



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Stereotype Bilder in Verwendung?
Eine exemplarische Analyse jüdischer Figuren im
zeitgenössischen österreichischen Film“

Verfasserin

Lisa-Maria Neumüller

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2014

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuerin:

Univ.-Doz. Mag. Dr. Brigitte Dalinger

DANKSAGUNG

DANKE an meine Familie!

Meinen Eltern, Annemarie und Franz Neumüller, die mir die Zeit gaben, die es brauchte, um diese Arbeit zu schreiben und die mich auch während meines Studiums stets unterstützten.

Meinen Schwestern Silvia und Karola Neumüller. Sie waren mir nicht nur auf meinem Bildungsweg stets Vorbilder. Danke auch für Korrektur und Verbesserungsvorschläge dieser Arbeit.

Meinen drei Neffen Jonathan, Felix und Benedikt Neumüller. Die mir mit ihrem Da-Sein und Kind-Sein die schwierigen und frustrierenden Zeiten einer Diplomarbeitsschreibphase leichter machten.

DANKE an Martin Zitterl, der immer für mich da ist, mich versteht und der mir durch seine Zuneigung enorme Kraft gibt.

DANKE an Anna Maria Wagner und Claudia Beierl für Ratschläge und Korrektur.

DANKE an Thomas Ballhausen vom Filmarchiv Austria und Karin Schiefer von der Film Commission Austria, welche mir bei der Filmrecherche behilflich waren.

DANKE an Barbara Albert und der Filmproduktionsfirma coop99, die mir eine Sichtung-DVD zur Verfügung stellten.

DANKE an Univ.-Prof. Dr. Frank Stern vom Zeitgeschichte Institut und Univ.-Prof. Mag. Dr. Klaus Davidowicz vom Institut der Judaistik, die sich in Gesprächen für mich Zeit genommen haben und deren Vorlesungen Inspiration für meine Arbeit waren.

DANKE an meine Betreuerin Univ.-Doz. Mag. Dr. Brigitte Dalinger, welche immer rasche Antworten auf meine Fragen fand und sich stets Zeit für meine Anliegen nahm.

INHALTSVERZEICHNIS

1.	EINLEITUNG	1
2.	STEREOTYP – BEGRIFF UND BEDEUTUNG	4
2.01.	Der Begriff Stereotyp	4
2.02.	Das Stereotyp im sozialwissenschaftlichen Diskurs	7
2.03.	Das Stereotyp im medienwissenschaftlichen Diskurs	15
2.03. A.	Fokus Film	18
2.03. A.1.	Figur	21
2.03. A.2.	Handlungswelt	24
2.03. A.3.	Ton	27
2.03. A.4.	Bild und Schauspiel	28
⇒	Exkurs zum Heimatfilm	29
2.03. A.5.	Genre und Hybridgenre	33
3.	JÜDISCHE STEREOTYPE	36
3.01.	Begriffserklärung	37
3.01. A.	Antijudaismus	37
3.01. B.	Antisemitismus	37
3.01. C.	Antizionismus	38
3.01. D.	Philosemitismus	38
3.02.	Die Wurzeln von jüdischen Stereotypen	39
3.02. A.	Antike	39
3.02. B.	Mittelalter	41
3.02. C.	Antijudaismus und seine Auswirkung im 19. und 20. Jahrhundert	45
3.03.	Jüdische Stereotype im Film. Ein Querschnitt.	50
3.03. A.	1. Beispiel - <i>Mit Himbeergeist geht alles besser</i>	51
3.03. A.1.	Filmsequenzbeschreibung:	52
3.03. A.2.	1. Ebene – Figur:	53
3.03. A.3.	2. Ebene - Handlungswelt	53
3.03. A.4.	3. Ebene - Ton	53
3.03. A.5.	4. Ebene - Bild und Schauspiel	54
3.03. A.6.	5. Ebene - Genre und Hybridgenre	54
3.03. A.7.	Resümee	54
3.03. B.	2. Beispiel – <i>Hass</i> (Orig. <i>La Haine</i>)	56
3.03. B.1.	Filmsequenzbeschreibung	56
3.03. B.2.	1. Ebene - Figur	57
3.03. B.3.	2. Ebene – Handlungswelt	58
3.03. B.4.	3. Ebene – Ton	58
3.03. B.5.	4. Ebene – Bild und Schauspiel	58
3.03. B.6.	5. Ebene – Genre und Hybridgenre	59
3.03. B.7.	Resümee	59

3.03. C.	3. Beispiel – <i>Deconstructing Harry</i>	60
3.03. C.1.	Filmsequenzbeschreibung	60
3.03. C.2.	1. Ebene - Figur	61
3.03. C.3.	2. Ebene - Handlungswelt	61
3.03. C.4.	3. Ebene - Ton	62
3.03. C.5.	4. Ebene - Bild und Schauspiel	62
3.03. C.6.	5. Ebene - Genre und Hybridgenre	62
3.03. C.7.	Resümee	62
3.03. D.	4. Beispiel – <i>The Reader</i>	63
3.03. D.1.	Filmsequenzbeschreibung:	63
3.03. D.2.	1. Ebene - Figur	65
3.03. D.3.	2. Ebene - Handlungswelt	65
3.03. D.4.	3. Ebene - Ton	65
3.03. D.5.	4. Ebene - Bild und Schauspiel	65
3.03. D.6.	5. Ebene - Genre und Hybridgenre	66
3.03. D.7.	Resümee	66
3.03. E.	Gedanken zu den vier Filmen	67

4. JÜDISCHE FIGUREN IM ZEITGENÖSSISCHEN ÖSTERREICHISCHEN FILM 69

4.01.	Gebürtig	69
4.01. A.	Das Thema von <i>GEBÜRTIG</i> und kurze Inhaltsangabe	70
4.01. B.	Filmsequenzbeschreibung	71
4.01. C.	Analyse des Visuellen	76
4.01. C.1.	Kamera	76
4.01. C.2.	Raum	76
4.01. C.3.	Farbe und Licht	76
4.01. C.4.	Bild	77
4.01. D.	Analyse des Auditiven	77
4.01. D.1.	Sprache	78
4.01. D.2.	Musik	78
4.01. E.	Analyse des Narrativen	79
4.01. E.1.	Dramaturgie	79
4.01. E.2.	Figurenkonstellation	80
4.01. E.3.	Montage und Schnitt	82
4.01. F.	Zusammenfassend zur Analyse	82
4.01. G.	Die jüdischen Figuren in <i>GEBÜRTIG</i>	84
4.01. G.1.	Analyse der Figur Danny Demant	84
4.01. G.2.	Analyse der Figur Hermann Gebirtig	87
4.01. G.3.	Analyse der Figur David Lebensart	90
4.01. G.4.	Analyse der Figuren Emanuel Katz und Amalie Katz	91
4.01. H.	Abbildungen	93
4.02.	Die Lebenden	94
4.02. A.	Das Thema von <i>DIE LEBENDEN</i> und kurze Inhaltsangabe	95
4.02. B.	Filmsequenzbeschreibung	96

4.02. C.	Analyse des Visuellen	99
4.02. C.1.	Kamera	99
4.02. C.2.	Raum	100
4.02. C.3.	Farbe und Licht	100
4.02. C.4.	Bild	101
4.02. D.	Analyse des Auditiven	101
4.02. D.1.	Sprache	101
4.02. D.2.	Musik	102
4.02. E.	Analyse des Narrativen	102
4.02. E.1.	Dramaturgie	102
4.02. E.2.	Figurenkonstellation	103
4.02. E.3.	Montage und Schnitt	104
4.02. F.	Zusammenfassung zur Analyse	104
4.02. G.	Die jüdische Figur in <i>DIE LEBENDEN</i>	105
4.02. G.1.	Analyse der Figur Jocquin	105
5.	FAZIT	107
6.	BIBLIOGRAFIE	110
7.	FILMOGRAFIE	113
8.	ABBILDUNGSVERZEICHNIS	113

In dieser Arbeit wurde nach den Originalen zitiert. Die Rechtschreibung sowie Hervorhebungen der AutorInnen in den zitierten Passagen wurden beibehalten.

1. Einleitung

Am Anfang stand die Fragestellung, ob der zeitgenössische österreichische Film seine jüdischen Figuren mit antisemitischen Bildern zeichnet. Daraus entwickelte sich die Frage, was denn ‚typisch jüdisch‘ bedeutet. Dies zu untersuchen bedurfte es zunächst einer Auseinandersetzung mit dem Terminus ‚Stereotyp‘. Sobald dies geklärt war, stellte sich die Frage, wo jüdische Stereotype ihren Ursprung haben, um dann zur Ausgangsfrage zurück kehren zu können auf welche Weise Juden und Jüdinnen im zeitgenössischen österreichischen Film dargestellt werden.

Stück für Stück, auf der Suche nach einer Antwort, wurden all die Fragen in dieser Arbeit versucht zu beantworten.

Das erste Kapitel „Stereotyp – Begriff und Bedeutung“ geht der Frage nach, was unter einem ‚Stereotyp‘ verstanden wird. Es folgt hier die Erkenntnis, dass in der Sozialwissenschaft durch Walter Lippmann ab 1922 der Begriff stark diskutiert wurde und er der erste war, der ein Stereotyp als ein „Bild im Kopf“¹ beschrieb. Ein Bild, das der/die Einzelne eingespeichert hat und womit ein Urteil über einen Mensch oder eine Gruppe nach diesem Bild geformt wird.

Den wesentlichen Unterschied zwischen einem Stereotyp und einem Vorurteil formuliert Sibylle Groth: Stereotype können neutral, positiv und negativ sein. Vorurteile besitzen ausschließlich eine negative Komponente.²

Stereotype haben zudem in der Sozial-, wie auch in der Medienwissenschaft Funktionen, auch diesen wird zusätzlich im ersten Kapitel nachgegangen.

Irmela Schneider war es, die in den 1990er Jahren den Begriff des Stereotyps in die Medienwissenschaft brachte. Sie forschte an der aktiven Rolle von Medien bei der Konstruktion von Stereotypen. Ein Kernpunkt der Stereotypenforschung in der Medienwissenschaft ist, dass stereotype Bilder sich durch die konstante und permanente Wiederholung und ihre damit einhergehende Konventionalisierung in der breiten Masse manifestieren.

Peter Wuss und Jörg Schweinitz setzten sich intensiv mit der Stereotypenbildung im filmwissenschaftlichen Bereich auseinander. Ihre Ausführungen, vor allem die von Jörg

¹ Walter Lippman, *Public Opinion*, New York: Harcourt, Brace & Co. 1922, S. 3 (Org. „pictures in our head“)

² Vgl. Sibylle Groth, *Bilder vom Fremden. Zur Konstruktion kultureller Stereotype im Film*, Marburg: Tectum Verlag 2003, S. 22

Schweinitz, sind auch die grundlegende Basis der Filmanalyse im vorletzten Kapitel dieser Arbeit.

Nachdem das erste Kapitel sich dem Begriff ‚Stereotyp‘ widmet, behandelt das zweite Kapitel die Wurzeln von jüdischen Stereotypen. Es wird hier der Frage nachgegangen, woher ‚typisch jüdische‘ Stereotype, Assoziationen und Bilder kommen. In der Antike angefangen, werden vor allem mittelalterliche Mythen in diesem Zusammenhang erforscht. Wie diese christlichen Antijudaismen im 19. und 20. Jahrhundert nachwirken, wird in einem weiteren Unterkapitel behandelt.

Mit der Grundlage um das Wissen was ein Stereotyp im sozial-, medien- und filmwissenschaftlichen Bereich ist und einer Kenntnis darüber, wo jüdische Stereotype ihre Wurzeln finden, werden in einem weiteren Unterkapitel vier unterschiedliche Filme auf ihre jüdischen ProtagonistInnen untersucht. Zur Analyse werden folgende Filme herangezogen: *MIT HIMBEERGEIST GEHT ALLES BESSER* (AT, 1960), *HASS* (F, 1995), *DECONSTRUCTION HARRY* (US, 1997) und *THE READER* (US,D 2008).

Das Heranziehen der sehr unterschiedlichen Filme begründet sich darin, die weite Bandbreite und Möglichkeit der Visualisierung von jüdischen Figuren zu zeigen, und um eine Vergleichsmöglichkeit zu den zwei österreichischen Filmen zu geben, welche im letzten Kapitel detailliert analysiert und erforscht werden: *GEBÜRTIG* (2002), ein Film von Lukas Stepanik und Robert Schindel, und *DIE LEBENDEN* (2012) von der Regisseurin Barbara Albert. Es wurden im Vorfeld dieser Arbeit einige Filme von mir gesichtet, denn es war mir ein Anliegen österreichische Filme zu finden, die nicht die Shoah oder den Zweiten Weltkrieg als Grundthema haben. Zur Analyse sollten keine historischen ‚Aufarbeitungsfilme‘ herangezogen werden, da mein Interesse darin lag zu erforschen, wie Juden und Jüdinnen in Spielfilmen portraitiert werden, abseits dem Thema Shoah. Gefunden wurden von mir keine Filme in denen Juden und Jüdinnen vorkommen, ohne dass die Shoah thematisiert wird. So ist auch in den Filmen *GEBÜRTIG* und *DIE LEBENDEN* eine Auseinandersetzung der ProtagonistInnen mit dem Zweiten Weltkrieg und vor allem dem Holocaust gegeben. Allerdings unter einem anderen Gesichtspunkt: es handelt sich hierbei nicht um übliche ‚Aufarbeitungsfilme‘ wie zum Beispiel bei *HASENJAGD – VOR LAUTER FEIGHEIT GIBT ES KEIN ERBAMEN* (Andreas Gruber, 1994) oder *DIE FÄLSCHER* (Rusowitzky, 2007), die in der Zeit des Zweiten Weltkriegs spielen und versuchen die Grauen der Shoah zu zeigen. Die von mir ausgewählten Filme beschäftigen sich viel eher mit der Täter/Opfer-Thematik. Was wurde aus den Opfern der damaligen Zeit? Was aus den Tätern? Und die Kernfrage, die beide Fil-

me prägt: Wie geht es der nachkommenden Generation mit der Vergangenheit der Väter und Großväter?

Das Thema Zweiter Weltkrieg und Shoah ist also auch in *GEBÜRTIG* und *DIE LEBENDEN* zu finden. Gewählt wurden diese Filme von mir, da es zum einen keine österreichischen Spielfilmproduktionen gibt, in denen jüdische Figuren fern von dieser Thematik porträtiert werden, und zum anderen, da beide Filme nicht versuchen, die Shoah zu zeigen.

Noch zu erwähnen gilt, dass die Filme, welche zur exemplarischen Analyse herangezogen wurden, als eigenständige Werke betrachtet werden und es deshalb zu keiner Auseinandersetzung mit - wenn vorhanden - einer Romanvorlage kam.

Zu den genauen Filmanalysen der beiden Filme im vierten Kapitel werden die Analysepraktiken von Knut Hickethier und Helmut Korte herangezogen.

„Stereotype Bilder in Verwendung? Eine exemplarische Analyse jüdischer Figuren im zeitgenössischen österreichischen Film“ ist als Fragestellung zu verstehen. Was ist ein Stereotyp? Was ist ‚typisch jüdisch‘ und seit wann? Mit welchen stereotypen Bildern werden jüdische Figuren international und national in Filmen gezeichnet?

Es war mir ein Anliegen weder zu verurteilen, noch in der nationalsozialistischen Vergangenheit zu verweilen. Die aktuelle Lage im Film sollte eine sachliche Auseinandersetzung erfahren.

2. Stereotyp – Begriff und Bedeutung

2.01. Der Begriff Stereotyp

Das Wort Stereotyp setzt sich von den zwei griechischen Wörtern στερεός *stereós* und τύπος *týpos* zusammen. ‚Stereós‘ bedeutet fest, haltbar, räumlich und ‚týpos‘ trägt die Bedeutung von Form, in dieser Art, -artig.

Zum ersten Mal fand das Wort im Druckwesen Gebrauch. Eine ‚Stereotypie‘ bezeichnete ein damals neues Druckverfahren, bei dem aus beweglichen Lettern gesetzte Druckseiten durch das Abformen über eine Matrize und deren Abguss in eine Metalllegierung eine komplette Buchdruckplatte erstellt wurde. Durch diesen Abguss konnten die sogenannten Duplikatplatten beliebig oft hergestellt werden, wodurch Zeitungen und Büche auf mehreren Pressen gleichzeitig gedruckt werden konnten. Wichtig wurde dieser Vorgang auch bei Büchern, die eine Neuauflage erfuhren, denn so konnte jede Buchseite schneller und dadurch auch kostengünstiger gedruckt werden. Die Bezeichnung Stereotypie ließ sich der französische Drucker Firmin Didot einfallen.³

Wir erkennen also, dass schon im Ursprung eine Verbindung zwischen dem Stereotyp und den Medien zu finden ist.

Schließlich fand das Wort in der Psychologie, in der Sozialwissenschaft, in der Informatik, in der Sprach-, Literatur- und der Kunstwissenschaft Einzug. Wobei es in jeder dieser Wissenschaften eine andere Bedeutung hat:

- In der **Informatik** hat sich der Begriff insbesondere in der objektorientierten Modellierung mittels der Unified Modeling Language (UML) etabliert. Mit Stereotypen bezeichnet man hier Modellierungselemente die besonders häufig vorkommen und daher immer mit ganz bestimmten Eigenschaften versehen sind.⁴

³ Vgl. Carl B. Lorck, *Handbuch der Geschichte der Buchdruckkunst*, http://archive.org/stream/handbuchdergesch02lorck/handbuchdergesch02lorck_djvu.txt, 23.11.2013; (Orig. Leipzig: J. J. Weber 1883) (22.11.2013)

⁴ Vgl. UML Tutorial der Universität Magdeburg, <http://www-ivs.cs.uni-magdeburg.de/~dumke/UML/8.htm>, (23.11.2013)

- In der **Psychologie** bezeichnet man Verhaltensweisen oder Bewegungen als Stereotype, die unabhängig von der konkreten Umweltsituation häufig und meist scheinbar sinnlos wiederholt werden.⁵
- In der **Literatur- Kultur- und Sprachwissenschaft** wird das Stereotyp als Normierungsfaktor gesehen, denn es handelt sich hierbei um gefestigte, rekurierte sprachliche Wendungen die sowohl im Sprachsystem als auch im Sprachgebrauch anzutreffen sind und geben eben dadurch der Sprache eine Norm. Sehr allgemein und vereinfacht kann man sagen, dass Stereotype in der Sprache für Konstanz, Berechenbarkeit und Ordnung sorgen.⁶
- Im **sozialwissenschaftlichen Diskurs** ist ein Stereotyp dadurch gekennzeichnet, dass es bestimmte Eigenschaften von einzelnen Menschen oder Gruppen karikierend hervorhebt, emotional behaftet ist und irreführend verallgemeinert. Ein Stereotyp ist ein „Bild im Kopf“⁷, das wir eingespeichert haben und somit ein Urteil über einen Menschen oder eine Menschengruppe uns nach diesem Bild formen. Geprägt hat den Begriff im sozialpsychologischen Kontext Walter Lippmann.

Obwohl es also unterschiedliche Bedeutungen des Wortes gibt, wird man beim naheliegendsten Versuch eine genaue Definition von ‚Stereotyp‘ zu erhalten, nämlich in Fremdwörterbücher und Lexika danach zu suchen, leider nicht fündig. Zwar kann jedes Werk mit einer Erklärung aufwarten, aber sind diese nicht ausreichend, denn sie haben meistens einen Konsens: sie differenzieren nicht zwischen den Begriffen Vorurteil, Klischee und Stereotyp. Sie jonglieren mit diesen Begrifflichkeiten, um das gesuchte Wort zu erklären, was aber genauer und reflektierter betrachtet ein Fehler ist. Zudem werden in den Beschreibungen nicht die verschiedenen Bedeutungsebenen angeführt und man geht von vornherein von einem Stereotypbegriff im sozialpsychologischen Kontext aus. Hier ein Beispiel aus dem wohl bekanntesten Nachschlagewerk im deutschsprachigen Raum, dem Duden.:

Ste|reo|typ *das*; -s, -e (meist Plural) <gr.-engl.>: 1. ([Sozial]psychol.) eingebürgertes Vorurteil mit festen Vorstellungsklischees innerhalb einer Gruppe; [...]⁸

⁵ Vgl. Online Lexikon für Psychologie und Pädagogik, <http://lexikon.stangl.eu/630/stereotyp/>, (23.11.2013)

⁶ Vgl. Jörg Schweinitz, Film und Stereotyp. Eine Herausforderung für das Kino und die Filmtheorie. Zur Geschichte eines Mediendiskurses, Berlin: Akademie Verlag 2006, S. 16

⁷ Lippman, *Public Opinion*, S. 3

⁸ Duden. *Das Fremdwörterbuch*. Band 5. 9. Aufl. Mannheim 2009, Seite 990, (Stichwort: Stereotyp)

Zwischen einem Klischee und einem Stereotyp mag tatsächlich nicht viel Unterschied sein. Am ehesten darin, dass ‚Stereotyp‘ jünger und dynamischer wirkt, während bei dem Wort ‚Klischee‘ Althergebrachtes und längst Überholtes mitschwingt. Irreführend zudem ist auch, wie vorhin schon erwähnt, dass das gesuchte Wort nur in den sozialen Kontext gesetzt wird und es keine Erwähnung von anderen Bedeutungen wie in der Informatik oder Sprachwissenschaft gibt. Obwohl im Allgemeinen für die wissenschaftliche Arbeit untauglich, so möchte ich in dem Fall den Wikipedia Eintrag nicht unerwähnt lassen, da er mir durchaus als zitierwürdig erscheint. Der Eintrag definiert Stereotyp mit seinem ersten Satz, als „eine Beschreibung von Personen oder Gruppen, die einprägsam und bildhaft ist und einen als typisch behaupteten Sachverhalt vereinfacht auf diese bezieht.“⁹ Wikipedia, oder besser gesagt der/die AutorIn des Textes, hat zumindest begriffen, dass die Worte ‚Vorurteil‘, ‚Klischee‘, (und des weitern ‚Schema‘ und ‚Frame‘) mit dem Wort ‚Stereotyp‘ zwar verwandt sind, sie aber nicht zur Beschreibung verwendet werden können, da dies nur zu einer Verwirrung führen kann. Auf einen Verweis auf andere Wissenschaften und deren Bedeutung in dem jeweiligen Feld schafft es aber auch dieser Artikel nicht. Man merkt also, obwohl so oft in Gebrauch, ist es gar nicht so einfach mit ‚dem Stereotyp‘. Vielleicht schafft man mehr Klarheit, wenn eine genauere Definition zwischen einem Vorurteil und einem Stereotyp, wie sie für diese Arbeit unumgänglich ist, formuliert wird. So unterscheidet Sibylle Groth folgendermaßen: „Stereotype können negativ, neutral oder auch positiv sein, im Gegensatz zu Vorurteilen, denen ausschließlich eine negative Komponente zugeschrieben wird.“¹⁰

Im Großen und Ganzen stimmt diese Einordnung. Man muss jedoch bedenken, dass ob etwas als ein Stereotyp oder als ein Vorurteil betrachtet wird, mit dem eigenen kulturellen Verständnis, einer eigenen Sensibilisierung und mit der persönlichen politischen Einstellung zusammen hängt. Aber nicht nur der individuelle Zugang ist von Bedeutung, sondern auch das Umfeld in dem man aufwächst. Was als ein Vorurteil bezeichnet wird hat somit auch immer etwas damit zu tun, wie sich das Umfeld und vor allem die politischen Einflüsse zu gewissen Themen verhalten.

Festgehalten werden soll:

Ein Stereotyp, im sozialwissenschaftlichen Kontext gesehen, bildet sich in Gruppen und ist laut Theorie neutral und vorbehaltlos, während ein Vorurteil mit negativen Komponenten assoziiert wird.

⁹ <http://de.wikipedia.org/wiki/Stereotyp> (30.10.2013)

¹⁰ Groth, *Bilder vom Fremden. Zur Konstruktion kultureller Stereotype im Film*, S. 22

Obwohl meine Arbeit den Film als Transporteur für Stereotype behandelt und man daher davon ausgehen könnte, dass hierfür der Stereotypenbegriff der Kulturwissenschaft prägnant sei, so ist er tatsächlich im sozialen Kontext zu verstehen. Denn der Film arbeitet mit den Stereotypen, die wir schon vor seiner Erfindung gebildet haben. Cecil B. De Mille, einer der Pioniere von Hollywood, hat sogar von „der Fähigkeit des Kinofilms, das Denken zu fotografieren“¹¹ gesprochen. Das Spezifikum beim Film ist zudem die Wiederholung und rigide Konventionalisierung von Stereotypen.

Walter Lippmanns Stereotypentheorie wird im folgenden Kapitel in den Focus gestellt. Er gilt als Gründer der Stereotypenforschung im sozialpsychologischen- und wissenschaftlichen Bereich. Schon er ließ das Medium Film in seinem Buch *Public Opinion* 1922 nicht unerwähnt. Da seine Theorie bis jetzt immer wieder aufgegriffen wird und sie sozusagen das Fundament darstellt, erscheint es mir wichtig, sie im Folgenden im Detail zu betrachten. Jörg Schweinitzs ausführliche Arbeit *Film und Stereotyp. Eine Herausforderung für das Kino und die Filmtheorie. Zur Geschichte eines Mediendiskurses*, galt mir für das Vorhaben Lippmanns wichtigste Grundlage zu erklären, als Vorlage.

2.02. Das Stereotyp im sozialwissenschaftlichen Diskurs

Der Journalist Walter Lippmann formuliert 1922 zum ersten Mal die Problematiken, die mit Stereotypen im sozialen Raum einhergehen. Im ersten Kapitel seines Buches *Öffentliche Meinung/Public Opinion* beschreibt er die Basis seiner Theorie: Er unterscheidet zwischen „the world outside“¹² und den „pictures in our heads“¹³. Lippmann geht hier davon aus, dass die Welt, so wie wir sie wahrnehmen nur deshalb so von uns gesehen wird, weil wir sie nach unseren Bildern im Kopf abbilden.

„We are told about the world before we see it. We imagine things before we experience them. And those preconceptions [...] govern deeply the whole process of perception.“¹⁴

Lippmann hat mit diesem Denkansatz einen neuen Diskurs in der Sozialwissenschaft etabliert, denn Stereotype wurden davor nur in der Literatur- und Sprachwissenschaft thematisiert. Seine Theorie, dass uns Stereotype eine vorgefasste Meinung liefern, mit der wir die Welt betrachten und diese auch noch fest in uns verankert ist, war zuvor

¹¹ Donald Hayne (Hg.), *The Autobiography of Cecil B. De Mille*, London: Allen 1960, S. 144

¹² Lippmann, *Public Opinion*, S. 3

¹³ Ebd.

¹⁴ Ebd. S. 90

noch nicht ausgesprochen worden. Doch hatte er selbst noch einen sehr weiten Rahmen gesteckt, wenn er die **Stereotype als ‚Bilder im Kopf‘** bezeichnet. Für ihn war eine genaue Definition weniger wichtig, als ihre **Funktion** zu analysieren. Lippmann wollte beweisen, dass Stereotype zum einen zur Umweltbewältigung und zum anderen als soziale Verhaltensstabilisatoren evident sind. Jörg Schweinitz hat sich, wie vorhin schon erwähnt, detailliert mit Lippmanns Theorie auseinandergesetzt und zusammenfassend beschrieb er drei Lippmannsche Stereotypenfunktionen, die ich hier wiedergeben möchte.

Zunächst formulierte Schweinitz, dass Lippmann davon ausging, dass Stereotype als „**stabilisierende kognitive Systeme**“¹⁵ zum einen „definiteness and distinction“¹⁶ und zum anderen „consistency or stability of meaning into what is otherwise vague and wavering“¹⁷ bringen. Er zitiert hier Dewey, der davon ausgeht, dass wir in einer Welt leben, die auf uns wie „one great, blooming, buzzing confusion“¹⁸ wirkt. Zumindest müssten wir alles, das wirklich neu für uns ist, so sehen. Daher ist es nötig, dass wir diesen Dingen eine Ordnung geben und durch eine Stereotypenbildung sei dies möglich, denn sie brächte eben diese Eindeutigkeit und Verschiedenheit sowie Beständigkeit/Stabilität in das neu Wahrgenommene.

„For the most part we do not first see, and then define, we define first and then see. In the great blooming, buzzing confusion of the outer world we pick out what our culture has already defined for us, and we tend to perceive that which we have picked out in the form stereotyped for us by our culture.“¹⁹

Walter Lippmann geht also davon aus, dass unsere erlernten und daher kognitiven Stereotype unser Wahrnehmungssystem bilden. Stereotype erleichtern unsere Wahrnehmung indem sie uns Festigkeit und Stabilität geben. Man kann sagen, dass Stereotype in dem Fall wie schablonenhafte Symbole arbeiten. Ein zentrales Merkmal wird wahrgenommen und somit kann rasch eine Zuordnung stattfinden. Vereinfacht gesagt arbeiten Stereotype mit einer Ausblendung von Differenzen und filtern so das komplex Wahrgenommene zu einer verzerrten, aber dafür einfachen und fassbaren Realität. Jörg Schweinitz fasst dies so zusammen:

„Er [Lippmann] baute von Stereotypen das Bild vereinfachend strukturierter mentaler Konzepte auf, die als fest geprägte Eindrücke besonderes Beharrungsvermögen besitzen und Wahrnehmungs-, Denk- sowie Urteilsprozesse leiten, ja erst ermöglichen. Einerseits funktionieren sie in der Art von *Symbolmechanismen* [...] andererseits als eine Art kognitiv entlastender Rasterfilter. Sie organisierten

¹⁵ Vgl. Schweinitz, *Film und Stereotyp*, S. 6, eigene Hervorhebung

¹⁶ Lippmann, *Public Opinion*, S. 81

¹⁷ Ebd.

¹⁸ Ebd. S. 80

¹⁹ Ebd. S. 81

den notwendig selektiven Blick, der mit der tendenziellen Betonung all dessen einhergeht, was sich in ähnlicher Form wiederholt und das Stereotyp bedient, während anderes – dem Stereotyp nicht Entsprechendes – eher heruntergespielt, ja übersehen werde.“²⁰

Eine weitere Funktion, die Lippmann den Stereotypen zusprach und Schweinitz ausformulierte, war die von „**intersubjektiven Integrationssystemen**“.²¹ Hier ist wiederum wichtig, dass man Stereotype als kognitive Systeme begreift, als ein Erkennen oder Wahrnehmen des Menschen oder der Menschengruppe, welche von den jeweiligen Erfahrungswerten des Lebens beeinflusst ist. Gabriele Racek beschreibt das Vorgehen dieses kognitiven Systems durch „Assoziationsbahnen“²², die individuell oder kulturell bedingt sind. Aufgenommene Eindrücke werden zu einem ganze Bild geformt. Bei einem Zusammentreffen von verschiedenen Menschen beginnen demnach diverse Reaktionen zu laufen und innerhalb des vorhandenen Assoziationsmaterials käme es zu Vereinfachungen, indem die Assoziationswege kategorisiert werden würden. Könne etwas Neues nicht verstanden werden, da es dazu keine Assoziationen gäbe, käme es zu einer Abwehrhaltung und die eigene Welt würde absolut gesetzt werden, während die des anderen völlig ignoriert werden würde.²³

Lippmann schreibt, dass die Gesellschaft gewisse Denk- und Verhaltensmuster dem anderen (ob Individuum oder Gruppe) gegenüber voraussetzt. In der eigenen Gruppe habe eine kulturelle Standardisierung stattgefunden und es führe zu einer Irritation, wenn ein fremdes Muster diese durchbricht. Daher repräsentieren Stereotype „Instanzen des intersubjektiven Konsens und der sozialen Orientierung.“²⁴ Lippmann betont aber, dass obwohl die Stereotype intersubjektiv sind, also von verschiedene Personen verstanden werden, die Wahrnehmung von Stereotypen bzw. von Fremden dennoch subjektiv ist, auch wenn sie einem allgemeinen Konsens unterliegen. Aber innere Vorgänge und Erfahrungen hätten einen ebenfalls wichtigen Anteil an der Wahrnehmung der eigenen Umwelt. Somit würden Stereotype in einer Gruppe intersubjektiv arbeiten, könnten vom Individuum aber durchaus subjektiv verstanden werden.

Als dritte Funktion schließlich definiert Schweinitz Lippmanns Stereotypentheorie als „**Systeme der Stiftung und Wahrung von Identität**.“²⁵ Hier schreibt er Stereotypen

²⁰ Schweinitz, *Film und Stereotyp*, S. 6f

²¹ Ebd. S. 7, eigene Hervorhebung

²² Vgl. Gabriela Racek, *Das Fremde im Alltagsleben des Einzelnen. – Mediales Klischee oder reales Feindbild?* Frankfurt/Main: Europäischer Verlag der Wissenschaften 2003, S. 155

²³ Vgl. ebd.

²⁴ Schweinitz, *Film und Stereotyp*, S. 7

²⁵ Ebd. S. 8, eigene Hervorhebung

die Position als das Innerste jeder persönlichen Tradition und Handlung zu. Sie stabilisieren unser Verhalten, da sie uns gewisse Normen vorgeben und dadurch käme der Mensch in der Welt zurecht:

„They may not be a complete picture of the world, but they are a picture of a possible world to which we are adapted. In that world people and things have their well-known places, and do certain expected things. We feel at home there. We fit in. We are members. We know the way around.“²⁶

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass Lippmann Stereotype als Systeme sieht, die zum einen dem Menschen bei der Umweltbewältigung helfen und zum anderen zu einer Verhaltensstabilisation beitragen. Nicht unterschätzen sollte man, dass Lippmann dies in einer Zeit schrieb, da die Moderne schon Einzug gehalten hatte und sich die Welt zunehmend schnell um einem herum veränderte. Was nun fremd und was eigen war, wurde immanent für ein Zurechtfinden in dieser neuen Weltstruktur. Lippmann war sich dessen bewusst und formulierte auch, dass Stereotype mangelhaft arbeiten (durch ihre Filterung und somit Verzerrung), aber sie seien dennoch bzw. gerade deshalb funktional, denn sie könnten gerade nur durch ihre Einfachheit und durch das Auslassen vom Komplexen ihre Funktionalität betonen.

Kurz und prägnant formuliert: Stereotype haben einen ambivalenten Wesenszug.²⁷

Wie bereits erwähnt erforschte Lippmann gezielt die **Funktion** von Stereotypen und nicht deren Entstehung oder Auswirkung. Gerade deshalb war es Lippmann ein Anliegen darauf hinzuweisen, dass ein Stereotyp als ein fixes und konstant geprägtes Bild, nicht mit den veränderlichen Kontexten, in denen sie wahrgenommen werden, übereinstimmt kann. Er wies darauf hin, dass es so zu Fehlleistungen kommen kann und hielt es für wünschenswert, wenn ein reflektiertes und flexibles Verhältnis zu den eigenen Stereotypen gepflegt werden würde. Man solle sich immer dessen bewusst sein, dass „Stereotype kein absolutes Wissen beinhalten.“²⁸

Lippmanns Theorie hatte demnach einen pragmatischen Hintergrund und diente zur Etablierung des Stereotypdiskurses in der Sozialwissenschaft. Da sich die Welt seit der Moderne immer schneller veränderte, konnten sich Lippmanns ZeitgenossInnen nicht mehr nur auf die eigenen Erfahrungswerte verlassen und so dienten oft stereotype Bilder aus verschiedenen (neuen) Medien als Ersatz für ein Wissen aus erster Hand.

²⁶ Lippmann, *Public Opinion*, S. 95

²⁷ Vgl. Schweinitz, *Film und Stereotyp*, S. 9

²⁸ Ebd.

In den fünfziger Jahren wurde Lippmann sehr oft rezipiert und interpretiert. Meist wurde eine Theorie Lippmanns hervorgehoben und erweitert, oder nach dem eigenen Empfinden interpretiert und verwendet. Bis heute haben sich daraus verschiedene Richtungen der Stereotypenforschung ergeben und bilden somit einen Dschungel der immer wiederkehrenden und doch anders ausformulierten Theorien. Im Folgenden werde ich nun versuchen, durch genau diesen Dschungel zu führen.

Daniel Katz und **Kenneth Braly** gingen in den 1930er Jahren in der Stereotypenforschung einen Schritt weiter. Sie versuchten anhand von einem *adjectiv-checklist-Verfahren*²⁹ zu erforschen, welche Charaktereigenschaft zu welchen ethnischen Gruppen, Berufsfeldern, Nationen, sozialen Klassen und dem verschiedenen Geschlecht zugeordnet werden. Ihr Forschungsfeld war demnach die Stereotypisierung von Menschengruppen und wie sich dies in der Gesellschaft auswirkt. Für Katz und Braly galt ein Stereotyp als fest verankerter Eindruck über Menschen, „der nur sehr wenig mit den Tatsachen übereinstimmt, die er vorgibt zu repräsentieren, und der sich daraus ergibt, daß wir zuerst etwas festlegen und es dann beobachten“. ³⁰

Somit waren sie die ersten, die darauf hinwiesen, dass Stereotype und Vorurteile den Einstellungen und Eindrücken von Menschen untergeordnet sind. Dem *adjectiv-checklist-Verfahren* nach, beschreiben also Stereotype den kognitiven Aspekt zur Haltung gegenüber einer Personengruppe. Wenig Gedanken machten sich Katz und Braly über einzelne Stereotype oder auch darüber, wie sich ein Stereotyp zusammensetzt. Der Fokus der Forschung lag darauf, wie ein Individuum ganze Massen in stereotype Schemata einfügt.

Peter Hofstätter hat in den 1960er Jahren den von Lippmann beschworenen Funktionalismus der Stereotype wiederentdeckt. Er wiederholt, dass Stereotype gewisse Vorstellungen seien, die innerhalb einer Gruppe über einen längeren Zeitraum hinweg gebildet werden würden. Zudem würden sie ein Wahrnehmen über eigene und fremde Gruppen ausbilden. Hofstätter bekennt, dass Stereotype nichts anderes als ein „Komplex von Vorurteilen“ ³¹ sei, die sich gegenseitig stützten und somit als eine unbedingte Wahrheit erscheinen würden. Des Weiteren pflichtet er Lippmanns Theorie bei, wenn dieser formuliert, dass aufgrund der Funktionalität von Stereotypen, diese einen Verzerrungsmoment aufweisen würden: „Stereotype sind Urteile, die vor der Überprüfung

²⁹ Ein Versuch in dem ProbandInnen eine Liste mit verschiedenen Adjektiven bekamen. Sie mussten diese an verschiedene Berufsgruppen, Nationen und etc. vergeben.

³⁰ Vgl. Schweinitz, *Film und Stereotyp*, S. 5

³¹ Vgl. Peter Hofstätter, *Das Denken in Stereotypen*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1960, S. 8f

des statistischen Gültigkeitskriteriums bereits gesprochen wurden. Sie gehen der eigenen Erfahrung voraus.“³²

Hofstätter untersuchte die Auswirkungen, die Stereotype auf ein Zusammenleben von Menschen und Menschengruppen haben. Er, wie die meisten Sozialpsychologen, schreibt den Stereotypen eine regulative und gruppendynamische Funktion zu und geht davon aus, dass Stereotype intersubjektiv, also von verschiedenen Personen gleich nachvollziehbar, seien.

Waldemar Lilli hingegen vertritt in seinem Buch *Grundlagen der Stereotypisierung* von 1982 die Theorie, dass Stereotype vielmehr intrasubjektiv [innerhalb des einzelnen Subjekts bleibend] arbeiten. Lilli behauptet, dass die menschliche Psyche deshalb in Stereotypen denkt, weil sie alles, was sie nicht fassen kann, in kognitive Muster einteilt. Psychoanalytisch bedeutet dies, dass Stereotype so als Antwort auf die eigenen inneren Konflikte angesehen werden und somit würden sie eben subjektiv funktionieren und seien nicht für verschiedene Personen nachvollziehbar.

Spannend bei Lilli ist zudem, dass er die genauen Funktionen von Stereotypen konkretisiert und erläutert:³³

1. „Stereotype als Verallgemeinerung“

Dieses Stereotyp ist laut Lilli am weitesten verbreitet. Meist gehe man von falschen Verallgemeinerungen oder Übergeneralisierungen aus. Dies könne einzelne Personen oder ganze Gruppen betreffen. Sie seien starr und fest verankert und selbst bei Eingabe neuer Information, bei Änderung der Motivationslage oder der Interaktionen (zB. zwischen Gruppen) würden sie dennoch behalten werden.

2. „Stereotype als Ergebnis fehlerhafter Denkprozesse“

Lillis Theorie hierzu ist, dass zum einen Stereotype durch falsche Information aus zweifelhaften Quellen gebildet werden würden und zum anderen aus fehlerhaften Denkprozessen, die auf einer niedrigen, nicht-logischen Ebene ablaufen würden. Mit anderen Worten: würden Vorstellungen anderen gegenüber geprüft und hinterfragt, würde man sie als stereotypes Bild erkennen und ihren angeblichen Wahrheitscharakter als nichts anderes als stark verzerrte Vorstellungen enttarnen.

3. „Stereotype als Kategorisierung“

Wichtig für diesen Punkt sei, dass man Stereotype als organisierte kognitive Systeme verstehe. Sie würden sich äußern zB. indem man einen einzelnen Menschen Charakter-

³² Ebd.

³³ Vgl. der Funktionen von Stereotypen in Lilli, *Grundlagen der Stereotypisierung*, S. 8f

eigenschaften zuschreibe, ohne diesen persönlich zu kennen. Man kategorisiere ihn vorab. Sein/ihr Alter, Aussehen, Beruf, etc. läße ihn uns in Gruppen einteilen, denen wir unterbewusst oder bewusst automatisch Eigenschaften zuordnen würden.

4. „Stereotype als Gewohnheiten“

Stereotype würden hier als charakteristische Reaktion von Urteiler und Urteilsobjekt gesehen.

Zudem versucht Lilli eine Unterscheidung von Stereotypen festzuhalten. So teilt er sie in sechs verschiedene Kategorien:³⁴

1. „Nationale und rassische Stereotype“: Inhalt ist die Erforschung von (Vor)Urteilen über Nationen oder Rassen
2. „Personen-Stereotype“: Erforschung von Rollenbeschreibungen (als Beispiel wird hier *typische Hausfrau* angefügt.)
3. „Berufs-Stereotype“: hier geht man der Frage nach, welche Charaktereigenschaften welchen Berufen zugeordnet werden.
4. „Regionale Stereotype“: Untersuchungen über lokale Volksgruppen
5. „Ideologische Stereotype“: hier meint die Sozialforschung die Frage nach dem Image einer Gruppe
6. „Stereotype im ökonomischen Bereich“: dieser Forschungsbereich widmet sich der Vorstellung verschiedener Konzerne, Unternehmen, Dienstleistungen oder Produkten. Also welches stereotype Bild haftet an zB. der Bekleidungsindustrie etc.

Walter Stephan, ein amerikanischer Psychologe, sollte hier in diesem Reigen nicht unerwähnt bleiben. Denn er schließt den Kreis in der Sozialwissenschaft, indem er sich stark an Lippmann hält. Er definierte Stereotype 1989 als „Sets von Merkmalen, die mit definierenden Basiskategorien assoziiert werden. Sie seien als hierarchische, geordnete, mentale Schemata vorstellbar.“³⁵ Auch er greift auf Lippmann zurück, betrachtet Stereotype als ‚Bild im Kopf vom Anderen‘ und betont die Gefahr der Verzerrung durch das stückweise Ausblenden der Information, die nicht in das Wahrgenommene hineinpasst, damit es dem Bild im Kopf entspreche.

³⁴ Vgl. der Kategorisierung von Stereotypen in: Lilli, *Grundlagen der Stereotypisierung*. S. 8f

³⁵ Schweinitz, *Film und Stereotyp*, S. 11

Zusammenfassend und bevor das Phänomen ‚Stereotyp‘ im medienwissenschaftlichen Diskurs behandelt wird, soll Jörg Schweinitz Eigenschaftenliste wiedergeben werden. In seiner detaillierten Arbeit *Film und Stereotyp* hat er im ersten Kapitel die einzelnen Forschungsergebnisse der Sozialwissenschaft zusammengetragen und prägnant adjektivische Merkmale der Stereotype zusammengefasst. So seien Stereotype:³⁶

1. *Stabil* – beim Individuum relativ dauerhaft mental verankert.
2. *Konform* – innerhalb bestimmter sozialer Formationen sind sie intersubjektiv verbreitet und besitzen somit eine normierende und Konsens stiftende Funktion.
3. Sie haben einen *Second-Hand-Charakter* – selten oder gar nicht beruhen Stereotype auf eigenen Erfahrungen, sondern werden primär gesellschaftlich vermittelt.
4. *Reduktiv* – sie sind auf simple Kombinationen weniger Merkmale beschränkt.
5. *Affektiv gefärbt* – mit starken Gefühlen behaftet.
6. Besitzen eine *Schablonenwirkung* – automatisch greifen Stereotype massiv in die Urteils- und Wahrnehmungsprozesse ein.
7. *Inadäquat* – aus der schablonenhaften Wirkung ergibt sich oft, dass Stereotype als unangemessene Vorurteile Verwendung finden.

Diese Zuschreibungen führe ich auch deshalb an, weil sie uns helfen die Stereotype besser greifbar und verständlich zu machen, denn bevor ich mich nun auf das Stereotyp in den Medien und im Besonderen im Film konzentriere, möchte ich noch auf einen Sachverhalt klar hinweisen: Stereotype können schwer wissenschaftlich belegt werden. Sie sind etwas individuell Wahrgenommenes und hängen stark von der Sensibilisierung des Rezipienten, der Rezipientin ab.

³⁶ Vgl. der Eigenschaftenliste in: Schweinitz, *Film und Stereotyp*, S. 5

2.03. Das Stereotyp im medienwissenschaftlichen Diskurs

„Stereotype bilden die Lingua franca der Moderne.“³⁷

Wie sehr Stereotype in unserem Alltag, unser Denken und Handeln integriert sind, hat das vorherige Kapitel aufgezeigt. Nun ist es zudem auch so, dass Stereotype immer mehr an Bedeutung gewinnen, je mehr wir mit (Massen-)Medien leben und arbeiten und je mehr wir damit konfrontiert sind, so viel Information über unsere Umwelt und Mitmenschen in so wenig Zeit wie möglich zu verarbeiten.

In diesem Abschnitt soll erläutert werden, welche wesentliche Rolle Stereotype einnehmen, wenn es um die Verbreitung und (Weiter-)Entwicklung von Denkmustern, Vorstellungen und Einstellungen geht. Natürlich darf nicht vergessen werden - und wiederholt wird darauf hingewiesen -, dass der persönliche Zugang und die soziale Einstellung wesentlich dazu beitragen, wie ein Stereotyp aufgenommen wird.

Es wird hier nicht auf jedes Medium eingegangen, da dies zu weit führen würde. Für diese Arbeit ist das Medium Film bedeutend und deshalb wird der alleinige Fokus auf diesen Bereich gerichtet.

Irmela Schneider forschte in den 1990er Jahren an der aktiven Rolle von Medien – und somit auch dem Film – bei der Konstruktion von Stereotypen. Sie war daher eine der ersten, die den Stereotypenbegriff bewusst in die Medien- und Filmwissenschaft brachte. Die Erkenntnisse der sozialwissenschaftlichen Stereotypentheorie waren für sie nützliche Bausteine. So war der Kern der Sozialwissenschaft in der Stereotypentheorie die Erforschung der Frage, auf welche Weise sich Vorurteile und Gruppenüberzeugungen herausbilden und wie stereotype Fremd- und Selbstbilder zu einer Stabilität und Identität von Gruppen beitragen. Des Weiteren wurde die These aufgestellt, dass Stereotype deswegen gebildet werden würden, weil sie dem Menschen durch ihre stabilen Schemata eine Orientierungshilfe böten.

Das eingangs verwendete Zitat von Sibylle Groth findet hier Bestätigung, denn besonders der zweite Ansatz hilft den Begriff ‚Stereotyp‘ von dem Begriff ‚Vorurteil‘ klar ab-

³⁷ Elizabeth und Stuart Ewen, *Typen und Stereotype. Die Geschichte des Vorurteils*, Berlin: Parthas Verlag 2006, S. 467

zutrennen, denn dem Stereotyp wird durch diesen Ansatz eine positive Funktion zugesprochen und er erfährt somit eine weniger abwertende Bedeutung.

Schneider musste also nicht mehr ‚das Stereotyp‘ an sich erklären, sondern konnte sich darauf konzentrieren, wie und wodurch Stereotype transportiert werden. Naheliegend ist es, die Medien als Transporteur von Stereotypen heranzuziehen. Schneider orientierte sich an den Ansätzen von George Gerbner, der in den 60er Jahren an dem Kulturwandel, den die Massenmedien mit sich brachten, forschte. Bekannt ist dieser für seine Langzeitstudie, in der er sich mit der Gewalt im US-amerikanischen Fernsehen und seine Auswirkung auf die Gesellschaft auseinandersetzte. Zudem beschäftigte sich Gerbner mit der Rolle von sozialen Vorurteilen und politischen Einstellungen in den Massenmedien.³⁸

Irmela Schneider selbst wollte durch ihre Arbeit die aktive Rolle, die den Medien bei der Formulierung und Konstruktion von Stereotype zukommt, beweisen. Sie lehnte sich an Gerbners Ansatz und forschte an den im deutschen Fernsehen gesendeten amerikanischen Serien. Ihr Fokus lag auf den gezeigten Menschenbildern und wie sich diese transportierten Bilder im allgemeinen Verständnis der Menschen verankern. Sie kam zu dem Schluss, dass das wiederholte Verwenden von solchen Menschenbildern eine schnelle Bedeutungszuschreibung ermöglicht.³⁹ Somit werden stereotype Menschenbilder in Serien vor allem dazu verwendet, keine oder möglichst wenig verschiedene Bedeutungsebenen zu erhalten. Dass diese Bilder funktionieren bedeutet, dass sie schon davor existiert haben. **Sie manifestieren sich durch die konstante und permanente Wiederholung und ihre damit einhergehende Konventionalisierung.** Und genau hier finden wir einen der Kernpunkte, wenn es um die Stereotypenforschung in der Medienwissenschaft geht.

Allgemein lässt sich sagen, dass Medien aus Gründen der schnellen Wiedererkennung mit Stereotypen arbeiten. Denn die Hauptaufgabe von Medien ist die Informationsübertragung und je schneller und einfacher dies geschieht, umso effizienter scheinen diese zu sein. Stereotype, die durch die Konventionalisierung schon so in unserem Denkmuster verankert sind, sodass wir sie gar nicht mehr als solche wahrnehmen, helfen ungemein bei dieser Informationsübergabe.

³⁸ Vgl. Hartmut Winkler, „Stereotypen – ein neues Raster intertextueller Relationen?“, <http://homepages.uni-paderborn.de/winkler/stereot2.pdf> (11.12.2013)

³⁹ Vgl. Irmela Schneider, „Zur Theorie des Stereotyps“, *Beiträge zur Film- und Fernsehwissenschaft*, Bd. 43, Hg. Peter Hoff/Dieter Wiedemann, Berlin: Vistas 1992, S 129 – 147

Sie funktionieren daher im besten Falle unbewusst. Denn bei all den Theorien und Analysen lässt sich feststellen, dass der Rezipient und die Rezipientin als eher passiv betrachtet werden. Die Wirkung der Medien besteht im Allgemeinen darin, dass sie die öffentliche Meinung des Zuschauers/der Zuschauerin beeinflussen und mitbestimmen. Eine aktive Teilnahme ist daher sogar unerwünscht. Fallen die stereotypen Bilder uns, dem/der BeobachterIn auf, so nur, weil wir uns entweder Gedanken darüber machen und einen kritischen Zugang haben, oder - und viel wahrscheinlicher -, weil das jeweilige Medium sie derart karikierend hervorhebt, da sie eben auffallen sollen. Besonders Komödien arbeiten mit einer Überzeichnung von allgemeinen Vorstellungen.

So sind in der öffentlichen Meinung verschiedenste Bilder verankert und da scheint es als normal, dass in den Medien die Mafia meist aus einem italienischen oder russischen Milieu kommt, dass der Latino vor sexueller Potenz strotzt, dass der katholisch Geistliche pädophil ist und, dass der Jude ein äußerst wohlhabender Mitbürger ist, der zumindest ein wenig Korruption betreibt.

Hierzu möchte ich erneut Gabriela Racek zitieren, die sich intensiv mit der Frage auseinandersetzte, wie das Fremde, also alles, was wir uns durch stereotype Bilder zusammenreimen, in den Medien transportiert wird:

„Der mediale Einfluss spielt besonders bei der Erzeugung und Verfestigung rassistischer Tendenzen eine enorme Rolle. Als sogenannte vierte Gewalt besitzen Medien einen nicht unerheblichen Einfluss auf die öffentliche Meinungsbildung und somit auf das Denken und Handeln der Menschen.“⁴⁰

Ob Medien als vierte Gewalt⁴¹ wirken oder nicht, soll hier nicht diskutiert werden. Außer Diskussion steht, dass Medien die öffentliche Meinung mitgestalten. Der/Die RezipientIn nimmt die stereotypen Vorstellungen ungeprüft von den Medien und der Umwelt auf und integriert sie in sein oder ihr kognitives System. Mit diesen verfestigten Bildern im Kopf aus der medialen Welt betrachtet man dann die reale.

Feindbilder, die in der Medienlandschaft zu Hauf gebildet werden, spiegeln sich dann im gesellschaftlichen Zusammenleben wider:

„Wenn Massenmedien über längere Zeiträume hinweg negativ besetzte Feindbilder produzieren, erzeugt diese kontinuierliche Diskriminierung eine eigene me-

⁴⁰ Racek, Das Fremde im Alltagsleben des Einzelnen, S. 86

⁴¹ In einem demokratischen System gibt es drei Staatsgewalten: Legislative, Exekutive und Judikative. Im 18. Jahrhundert kam zum ersten Mal der Gedanke auf eine vierte Gewalt, die *Publikative*, zu formulieren. Demnach wären Medien dazu da, in einem demokratischen Staat als Hüter über die anderen drei Gewalten zu wachen. Aus politisch publizistischer Sicht stößt diese Theorie aus mehreren Gründen nicht auf Widerhall. Für diese Arbeit würde es zu weit führen, wenn ich hier ausholen würde. Für jeden und jede, der/die aber daran interessiert ist, empfehle ich Heinz Pürers Aufsatz *Medien und Journalismus zwischen Macht und Verantwortung*, nachzulesen auf: <http://www.kfj.at/journalismus/vortraege/medien-und-journalismus-zwischen-macht-und-verantwortung-puerer/> (12.11.2013)

diale Wirklichkeit, die bestimmte vorhandene psychosoziale Grundhaltungen verstärken kann.“⁴²

Das Fremde, so Racek, **werde meist mit stereotypen Bildern dargestellt**, so dass es leicht einordbar sei. Dadurch würde aber der oder ‚das andere‘ immer gleich gezeigt und eine Differenzierung könne so nicht stattfinden. Das Fremde bleibe fremd und bedrohlich.

Auf den Terminus ‚das andere‘ soll kurz eingegangen werden. Was ein einzelnes Individuum oder eine Gesellschaft als ‚das andere‘ wahrnimmt, kann nur über das Verhältnis zum ‚Eigenen‘ geschehen.⁴³ Eine Zuordnung von ‚vertraut‘ und ‚andersartig/fremd‘ lässt ‚das andere‘ entstehen. Was als ‚das andere‘ eingestuft wird, hängt von der eigenen Erziehung und Erfahrung, sowie von der generierten Gesellschaft ab, in dem ein Individuum sozialisiert wird. ‚Das andere‘ bleibt das Unbekannte, solange es nicht inkludiert wird.⁴⁴ (Im Exkurs zum Heimatfilm von S. 29 – 32 wird diese Thematik ebenso kurz behandelt.)

Für diese Arbeit ist diese Erkenntnis Raceks, dass das Fremde meist mit stereotypen Bildern dargestellt werde, bedeutend, denn gerade weil das Judentum vielen fremd war und nach wie vor ist, hat es mit der Darstellung jener Religion und deren religiösen Mitgliedern im Film und allen anderen Medien eine aktuelle Bewandnis.

Bevor ich aber zu diesem Kapitel meiner Arbeit vordringe, ist es wichtig, sich noch genauer mit dem Medium Film und seiner Beziehung zu Stereotypen auseinander zu setzen.

2.03. A. Fokus Film

„Mehr als alles andere war es der in den 1890er aufkommende Film, der ungeahnte Möglichkeiten zur Industrialisierung von Stereotypen bot.“⁴⁵

Wenn man berücksichtigt, dass ein Film mit 24 Bildern pro Sekunde eine Geschichte erzählt, also eine Erzählung anhand von Bildern ist, die vor unserem Auge die Illusion von Bewegung ablichten, dann ist das Bild nicht nur das bekannteste Medium, sondern

⁴² Racek, Das Fremde im Alltagsleben des Einzelnen, S.90

⁴³ Boris Nieswand, „Zwischen Annäherung und Exotisierung. Die Ethnologie und ihre Herausforderung durch das Fremde“, Vortragsmanuskript, Philosophischer Abend am Max Planck Institut für ethnologische Forschung, Hall/Salle: 2006,

http://www.eth.mpg.de/cms/en/people/d/nieswand/pdf/ethnologie_herausforderung.pdf (28.08.2014)

⁴⁴ Vgl. ebd.

⁴⁵ Stuart, Typen und Stereotype, S. 460

auch das, welches uns am meisten in unserer Stereotypenbildung beeinflusst. Sybille Groth zitiert Peter Kottlorz und laut ihm haben Bilder „durch ihre Unmittelbarkeit, ihre Einfachheit und vor allem durch ihre Wirklichkeitsnähe eine größere Glaubwürdigkeit“⁴⁶ als zum Beispiel das Medium Sprache. Des Weiteren würde der Film, welcher die Moderne endgültig eingeläutet hat, durch seine „direkte und sinnliche Art das Gefühl von konkretem Leben vermitteln“⁴⁷ und hat somit einen hohen (wenn auch vorge-täuschten) Wahrheitscharakter und wird von den RezipientInnen wenig reflektiert aufgenommen. Denn gelegentlich wird vergessen, dass durch weiteres menschliches Zutun (Ton, Licht, Schnitt, Montage, ...) die gezeigten Bilder am Fernseh Bildschirm oder auf der Kinoleinwand präpariert werden, damit sie das zeigen, was sie zeigen sollen und sie kein reales Weltbild wiedergeben.

Nun betrachten wir den allgemeinen Ausspruch ‚ein Bild sagt mehr als 1.000 Worte‘ und bemerken, dass dieser prägnant dafür ist, dass der Mensch Bilder schnell aufnehmen kann und Information innerhalb kürzester Zeit daraus liest. Es besteht der Irrglaube, dass Bilder von jedem gleich gelesen werden. Bilder werden aber, das liegt nun nahe, im sozialpsychologischen Kontext nach der Stereotypenbildung in unserem Kopf gelesen, nach dem sozialen Umfeld, das uns erzogen hat, nach der Lesart, die wir gelernt haben. Die auch für den Film wesentlich sozialpsychologische Bezeichnung vom **Stereotyp als Bild im Kopf** hat, wie im vorherigen Kapitel ausführlich behandelt, Walter Lippmann 1922 erstmals formuliert.

Die Quintessenz von Lippmanns Theorie ist, dass das was zuvor als Begriff existiert habe und wovon man keine genaue Vorstellung hatte, durch den Film ein genaues Bild bekommen hätte.

Was den Film aber zusätzlich charakterisiert, ist die Tatsache, dass er nicht nur mit sozialpsychologischen und wissenschaftlichen Stereotype arbeitet, sondern auch mit jenen der Sprach-, Literatur- und Kulturwissenschaft. So ist zB. das Genre *Western* ein „Hyperstereotyp“⁴⁸, welches wohl global von der Mehrheit verstanden wird und vor allem eben durch Stereotype aus der Idiom- und Kulturwissenschaft sowie aus der Sozialpsychologie geformt wird. Durch die verwendete Sprache, durch Kostüme, durch Ton und Musik und auch durch technische und filmische Mittel entsteht dieses Überstereotyp. Somit kann polemisch und provokativ formuliert werden: Ein Film ist ein einziges Stereotyp. Denn die meisten Filme können in ein klar definiertes Genre einge-

⁴⁶ Groth, *Bilder vom Fremden*, S. 87

⁴⁷ Ebd. S. 87f

⁴⁸ Jörg Schweinitz formulierte diesen Begriff. Peter Wuss benannte Genres in diesem Zusammenhang als „Superstereotype“, da einzelne Stereotype welche im Film zusammengefügt werden, ein großes Stereotyp ergeben.

teilt werden und dadurch einem ‚Hyperstereotyp‘ zugeordnet, sowie jedes einzelne Element im Film stereotype Erzählformen und Praxen aufweist.

Jörg Schweinitz und **Peter Wuss** haben sich schon seit Ende der 80er konkret mit der Stereotypenbildung im Film auseinandergesetzt. Ihr Beweggrund lag vermutlich vor allem darin, dass sie die zentrale Rolle von Stereotypen im Medium Film erkannten. Das einleitende Zitat von Elizabeth und Stuart Ewen enthüllt, dass der Film mit Stereotypen in solch einem Maß arbeitet, dass man schon von einer Industrialisierung jener sprechen kann. Auch Wuss schreibt:

„Denn gerade das Überangebot an Bekanntem und Vorgefertigten[!] ist es, das einen leichteren kognitiven Zugriff des Rezipienten auf die vermittelten Informationen garantiert und dabei auch den spielerischen Umgang mit größeren Informationseinheiten erleichtert.“⁴⁹ Weiter im Text meint Wuss, dass durch diverse „Unterprogramme“⁵⁰, die von den Stereotypen gebildet werden, automatisch „Wahrnehmungsmuster, Emotionen, Vorstellungsbilder und Wertungen“⁵¹ hervorgerufen werden, die durch die ständige Wiederholung schon bei den RezipientInnen antrainiert sind. Somit bräuchte ein Film nur mehr mit „Versatzstücken“⁵² arbeiten, um bei den ZuseherInnen den gewünschten Effekt auszulösen. Beim sogenannten ‚Chunking‘ führe dies soweit, dass die Stereotype unbemerkt rezipiert würden und alles Vorgeformte würde als Solches sich absichtlich stark präsentieren und damit einen Eigencharakter bilden. Die Konsequenz dessen: Es bildet sich eine künstliche Welt, eine „stereotypengestützte Medienrealität“⁵³.

Diese Medienrealität sei eine „Schweinwelt“, die nur durch das „massive Angebot von Stereotypenstrukturen entsteht und vom populären Film daher besonders gefördert werden würde.“⁵⁴ Allerdings sah Wuss auch Positives in dieser Entwicklung:

„Sie [die Medienrealität] kann negative Folgen haben, wo der einzelne und die Gesellschaft sie unreflektiert hinnehmen und für zutreffende Abbilder der Wirklichkeit halten; andererseits ergibt sich eine kulturelle Funktion dieser Medienrealität gerade dadurch, daß der offenkundige Gebrauch von Stereotypen dem Zuschauer gerade bewußt macht, wie sehr er selbst in Klischees denkt, im Alltag von ihnen beherrscht wird und durch sie manipulierbar ist.“⁵⁵

⁴⁹ Peter Wuss, *Filmanalyse und Psychologie. Strukturen des Films im Wahrnehmungsprozeß*, Berlin: Ed. Sigma Bohn 1993, S. 414f

⁵⁰ Ebd. S. 415

⁵¹ Wuss, *Filmanalyse und Psychologie*, S. 415

⁵² Ebd.

⁵³ Ebd.

⁵⁴ Vgl. ebd.

⁵⁵ Ebd.

Gleichzeitig stellten Schweinitz unter Rücksichtnahme von Wuss' Theorien fest, dass es „kaum möglich [ist] von filmischen Stereotypen in einem pauschalen Sinn zu sprechen.“⁵⁶ Eine gezielte und genaue Forschung war für beide daher von Nöten. Wie vorhin schon angedeutet, wiesen Wuss und Schweinitz als eine der Ersten darauf hin, dass der Film mit Stereotypkonzepten aus der Sozialwissenschaft UND aus den Kunst-Sprach- und Kulturwissenschaften arbeitet.

Zudem führt uns Schweinitz dahin, dass das Medium Film unterschiedliche Ebenen hat, in denen die verschiedenen Stereotypkonzepte zur Wirkung kommen. Schweinitz hat dieser Theorie 2006 in seinem ausführlichen Werk ein ganzes Kapitel gewidmet. Er unterteilt darin in folgende Ebenen der Stereotypenbildung:

1. Figur, 2. Handlungswelt, 3. Schauspiel, Bild und Ton, 4. Genre und Hybridgenre.

Diese Zuordnung und Differenzierung hilft enorm, um die Komplexität zu verstehen, die den Film und seine Erzählung durch Stereotype betrifft. Schweinitz geht detailliert vor und doch erkennt man bei ihm, dass die Grenzen zwischen den Ebenen nicht leicht zu ziehen sind. So sind zum Beispiel besonders stereotype Charaktereigenschaften von Figuren nicht klar zuordenbar. Sie tragen zur Handlungswelt genauso bei, wie zur Ausformung der Figur. Auch lässt sich kritisieren, dass er den Ton nicht näher untersucht, sondern sich ihm nur mit einem Seitenblick, wie er selbst anmerkt, widmet.

Trotzdem möchte ich im Folgenden diese Ebenen, wie Schweinitz sie formuliert hat, grob erläutern. Denn so wie Lippmanns Stereotypenkonzept für die Sozialwissenschaft von Bedeutung ist, so erkenne ich Schweinitz Ausarbeitung als Fundament für die Filmforschung an. Zudem hilft uns die genaue Betrachtung der unterschiedlichen stereotypen Erzählweisen im Film bei der Filmanalyse, die einen Teil der Arbeit ausmachen wird.

2.03. A.1. Figur

Die Figurenstereotype würden, so Schweinitz, sich besonders stark auf das Stereotypkonzept aus der Sozialwissenschaft stützen, denn hier brauche der/die RezipientIn Bezugsgrößen, mit denen verglichen und sich orientiert werden könne. Stereotype, in diesem Sinne, würden als „einfach strukturierte und stabilisierte Vorstellungen über Menschen, die bestimmten Gruppen angehören, Vorstellungen, die im kulturellen Alltagsbewusstsein verankert [...] sind“⁵⁷ verstanden werden. Es sei besonders wichtig,

⁵⁶ Schweinitz, *Film und Stereotyp*, S. 43

⁵⁷ Schweinitz, *Film und Stereotyp*, S. 43

dass sich der/die BetrachterIn mit den Figuren identifizieren könne und daher sei es nötig mit einfachen und schablonenhaften Konzepten zu arbeiten.⁵⁸

Diese schablonenhaften Figuren wurden derart oberflächlich eingesetzt, dass in den 1960er bis 80er Jahren Filmemacher in Deutschland, wie Alexander Kluge und Rainer Werner Fassbinder, diese Beschränktheit der Figuren und ihre klischeehafte Welt dazu benutzten, mit diesen Schablonen zu spielen und somit Stereotype als „armes, verzerrtes Bild“⁵⁹ offen zu legen. Zur selben Zeit entstanden auch erste Texte im medien- und filmwissenschaftlichen Bereich, die sich dem Phänomen stereotypes Erzählen im Medium Film widmeten.

Kluges Film *ABSCHIED VON GESTERN (ANITA G.)* (D 1966)⁶⁰ und Fassbinders *ANGST ESSEN SEELE AUF* (D 1973) können als Versuch oder als eine Antwort gesehen werden, Konventionen des Erzählens zu brechen. Kluges Film, in der die Protagonistin *Anita G.* als Jüdin versucht sich im Nachkriegsdeutschland zurecht zu finden und die Traumata zu vergessen, aber der Staat mit seiner Legislative und seine Bürger mit ihrer Intoleranz ihr diese Vorhaben gänzlich unmöglich machen, zeigt als Gegenbeispiel auf, dass die gewohnten stereotypen Bilder der gängigen Heimatfilme (dazu später mehr) eben so gar nicht der Realität entsprechen. Fassbinders Film *ANGST ESSEN SEELEN AUF* weist auf das Thema Rassismus hin. Auch diese Problematik wurde in den gängigen Filmen seiner Zeit nicht thematisiert. Sein Protagonist *Ali*, ein nordafrikanischer Gastarbeiter, der eine Beziehung mit einer älteren, deutschen Frau eingeht, entspricht von Außen betrachtet jedem Stereotyp, sobald aber das Innere, die Beweggründe und die Emotionen gezeigt werden, werden diese stereotypen Bilder im Kopf als genau diese offengelegt. Der/die Rezipienten muss erkennen, dass die eigenen Vorurteile im Kopf eben nichts anderes als Vorurteile sind, und dass Vorurteile deshalb entstehen, weil man in der Regel nicht in die Tiefe geht und vorschnell urteilt.

Schweinitz' Kommentar zu Filmen aus dieser Zeit: „[...] es ging darum, im Namen der Realität und der Humanität, Kritik an derartigen Stereotypen als Kristalle falschen Bewusstseins zu üben.“⁶¹

Im Generellen hätten Figuren, so Schweinitz, eine erzählende, narrative Funktion. Durch sie wird also erzählt. Daher verkörpern sie eben oft ein stereotypes Bild vom

⁵⁸ Vgl. Schweinitz, *Film und Stereotyp*, S. 43ff

⁵⁹ Ebd. S. 44

⁶⁰ Dieser Film ist ein außergewöhnliches Dokument seiner Zeit. Kluge war um die Darstellung von jüdischen Schicksalen im Nachkriegsdeutschland bemüht.

⁶¹ Schweinitz, *Film und Stereotyp*, S. 44

Anderen. Schweinitz bezeichnet sie provokativ als „konventionelle Artefakte“.⁶² Ihr Kennzeichen sei, dass sie „auf wenige auffällige Merkmale reduzierte und en bloc vielfach intertextuelle wiederholte“⁶³ Konstrukte wären. Er vermeidet hier die Begrifflichkeiten Typ oder Charakter, da er später im Kapitel diese klar voneinander trennt.

Umberto Eco machte sich schon 1986 darüber Gedanken, jedoch nicht im filmwissenschaftlichen Bereich, sondern im literarischen. Richard Dyer und Stanly Cavell versuchten in den 1990er zumindest eine gedankliche Trennung zwischen ‚Typ‘, ‚Stereotyp‘ und ‚Charakter‘, wenn es um die filmische Figurenbezeichnung geht. Beide arbeiteten mit unterschiedlichen Begrifflichkeiten. So bezeichnet Dyer ein ‚Figurenstereotyp‘ (dazu später mehr) als ‚Topos‘ und Cavell verwendet den Begriff ‚Individualitäten‘ und meint damit in etwa das, was Schweinitz als ‚Charaktere‘ (auch hierzu später mehr) bezeichnet.

Für die Wissenschaft ist man sich glücklicherweise lediglich bei den Bezeichnungen nicht einig. Ein Grundkonsens besteht: Das Bestreben zumindest eine gedankliche Trennung und somit Klarheit zwischen den einzelnen - ja wie nun? - Figuren zu schaffen.

Um die Verwirrung nicht größer zu machen, werde ich mich im Folgenden an die Formulierungen von Jörg Schweinitz halten.

So ist ein ‚Charakter‘ eine Figur, die ein individuelles und geistig vielschichtiges psychologisches Profil besitzt, während ein ‚Typ‘ in dem Moment fertig ist, wenn diese Figur die Szenerie betritt.⁶⁴ In der Praxis kann man feststellen, dass oft Nebenfiguren ‚Typen‘ sind und die ProtagonistInnen als ‚Charaktere‘ geformt sind, da sich diese erst während des Geschehens (mit)formen.⁶⁵

Von einem ‚Figurenstereotyp‘ spricht Schweinitz, wenn ein Typ intertextuell wiederholt und dadurch konventionalisiert wird. Als Beispiel kann man hier den Typ *James Bond*, *Diva* oder *Cowboy* anführen.

Hierzu weisen Elizabeth und Ewen Stuart in ihrer Theorie darauf hin, dass man einen Unterschied zwischen dem populären Kino und dem Traditionskino feststellen kann, was das Einsetzen von Figurenstereotypen betrifft. Im Traditionskino, zeitlich eingrenzbar bis etwa zu den 1960ern, wurden Figurenstereotype inflationär gebraucht.

„Stereotypisierung war in diesem neuen, faszinierenden Medium ein Grundelement des Erzählens. Mit Standardformeln, die kaum Raum für die Entwicklung einer Rolle ließen, setzten Filmemacher immer wieder leicht erkennbare Typen

⁶² Schweinitz, *Film und Stereotyp*, S. 45

⁶³ Ebd.

⁶⁴ Vgl. ebd. S. 49f

⁶⁵ Vgl. Umberto Eco, *Apokalyptiker und Integrierter. Zur kritischen Kritik der Massenkultur*, Frankfurt/Main: Fischer Verlag 1986, S 169f

ein, gaben einer leicht zu beeinflussenden Zuschauerschaft eine Handhabe zur Identifizierung der Charaktere, unmittelbare Signale, die eine intuitive Reaktion hervorriefen.“⁶⁶

Dessen überdrüssig versuchte der neue Film mehr mit Individualitäten, also ‚Charakteren‘, eine Geschichte zu erzählen. Die Figuren haben quasi an Dimensionen und verschiedenen Ebenen zugenommen. Der wesentliche Punkt dabei jedoch ist, dass ein Charakter nicht jedem Stereotyp entsprechen muss, sondern eben auch mehr Handlungsfreiheit hat.

Im Gegensatz dazu steht fest, dass das Genrekino Figurenstereotype braucht. Denn was wäre ein Western ohne einen Cowboy, oder ein Action-Film ohne seinen galanten Helden / seiner galanten Heldin? Für die Narration sind diese ‚Typen‘, die durch Wiederholung im intertextuellen Rahmen zu Figurenstereotype wurden, unverzichtbar.

Eine Figur im Film erfüllt demnach verschiedene Funktionen: Als ‚Typ‘ dient sie der Narration, als ‚Stereotyp‘ funktioniert sie als ‚Bild vom Anderen‘ und als ‚Charakter‘ wird sie dem Publikum vielschichtiger, komplexer und menschlicher präsentiert. Sie wird als eine Identifikationsmöglichkeit der/die RezipientIn angeboten.

Was bleibt, ist die Tatsache, dass die Unterscheidungen, ‚Typ‘, ‚Charakter‘ und ‚Figurenstereotyp‘ meist nur in der Theorie Bestand hat. In der Praxis verschmelzen die einzelnen Figuren mit ihren Bezeichnungen ineinander. Aber zumindest, wie vorhin schon erwähnt, schaffen sie im wissenschaftlichen Sinn eine gedankliche Klarheit.

2.03. A.2. Handlungswelt

Schweinitz versteht unter dem Begriff Handlungswelt alle Aktionen und Reaktionen, welche die Figuren auslösen und die Handlungsabläufe des Films ausmachen. Er meint, dass es nicht nur Figurenschemata gebe, sondern auch konventionalisierte Handlungsabläufe, die sich schon seit Jahrhunderten wiederholen würden. So argumentiert er, dass schon Mythen eine „Lust an der Wiederholung von Ähnlichem“⁶⁷ aufzeigen. „Jeder Mythos wurde, kaum verändert, wieder und wieder erzählt oder zelebriert und funktionierte – wie es Jurij Lotman ausdrückte – als ein ‚sich unendlich wiederholender Zyklus‘“.⁶⁸ Es ist keinem und keiner KulturwissenschaftlerIn etwas Neues, dass seit Jahrhunderten die gleichen Stoffe wieder und wieder ‚neu‘ erzählt werden. Obwohl man in den meisten Fällen also schon genau voraus sagen kann, welche Handlung auf die

⁶⁶ Stuart, *Typen und Stereotype*, S. 466

⁶⁷ Schweinitz, *Film und Stereotyp* S. 54

⁶⁸ Ebd.

nächste folgt, da ja die „Handlungsdimensionen“⁶⁹ einer generellen Konvention unterliegen, wird der/die RezipientIn nicht müde, sich die alten Mythen im neuen Gewande zu betrachten. Dies ist aber nicht ein Fall von geistiger Leere, sondern, so Schweinitz, die verschiedenen Handlungsmuster dienen nur der Funktion des Erzählens.⁷⁰ Wenn wir uns kurz ins Gedächtnis rufen, dass Figuren oft einem Stereotyp, einem Schema entsprechend funktionieren, so tun sie es auch deshalb, weil diese einzelnen Figuren Handlungen implizieren. James Bond, so kann man davon ausgehen, würde wohl keines Falls so agieren, dass er seine Mission sabotieren würde. Seine Figur impliziert in all seinen Handlungen, alles zu tun, um den Auftrag erfolgreich abzuschließen, seine AntagonistInnen sind diejenigen, die für die Sabotage zuständig sind. Figurenstereotype und Handlungsstereotype sind im Film (sowie in allen Medien der Narration) nahe beieinander und bedingen sich gegenseitig.

Noch anschaulicher ist dies in den Western Filmen. In diesem Genre kommt nämlich zusätzlich dazu, dass es sich rein um eine Imaginationswelt handelt. (So wie bei Science-Fiction Filmen, Historien Filmen, Horror Filmen, Fantasy-Filmen, ...). Sie spiegeln kaum eine Realität wider, sondern sind rein der Imagination entsprungen. Sie sind unserer Vorstellung nach aufgebaut und bilden sich aus Bildern, die durch ständige Wiederholung eine Konventionalisierung erlebt haben und somit die Illusionswelt *Western* formen. Der Handlungsablauf in diesen Filmen variiert zwar, aber dennoch hat der Western einen Fundus an Handlungen, die typisch für ihn sind. Das Duell auf der Straße, die Schlägerei im Saloon, das Reiten durch die weite Wüstenlandschaft etc. Dies alles sind Handlungen, die sich in der Dimension Western bewegen und den/der RezipientIn auch als solche erschließen.⁷¹

Zusammengefasst bedeutet dies: „ [...] der Stereotypbegriff zielt auf Situationen und Abläufe der erzählten Handlungen, die für bestimmte Sorten von filmischen Imaginationen in einer gewissen Periode jeweils zum konventionellen Repertoire gehören.“⁷²

Natürlich haben diese Handlungsstränge aber auch eine Funktion. Sie führen uns zu den Emotionen, die der/die FilmemacherIn in uns auslösen möchte. So sollen sie etwa Spannung herbeiführen, für komische Momente sorgen, Emotionen wie Angst, Freude, Lust, etc. bei dem/der BetrachterIn evozieren. Vor allem aber - und viel wesentlicher -

⁶⁹ Vgl. ebd. S. 53

⁷⁰ Vgl. Schweinitz, *Film und Stereotyp*, S. 53f

⁷¹ Ebd. S. 57

⁷² Ebd.

dienen Handlungsstränge dazu, dass wir uns entweder mit dem/der ProtagonistIn identifizieren, oder distanzieren.

In Science-Fiction Filmen gelingt meist in aller letzter Sekunde die Rettung vor der Zerstörung der Erde, oder sonst eines Planeten, oder gar der gesamten Galaxis. Und diese ‚Rettung im letzten Moment‘ ist der finale Handlungsstrang, auf den im Film die Spannung aufgebaut ist.

In romantischen Liebesverfilmungen gibt es meist eine ‚Handlung der Verwirrung‘, sodass es aussieht, als würde das Liebespaar doch nicht zueinander finden. Auch dies führt zum Moment der Spannung.

Will man von den RezipientInnen Emotionen der Komik herbeiführen, so fügt man einfach eine ‚Handlung des Missverstehens‘ bei. Nichts erheitert mehr, als wenn ein vom Filmemacher gewolltes Missverstehen zwischen der Handlung auf der Leinwand und dem, was der/die BetrachterIn schon durch vorgefertigte stereotype Handlungsstränge erahnt, entsteht.

Diese Liste an Beispielen könnte ewig fortgeführt werden. Sie soll veranschaulichen, wie sehr unser Gehirn Handlungsstränge gespeichert hat und sie auch hervorrufen kann. Oft genügt es daher einen ganzen Handlungsstrang lediglich anzudeuten, da der/die RezipientIn die Folgen schon gespeichert hat.

Besonders TV-Serien arbeiten mit diesem System. Seriell gehen die Handlungen ineinander. Sollte man einmal eine Folge versäumt haben, tut dies nichts zu Sache, da man sich die Vorhandlungen aus dem eigenen Repertoire erschließen kann.⁷³

Aber auch wenn TV-Serien ein gutes Beispiel für das Verwenden von stereotypen Handlungssträngen sind, so versucht das engagierte neue Kino gerade dies zu vermeiden.

Oft werden dazu typische Handlungsstränge aus den verschiedenen Genres miteinander vermischt, um einen neuen, unerwarteten Handlungsablauf oder ‚twist‘ in das Geschehen zu bringen. Oder aber, die Figuren sind schon astereotyp und können daher keine stereotypen Handlungen vollziehen.

Anita G. in Kluges und *Ali* in Fassbinders Film implizieren eben einen solchen atypischen Handlungsradius.

⁷³ Der Unterschied zwischen *series* und *serials* ist hier zu beachten. Während *series* eine abgeschlossene Folgehandlung haben, weisen *serials* einen episodengreifenden Handlungsstrang auf. Zur anschaulichen Erklärung dienen hier die *series*.

2.03.A.3. Ton

„As has often been remarked, the cinema has never been silent: [...]“⁷⁴

Einleitend in diesem Kapitel wies ich darauf hin, dass Jörg Schweinitz in seiner Arbeit dem Ton nur einen Seitenblick gönnt, obwohl auch er ihm eine hohe Bedeutung bei der Stereotypisierung zusprach. Da der Film aber als heterogenes Medium – ein Medium, das sich aus Bild, Licht und Ton ergibt - funktioniert, erscheint es mir ratsam, den Ton als eigenen Punkt und als eine eigene Ebene zu bearbeiten. Ton und Bild bleiben zwar im „Produktionsprozess von der Aufnahme bis zur Wiedergabe getrennt und werden erst durch die Wahrnehmung des Zuschauers wieder zusammengesetzt“⁷⁵, aber für die Erzählung sind beide Medien zuständig.

Vor allem, wenn es um die Erschaffung von imaginären Welten geht, trägt der Ton im Film eine enorme Rolle. Als prägnantes Beispiel führe ich hierzu die Science-Fiction Filme an. Wir verbinden mit Filmen, die im Weltraum spielen, eine eigene Geräuschkulisse, dabei herrscht im All Stille, da es kein Trägermedium - keine Luft - gibt, die Geräusche weiterleiten würde. Im Weltraum ist demnach nichts zu vernehmen und dennoch hören wir beim Ansehen von solchen Filmen eine Menge an Toneffekten, die typisch, also stereotyp, für diese Szenen im All sind. Dies führt so weit, dass selbst über das Medium Film hinaus spezifische Klangelemente sofort die Assoziation ‚Weltall‘ hervorrufen und an Raumschiffe, Laserschwerter und dergleichen denken lässt. Zwar weisen *Star Wars* Filme andere Sound Elemente als *Star Trek* Filme auf, aber dieser Unterschied hat nur den Grund, um eine eigene Fangemeine zu bilden, und um sich voneinander abzugrenzen. Im Wesentlichen jedoch bedienen sich diese Filme aus der Soundkulisse des Cartoon Bereichs.⁷⁶

Aber beginnen wir von Vorne: Von Anfang an wurde Ton eingesetzt, um das Schauen der bewegten Bilder lebendiger und unterhaltsamer zu gestalten. Ab „Mitte der 20er Jahre, [als] die elektrische Koppelung von Bild- und Tonträgern mittels Wechselstrom zur Verfügung stand, war die Genauigkeit hinreichend, um die Illusion einer kausalen Beziehung zwischen Bild und Ton zu erzeugen.“⁷⁷ Von da an, und vor allem seit dem Lichttonverfahren, waren Bild und Ton im Film nicht mehr voneinander zu trennen. Eingesetzt wurde Ton vor allem deshalb, um Emotionen bei den RezipientInnen hervorzurufen bzw. besser erlebbar zu machen. Schnell gab es dadurch ein Schema welche

⁷⁴ Mervyn Cooke, *A History of Film Music*. New York: Cambridge University Press ³ 2010, S. 1

⁷⁵ Barbara Flückiger, *Sound Design. Die virtuelle Klangwelt des Films*. Marburg: Schieren Verlag 2001, S.137

⁷⁶ Vgl. ebd. S.181

⁷⁷ Ebd. S. 140

Musikrichtung zu welchen Film gehöre. Die eingesetzten Toneffekte, die meist der Handlung voraus gehen, signalisieren die jeweilige Handlung. Zum Beispiel der Klang von einem Schwertkampf, einer Schlägerei, das Läuten von Glocken, das Knarren von Treppen, etc. Jedes Genre und nicht nur der Science-Fiction Film, hat somit seine selbst kreierte stereotype Klangwelt.

Fassen wir zusammen:

- a) Filmische Klangwelten unterliegen Effekten der Stereotypisierung
- b) Sie haben eine Signalwirkung
- c) Musik wird zur Verdeutlichung von Emotionen eingesetzt
- d) Das Sounddesign hat einen wesentlichen Anteil bei der Bildung vom Hyperstereotyp Genre.

2.03. A.4. Bild und Schauspiel

Sieht man sich heute Filme aus der Stummfilmzeit an, so kann der/die trainierte ZuseherIn von modernen Filmen, die erzählte Geschichte der stummen und dafür sehr stark gestikulierenden und mimischen Verrenkungen machenden SchauspielerInnen kaum ernst nehmen. RezipientInnen von heute lesen diese Schauspielkunst völlig anders als noch jene um die Jahrhundertwende. Jeder kann dies heutzutage bei Screenings solcher Filme beobachten. Oft fällt der ganze Saal in Gelächter, wenn es tatsächlich zu einer höchst dramatischen oder spannenden Wendung im Stummfilm kommt. Der/die BetrachterIn kann aber naturgemäß das Schauspiel auf der Leinwand nicht mit der gleichen Hingabe lesen, als jene der damaligen Zeit. Unsere Wahrnehmung hat sich schon an die natürliche Schauspielkunst gewöhnt und kann mit übertriebenen und überzeichneten Schauspieltechniken kaum etwas anfangen.

Wenn man bedenkt, dass die Schauspielkunst der Stummfilmzeit vom Theater kommt, so wird einem bewusst, wie sehr der Film andersrum dann auf die Schauspielkunst im Theater diesen Einfluss hatte.

Es gab also von Anfang an Klischees in der Kunst des Schauspiels und wenn auch stark reduziert, so arbeitet selbst heute der moderne und neue Film damit. Jörg Schweinitz betrachtet dieses Phänomen bei einem deutschen Film aus den 1950ern. Er stützt sich hier auf die Theorie von Herbert Jhering, der 1920 einen Text mit dem Titel *Der Schauspieler im Film* herausbrachte. Schweinitz stellt fest, dass „[s]elbst noch in deutschen

Filmen aus den fünfziger Jahren Intriganten und gutmütig drohende Onkels auf[traten], die jenen Habitus zur Schau stellten, den Jhering einst beschrieben hatte.“⁷⁸

Hier möchte ich einen kurzen Exkurs zu dem Phänomen ‚Heimatsfilm‘ machen, da dieser Begriff schon einmal gefallen ist und er in der deutschsprachigen Filmgeschichte eine wesentliche Rolle einnimmt.

⇒ Exkurs zum Heimatsfilm

Die Ära der Nachkriegszeit ist im deutschsprachigen Film bis in die frühen 1960er Jahre weitläufig als die Zeit des ‚Heimatsfilms‘ bekannt. Filmhistorisch sprach man zunächst von ‚Trümmerfilmen‘. Es handelt sich dabei um Filme, die 1946 – 49 vor den Trümmern der zerbombten Städte gedreht wurden. Sie hatten Alltagsprobleme im Nachkriegsdeutschland zum Thema.⁷⁹ Die 50er und 60er Jahre gehörten indes dem ‚Heimatsfilm‘. Viele von ihnen waren Remakes alter UFA-Produktionen⁸⁰, Verfilmungen von Operetten oder anderen bekannten Stoffen aus dem Gebiet der leichten Unterhaltung. Der deutsche und österreichische Markt setzte in der Zeit auf Idylle, Kitsch und Tracht.⁸¹ Dafür musste jedoch zunächst der Heimat-Gedanke kollektiv in das Gedächtnis des Volkes eingehen. Denn ‚Heimat‘ ist keine beliebige Schablone. Jedes Volk hat seine eigene Vorstellung was diesen Begriff betrifft.

Um einen Heimat-Begriff zu bilden, benötigt es ein Konzept. Dieses Konzept, welches sich aus einer Konstruktion von Fremd- und Autostereotypen zusammensetzt, wird im besten Fall von der Gesellschaft angenommen und ist mitverantwortlich für Einstellung und Haltung anderen Personen und Sachverhalten gegenüber. Durch die Konstruktion ‚Heimat‘ erfolgt erst eine Kategorisierung von ‚Dazugehörigkeit‘ und ‚Andersartigkeit‘.⁸² So weist auch Gertraud Steiner in ihrem Buch *Die Heimat-Macher* darauf hin, dass unser Heimat-Bewusstsein erst durch die sozialen Prozesse im 18. und 19. Jahrhundert zu dem wurde, was wir heute darunter verstehen. Zuvor wurde Heimat mit Besitz gleichgesetzt. So galten arme Leute als heimatlos.⁸³

⁷⁸ Schweinitz, *Film und Stereotyp*, S. 64

⁷⁹ Vgl. Walter Fritz, *Kino in Österreich. 1945 – 1983. Film zwischen Kommerz und Avantgarde*, Wien: Österr. Bundesverl. 1984, S. 15ff

⁸⁰ Universum-Film AG, 1917 in Berlin gegründet.

⁸¹ Vgl. Fritz, *Kino in Österreich*, S. 51ff

⁸² Vgl. Olaf Kühne/Annette Spellerberg, *Heimat in Zeiten erhöhter Flexibilitätsanforderungen. Empirische Studien im Saarland*, Wiesbaden: Verl. für Sozialwissenschaften 2010, S. 16ff

⁸³ Vgl. Steiner, Gertraud, *Die Heimat-Macher. Kino in Österreich 1946 – 1966*, Wien: Verl. für Gesellschaftskritik 1987, S. 11f

Ein Spezifikum des österreichischen Heimat Begriffs ist, dass er sich mit der Jahrhundertwende durch die davor geschehene Bauernbefreiung von Österreich-Ungarn 1848 auf den ländlichen Bereich fokussierte. Mit der Industrialisierung und dem Wachsen der Städte kam das Bestreben, das Land als Ausflugsort zu erhalten. Eine nostalgische und kitschige Note wurde dem Begriff Land und Heimat von der urbanen Bevölkerung gegeben.⁸⁴

Weiters meint Steiner in ihrem Buch, dass erst durch den Ersten Weltkrieg der Begriff Heimat auf das ganze Vaterland ausgedehnt worden wäre. Nach dem Ende des Krieges hätten die meisten Österreicher unter dem Landesverlust, den der Zerfall der Österreichisch-Ungarischen Monarchie mit sich brachte, gelitten. Jugendbewegungen hätten in ihren Aktivitäten in der Zwischenkriegszeit Aufgaben wie die Pflege der Soldatenfriedhöfe über gehabt. Die Gesinnung der verschiedenen Jugendbewegungen könne generell als nationalistisch bezeichnet werden, da es ihnen ein Anliegen gewesen sei, alte Traditionen und Sitten zu feiern. Auch hätten bäuerliche Volkslieder aus der eigenen jeweiligen Region als wichtiges Kulturgut gegolten.⁸⁵

Zusätzlich ließ die wirtschaftlich schwierige Zeit die Armut in den Städten wachsen und somit wurde das Landleben um ein weiteres hochstilisiert.

Auf politischer Ebene wurde angestrebt, dem Volk ein nationales Bewusstsein zu verschaffen, da der ‚Geist des Sozialismus‘ besonders in den Städten um sich ging. So kommt Steiner in ihrer Auseinandersetzung mit dem Heimat-Begriff zu dem Schluss:

„Deshalb darf die Heimat-Bewegung keinesfalls nur als isoliertes geistesgeschichtliches Phänomen betrachtet werden, sondern muß als politisches Kampfmittel angesehen werden.“⁸⁶

Es ist allgemein bekannt, welches Heimatbild der Nationalsozialismus verbreitete (Stichwort: ein gemeinsames Germanentum, welches die arische Rasse beinhaltet), daher wird hier nicht näher darauf eingegangen.

Wer oder was zur österreichischen Heimat dazugehörte bedurfte allerdings nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges einer neuen Zuordnung. Die Gesellschaft, die sich in einer Modernisierungsphase befand, stand vor der Aufgabe, sich neu zu definieren. Schnell wurde der alte Heimat-Begriff der Zwischenkriegszeit wieder hervorgeholt. Filme sollten somit eine positive Identifikation mit dem Heimatland erschaffen. Mit diesem Tun umging man gleichzeitig einer Auseinandersetzung mit der jüngsten Ver-

⁸⁴ Vgl. Steiner, *Die Heimatmacher*, S. 14

⁸⁵ Vgl. ebd. S. 16

⁸⁶ Ebd. S. 16f

gangenheit, die zu politischem und moralischem Hinterfragen geführt hätte bzw. im Falle Österreichs zum Anerkennen einer Mitschuld.

So kommt es, dass nahezu jeder deutsche und österreichische Unterhaltungsfilm, zu denen sowohl Heimatfilm, Ferienfilm, Schlagerfilm, Familienfilm, Ehefilm, Patriachenfilm -und in Österreich der Habsburgerfilm⁸⁷- gehören, zwei Diskurse zugleich führten: den Diskurs zur Aufhebung des Alten und den der Beseelung des Neuen, Ungewohnten und Modernen. So behandelte jeder Heimatfilm in all seiner Idylle gleichzeitig auch die Umstrukturierung und Neuorientierung der Gesellschaft. Oft wird ein Stadt/Land- Gefälle abgelichtet, wodurch die politische, kulturelle und ökonomische Umgestaltung der verschiedenen Regionen gezeigt wird.⁸⁸

Man kann den Filmen einen Konservatismus und ein Verdrängen vorwerfen, aber für die damalige Generation waren die uns heute ‚kleinkariert‘ erscheinenden Leben der Traum von vielen jungen Menschen.

Das Alte und Neue in ein scheinbar traumhaftes Jetzt zu spiegeln, war Aufgabe der deutschen und österreichischen Filmproduktion. Zu diesem Zweck wurden nicht nur Heimatfilme gedreht, sondern auch ausländische Filme wurden dahingehend zensiert eine idyllische Grundstimmung zu schaffen. Einige Beispiele:⁸⁹

- Der italienische Film von Roberto Rossellini *Paisa* (1945) besteht in der Originalfassung aus sechs Episoden. In der Fassung für den deutschen Markt fanden sich nur fünf, die sechste Episode zeigt die Erschießung italienischer Partisanen durch deutsche Faschisten.
- In der westdeutschen Version des amerikanischen Anti-Kriegsfilms *The Young Lions* (1957) von Regisseur Edward Dmytryk waren sämtliche Konzentrationslager-Szenen herausgeschnitten.
- Der französische Film *Les Cousins* (dt.: *Schrei, wenn du kannst*, 1959, R: Claude Chabrol) birgt eine Szene, in der ein schlafender, jüdischer Student von einem Freund mit den Worten „Aufstehen! Gestapo!“ aufgeschreckt wird. Die von der Chefin des Gloria-Filmverleihs, Kubaschewski, verantwortlich gezeichnete Synchronfassung, machte aus dem jüdischen Studenten einen Ungarnflüchtling, der mit „Aufstehen! Staatspolizei!“ geweckt wird.

⁸⁷ Georg Seeßlen, „Durch die Heimat und so weiter. Heimatfilme, Schlagerfilme und Ferienfilme der fünfziger Jahre“, *Zwischen Gestern und Morgen. Westdeutscher Nachkriegsfilm 1946-1962*, Hg. Hilmar Hoffmann und Walter Schobert, Ausstellungskatalog, Frankfurt/Main: Deutsches Filmmuseum 1989, S. 131-161, hier S. 133

⁸⁸ Vgl.: Elisabeth Büttner/Dewald Christian, *Anschluß an Morgen. Eine Geschichte des österreichischen Films von 1945 bis zur Gegenwart*, Salzburg/Wien: Residenz-Verlag 1997, S. 18ff

⁸⁹ Vgl. der Beispiele in Claus Ritter, *Papas Kino. Auch eine Sitten-Geschichte vom Film*, Berlin: Henschel 1964, S. 79ff

- Der Film *Den blodiga Tiden* (dt.: *Mein Kampf*, 1960) von Erwin Leiser, eine Dokumentation über das von den Nazis sogenannte ‚Dritte Reich‘, wurde durch angeordnete Schnitte und Abänderungen in seiner Aussage geschwächt. Erwin Leiser war deutscher Herkunft, seine jüdischen Eltern emigrierten mit dem damals 15 jährigen 1938 nach Schweden.

Die Heimatfilme arbeiteten, wie vorhin schon erläutert, mit bekannten Schablonen aus Operetten und Groschenromanen. In Ton, Bild, Schauspiel und den Handlungssträngen kehrte ein stereotypes Bild nach dem anderen wieder. Filme die nicht in Deutschland oder Österreich produziert wurden und die eine andere Welt zeigten, wurden eben dieser heilen Welt angepasst, wie die obigen Beispiele beweisen. Die heimischen Bilder sprachen von Harmonie, Wirtschaftswachstum und Idylle. Die Realität vom nach wie vor im Lande herrschenden Antisemitismus, der sich auf gesellschaftlicher Ebene immer wieder durch Schmierereien auf jüdischen Friedhöfen, Demonstrationen und auf politischer bis zur Waldheim-Affäre in Österreich äußerte, wurde nicht das Thema der Film- und Fernsehwelt.

Filmemacher wie Roman Polanski aus Polen, Federico Fellini aus Italien und die Nouvelle Vague Bewegung aus Frankreich durch Luis Buñuel waren Vorbilder einer neuen Generation von Filmemachern in Deutschland, denen u.a. Rainer Werner Fassbinder, Volker Schlöndorff, Alexander Kluge etc. angehörten und die einen neuen Film in den 1960er Jahren regelrecht einforderten.⁹⁰

Mit Ausnahme von G. W. Pabst *Der Prozeß* von 1948, kam es in Österreich erst in den 1980er Jahren durch diesen geistigen Aufschrei zu einem kritischen Reflektieren, das sich in der politischen Waldheim-Debatte, die von 1986 – 88 andauerte, widerspiegelte. Lukas Stepanik wagte den Anfang mit seinem Spielfilm *Kieselsteine* (AT, 1982). Axel Corti mit seiner Trilogie *Wohin und zurück – Welcome in Vienna* (AT, 1982 – 1985) und *Eine blaßblaue Frauenschrift* (AT, 1984) trug einen weiteren Teil dazu bei. Bis dahin jedoch waren besonders Handlungen und Figuren einer Konvention der Idylle unterlegen, die sich auch auf Bild und Schauspiel übertrugen.

⁹⁰ Das *Oberhausener Manifest* von 1962 ist bis heute der Beweis dieses Unmuts der deutschen Filmemacher.

Aber kehren wir nun wieder zu Jörg Schweinitz und seinen Ebenen der Stereotypisierung zurück.

Schweinitz hat also festgestellt, dass besonders Nebenfiguren (er verwendet die Beispiele Intrigant und gutmütiger Onkel) vor allem in deutschsprachigen Filmen bis in die 1950er äußerst stereotyp auftraten. Dies wiederum lässt sich auch mit der Einteilung ‚Typ‘, ‚Charakter‘ und ‚Figurenstereotyp‘ erklären. Eine Nebenfigur hat im Film nicht viel Zeit sich dem Publikum näher zu bringen. Mit wenigen Mitteln sollte sie den Rezipienten sofort über Intentionen, Gefühle und Charakter informieren. Ein stereotypes Schauspielern, also ein Darstellen einer Figur anhand von gewohnten und konventionellen Mitteln, hilft bei dieser schnellen Informationsgabe.

„Die Vielfalt möglicher Darstellungsvarianten wird auf ein sich wiederholendes, dem Publikum bald bekanntes und von ihm akzeptiertes, ja erwartetes Muster abgemagert. Auf ein konventionelles Muster, das seinen semantischen Kontext gleichsam in sich aufgenommen hat und schon dadurch symbolische Züge erlangt.“⁹¹

Für die Schauspielkunst bedeutet dies, dass stereotype Formen des Schauspiels unter einem Regelwerk zusammengefasst und als Archetyp verstanden wurden. Die Schauspielkunst bekam ein System, an dem sie sich orientieren konnte, welches sich aber im Laufe des Jahrhunderts der Filmgeschichte durchaus verschob, neu orientierte und veränderte.

2.03. A.5. Genre und Hybridgenre

Genres sind, das wissen wir schon, ein Hyperstereotyp im Film. Das Genre Western verlangt ein Repertoire von stereotypen Handlungen, Figuren, Toneffekten, Bildeinstellungen und Schauspielgesten, die im Gesamten das jeweilige Hyperstereotyp bilden.

Des Weiteren versteht Schweinitz aber auch Genre als ein:

„*intertextuelles System* von Stereotypen [...], die offen strukturiert sind und bei näherer Betrachtung tatsächlich in zahlreiche, einander vielfältig überlappende Subgenres zerlegt werden können – als Systeme die sich darüber hinaus in steter Wandlung und Wechselwirkung mit anderen befinden.“⁹²

Diese Theorie impliziert, dass jedes Genre festgefahrene Stereotype hat und somit eine „innere Heterogenität und Dynamik“⁹³ besitzt, obwohl sich ein Genre im gesamten verändern, sich den Zeiten anpassen kann.

⁹¹ Schweinitz, *Film und Stereotyp*, S. 65, vom Autor selbst hervorgehoben

⁹² Ebd. S. 83

⁹³ Schweinitz, *Film und Stereotyp*, S. 82

Da sich Genres aus einer Unzahl von Stereotypen aufbauen und diese einem Prozess der Wandlung und des Wechsels unterliegen, so Schweinitz, würden sie „offene Netzwerke, die keine starren Raster sind und selbst [...] der fortgesetzten Evolution unterliegen,“⁹⁴ bilden. Beobachten lässt sich, dass immer dann, wenn ein Genre eine Zeit der Hochkonjunktur erlebt, so wie in den 1960er bis 1990er die Science-Fiction Filme, es danach zu einem Wandel dieses Genres kommt. Meist wird bei einzelnen Stereotypen angesetzt, die dann das Hyperstereotyp Genre in einem neuen Licht erscheinen lassen. Die alten stereotypen Bilder finden konstant Gebrauch, werden aber nur mehr ansatzweise angedeutet. Durch die vorhergehende Konventionalisierung werden sie aber verstanden, selbst wenn sie eben nur bruchstückhaft eingesetzt werden.

Im Gegensatz dazu setzen Hybridgenres auf den Effekt des Dekontextualisierens von einzelnen stereotypen Darstellungen wie Handlungsabläufen, Ton, etc.⁹⁵

Ein Hybridgenre ist nämlich nicht, wie man vermuten könnte, eine Gattung die sich aus mehreren Genres zu einem in sich kohärenten Genre zusammensetzt, sondern es lässt sich eben keinem Genre einordnen, da es mit Bruchstücken arbeitet, die keinen gemeinsamen Sinn ergeben. Als Beispiel führt Schweinitz den Film *WILD WILD WEST* (USA, 1999) an, der mit Elementen aus den Genres *Western* und *Fantasy-Film* arbeitet.

Abschließend soll darauf hingewiesen werden, was für diese Arbeit von diesem Punkt mitgenommen werden sollte:

Ein Genre ist nichts anderes als ein Netzwerk von stereotypen Elementen, die wandelbar sind.

Zusammenfassend zum gesamten ersten Kapitel lässt sich sagen, dass Lippmanns sozialwissenschaftliche Theorie vom Stereotyp als ein **stabilisierendes, kognitives System, als intersubjektives Integrationssystem** und als **System der Stiftung und Wahrung von Identität**, sich in der Filmtheorie durch **Schneider, Wuss** und **Schweinitz** weiterentwickelt und etabliert hat. Im film- und medienwissenschaftlichen Bereich werden Stereotype als **offene Netzwerke, Unterprogramme**, als **Mittel zur schnellen Informationsabgabe** und als **stabilisierende Systeme** gesehen, die eine Scheinwelt kreieren, eine **Medienrealität**, die der/die RezipientIn in das reale Leben mit einbringen.

⁹⁴ Ebd. S. 84

⁹⁵ Ebd. S. 94

Vorwort zum dritten Kapitel

Das nächste Kapitel nimmt sich nun den Wurzeln von jüdischen Stereotypen an und betrachtet des Weiteren, wie sie in den modernen Medien bis heute an Verbreitung erfuhren.

Dazu ist es von Nöten, in die europäische Religionsgeschichte vorzudringen.

Vorweg möchte ich jedoch Elisabeth Klamper zitieren, die in ihrem einleitenden Aufsatz des bemerkenswerten Sammelbandes zur Ausstellung *Die Macht der Bilder. Antisemitische Vorurteile und Mythen*, die das jüdische Museum Wien 1995 in der Volkshalle des Wiener Rathauses ausgestellt hatte, zu diesem Thema folgenden wichtigen Gedanken festhält:

„Es wäre falsch, das Phänomen des Antisemitismus als eine von der Antike bis zur Gegenwart ablaufende Kausalkette zu verstehen, [...] sind doch zweifellos die Ereignisse des Mittelalters mit denen des 20. Jahrhunderts in keiner Weise vergleichbar.“⁹⁶

Es soll hier ausdrücklich darauf hingewiesen werden, dass dieser Teil der Arbeit keinen Rechtfertigungsversuch des Antisemitismus und Antijudaismus darstellen soll. Im Gegenteil soll es viel mehr ein Aufzeigen dessen sein, dass man kleine und scheinbar ungefährliche Äußerungen anderen Menschengruppen gegenüber niemals ungeachtet lassen sollte. Der Umgang mit Stereotypen - also den ‚Bildern im Kopf‘ - ist so lange aktuell, so lange es Vorurteile gegenüber anderen Menschengruppen gibt.

Besonders jetzt, wo es vom Westen ausgehend in Europa eine eindeutige Welle von Antiislamismus gibt, sollte man sich einer eigenen Verantwortung gegenüber seinen ‚Bildern im Kopf‘ bewusst sein.

Die Wurzeln von ‚Juden Bildern‘ sollen nun erkundet werden.

⁹⁶ Elisabeth Klamper „Zur Ausstellung ‚Die Macht der Bilder – antisemitische Vorurteile und Mythen‘“, *Die Macht der Bilder – antisemitische Vorurteile und Mythen*, Hg. Jüdisches Museum Wien, Wien: Picus-Verlag 1995, S. 15 – 20, hier S.19

3. Jüdische Stereotype

„[...] wie leicht es geht und wie gefährlich nahe es liegt, den anderen mit Hilfe des Klischees zu betrachten. Und jeder von uns weiß, welche Perspektiven der Ungerechtigkeit und des Irrsinns hierin beschlossen liegen. Aufklärung dagegen ist immer notwendig, so wenig sie auch, wie zu befürchten ist, letztlich zu erreichen vermag.“⁹⁷

Im allgemeinen Bewusstsein gibt es ein Wissen über die Existenz von jüdischen Stereotypen und ihren Formulierungen. Ad hoc kann eine Liste ihrer aufgezählt werden. Dass Stereotype im Allgemeinen wenig mit einer tatsächlichen Erfahrung zu tun haben, wurde im zweiten Kapitel dieser Arbeit dargestellt.

Das Judentum selbst kämpft mit ‚Judenbildern‘, die teilweise jahrhundertlang rezipierte und tradierte kulturelle Fremd- bis Feindbilder darstellen. Diese ‚Judenbilder‘ sind uns allen vertraut. Salopp gesagt, handelt es sich hierbei um folgende: Juden und Jüdinnen haben eine große Nase, krauses und dunkles Haar, sind gierig, besitzen große Macht, weil sie enorm viel Geld haben, sind redegewandt und strotzen vor Intelligenz. Dazu kommt die Vorstellung, welche im Mittelalter ihren Ursprung hat, dass sie zu dem Zweck des Vorrangs einer Weltherrschaft in verschiedensten Geheimbünden tätig seien.

Seit dem 19. Jahrhundert resultierte daraus das Bild, dass Juden als Drahtzieher hinter einer Weltmacht zu finden wären. Ein Vorurteil, das in den gegenwärtigen Medien gerne aufgenommen wird - besonders in der Israel-Debatte.

Dass diese Bilder zu Hass gegen Juden und Jüdinnen in den verschiedensten Jahrhunderten führten und sich diese im Laufe der Zeit als eine Grund-Skepsis gegenüber Juden manifestiert haben, soll in diesem Kapitel ausgearbeitet werden.

Woher kommen die negativen Bilder? Wann waren sie Stereotype und wie wurden sie zu Vorurteilen?

Im ersten Teil des Kapitels, in dem es um die Erkundung der Wurzeln geht, wird man erkennen können, dass die meisten jüdischen Stereotype durch den christlich-theologischen Antijudaismus Verbreitung fanden und sie sich im Laufe der Jahrhunder-

⁹⁷Hans Schwabl, „Feindliches und Freundliches über das Volk der Juden im klassischen Altertum“, *Die Macht der Bilder – antisemitische Vorurteile und Mythen*, Hg. Jüdisches Museum Wien, Wien: Picus-Verlag 1995, S. 21 – 29, hier S. 29

te zu einem ideologischen Antisemitismus formten. Bis zum Mittelalter etablierten sich die antijüdischen Stereotype in den Köpfen der mitteleuropäischen Gesellschaft und erfüllten ihre Funktion als Versatzstücke.

Somit befasst sich der erste Teil dieses Kapitels mit der Entstehung des Antijudaismus und inwiefern die neue christliche Kirche involviert war. Des Weiteren soll hier untersucht werden, wie die in diesem Zeitrahmen entstandenen Bilder Verwendung im 19. und 20. Jahrhundert fanden – den Jahrhunderten, in denen politischer Antisemitismus salonfähig wurde.

Der zweite Teil konzentriert sich auf die Darstellung von jüdischen Figuren im Medium Film. Dabei werden aber bewusst keine Propagandafilme aus der NS-Zeit betrachtet. Ein Querschnitt von ausgewählten Filmen soll die Möglichkeit der unterschiedlichen Darstellungsweisen aufzeigen. Auch soll dies ein Versuch sein zu zeigen, wie sich die Gestaltung jüdischer Figuren gewandelt hat.

Auf eines soll noch hingewiesen werden: Es wird nicht auf jedes einzelne Stereotyp spezifisch eingegangen. Das Ziel ist, einen Überblick zu schaffen, um dem/der LeserIn ein Verständnis, oder viel eher eine kritische Haltung gegenüber der aktuellen Darstellung von Juden und Jüdinnen in den Medien und speziell im Film zu vermitteln.

Zu Beginn eine allgemeine Begriffserklärung der Termini Antijudaismus, Antisemitismus, Antizionismus und Philosemitismus. Es ist wichtig, diese Begriffe klar und deutlich voneinander unterscheiden zu können.

3.01. *Begriffserklärung*

3.01. A. Antijudaismus

Unter Antijudaismus versteht man die bewusste, christliche Abneigung gegenüber Juden und Jüdinnen. Die Abneigung gilt den drei Säulen, auf welche sich das Judentum beruft: Den Glauben an den ‚Einen Gott‘, an das ‚Eine Gesetz‘ und an das ‚Eine Volk‘.

3.01. B. Antisemitismus

Antisemitismus richtet sich nicht, wie fälschlich angenommen werden kann, gegen Semiten (= alle Völker, die eine semitische Sprache sprechen; demnach gehören zu den Semiten alle Völker des Nahen Ostens); sondern er richtet sich ausschließlich gegen das

Judentum und zwar unter einem rassistischen Aspekt. Antisemitismus war und ist noch heute Teil oder Quintessenz von verschiedenen politischen Bewegungen.

3.01. C. Antizionismus

Die nationalsozialistische Lehre, die davon ausgeht, dass Juden eine Rasse sind, ist nicht mit dem zionistischen Gedanken zu verwechseln, der die Juden als ein Volk sieht. Der Zionismus geht davon aus, dass verschiedene ethnische Völker durch ihren gemeinsamen Glauben das (Glaubens-)Volk der Juden bildet. Der nationalsozialistische Ansatz dagegen sieht die gläubigen und nichtgläubigen Juden als eine ethnische Rasse mit einheitlichen, schlechten Charaktereigenschaften. Der Antizionismus richtet sich gegen den Gedanken des Volkes Israels. Als Wegbestreiter des praktischen Zionismus gilt Theodor Herzl.

3.01. D. Philosemitismus

In seinem Ursprung eine dem Judentum und dessen Errungenschaften wohlgesinnte Haltung. Mittlerweile gibt es aber auch hier Ressentiments der nur positiven Assoziation dieses Begriffs, da Philosemiten Juden und Jüdinnen oft als eine Art ‚Gutmenschen‘ darstellen und ihr Kulturgut als einzig Wahres titulieren, was wiederum in einer eigenen Art der Wahrnehmung des ‚Andersartig-seins‘ von Juden und Jüdinnen resultiert. Zusätzlich arbeiten Philosemiten zum Teil mit den gleichen Bildern wie Antisemiten, stellen diese aber zugespitzt positiv dar. Zum Beispiel werden Juden als Menschen „mit besonderen wirtschaftlichen Veranlagungen“⁹⁸ bezeichnet.

Zudem ließ sich in Österreich und Deutschland beobachten, dass ein öffentlicher Philosemitismus in der Nachkriegszeit aus der Not entstand.⁹⁹ Das bedeutet, dass man beim Umgang mit den Besatzungsbehörden auf ein gutes und persönliches Verhältnis zu Juden hinwies. Diese Art von Philosemitismus lässt sich in Deutschland und Österreich vermehrt finden und ist nicht persönlich und geistig motiviert, sondern zweckgebunden.

⁹⁸Vgl. Frank Stern „Der geschönte Judenfleck: Antisemitismus als Philosemitismus“, *Die Macht der Bilder – antisemitische Vorurteile und Mythen*, Hg. Jüdisches Museum Wien, Wien: Picus-Verlag 1995, S. 398 – 402, hier S. 400

⁹⁹Vgl.: Ebd. S. 398ff

3.02. Die Wurzeln von jüdischen Stereotypen

Schon Theodor W. Adorno hat durch etliche Untersuchungen und Schriften festhalten können, dass Antisemitismus im größeren Rahmen personeller und sozial autoritärer Strukturen zu sehen ist.

Durch die ständige Infiltrierung eines Stereotyps wird dieses eben, wie das erste Kapitel zeigt, nicht mehr als falsches Bild gesehen, sondern bildet eine eigene Realität – wie vor allem im medienwissenschaftlichen Bereich dargestellt wurde. Durch eine kontinuierliche Wiederholung setzt es sich in den Köpfen der RezipientInnen fest. Wenn ein Stereotyp über Jahrhunderte hinweg auf unterschiedliche Weise Verwendung findet, dann wird es in das kollektive Gedächtnis aufgenommen.

3.02. A. Antike

„Vorurteile gegen Juden wurden seit jeher durch Stereotype definiert. Diese Vorstellungen sind seit Jahrhunderten überliefert und haben zunächst christliche Wurzeln. Der religiös motivierte Judenhass findet seinen Ursprung in der christlichen Antike.“¹⁰⁰

Am Anfang der christlichen Religion ging es vor allem darum, eine Glaubensgemeinschaft aufzubauen. Die einzige schon länger existierende, monotheistische Religion, die durch ihre Verwandtschaft eine Gefahr darstellte, war das Judentum.

Das Judentum als eigene Religion wird in der abendländischen Literatur von dem Griechen Theophrast in seinem Text *Über die Frömmigkeit* (ca. 300 v. Z.) zum ersten Mal erwähnt¹⁰¹. Er hält fest, dass es sich hierbei um eine ‚natürliche Religion‘ handelt, die der Grundanschauung der griechischen Philosophie entspricht: Hinter der Ordnung der Welt stehe eine Gotteskraft.¹⁰²

Ganz zu Beginn pflegten die Juden und das junge Christentum noch engen Kontakt. Aber bereits mit der zweiten Tempelzerstörung des Jerusalemer Tempels 66 – 70 n. Z. kam es zum ersten Bruch des gemeinsamen Kultes zwischen der Jesusgemeinde und dem damaligen Judentum. Im Judentum übernahmen hiernach Synagogen die Tempel-

¹⁰⁰ Jasmin Waibl-Stockner, „Die Juden sind unser Unglück“. Antisemitische Verschwörungstheorien und ihre Verankerung in Politik und Gesellschaft, Wien: Lit 2009 (Orig. Diss. Universität Innsbruck 2007) 2009, S. 20

¹⁰¹ Die theologische Geschichte des Judentums beginnt jedoch schon im 18. Jhdt. v. Z. mit dem Auszug Abrahams.

¹⁰² Vgl. Hans Schwabl, „Feindliches und Freundliches über das Volk der Juden im klassischen Altertum“, S. 21f

rolle und die junge Glaubensgemeinschaft um Jesus pflegte hauskirchliche Zusammenkünfte.¹⁰³

Doch die weit bedeutendere Abgrenzung der Christen vom Judentum erfolgte durch die unterschiedliche Auffassung über die Auferweckungstheorie von Jesu. Während für das Judentum David als der von Gott auferweckte gilt, ist es für die Christen Jehoshua.¹⁰⁴

Die Auferweckung Jesu und die unterschiedlichen Ansätze dazu, führten zu der substantziellen Entfremdung der Christen vom Judentum. Die zwei Glaubenseinheiten duellierten sich schon bald darauf. Das Judentum galt früh als Feind des jungen Christentums. Der aufkeimende christliche Antijudaismus formulierte hierauf in der Antike einen Irrtum, der sich bis heute manifestiert hat: den des **Gottesmords**.¹⁰⁵ Die Juden seien in weiterer Folge für den Tod Jesu verantwortlich.

Schriften darüber entstanden über die Jahrhunderte verteilt. Auch in der Bibel ist eine Stelle zu finden, denn die *Heilige Schrift*, mit dem *Alten* und *Neuen Testament*, ist - grob gesagt - nichts anderes als ein Sammelwerk aus unterschiedlichen Schriften von verschiedenen Verfassern. Im *Neuen Testament* ist daher u. a. eine Stelle eines Paulus Briefes zu finden welche besagt:

„Diese [die Juden] haben sogar Jesus, den Herrn, und die Propheten getötet; auch uns haben sie verfolgt. Sie missfallen Gott und sind Feinde aller Menschen; sie hindern uns, den Heiden zu predigen und ihnen so das Heil zu bringen. Dadurch machen sie unablässig das Maß ihrer Sünden voll. So ist der ganze Zorn über sie gekommen.“¹⁰⁶

Die Wurzel dieses Vorurteils liegt also darin, dass die Juden Jesus nicht als den Erlöser ansehen. Dadurch wurden sie von den Christen zu Heiden und Mörder Christi erklärt. Dieses Stereotyp wurde im Laufe der christlichen Religionsgeschichte immer wieder aufgegriffen und es stellt die **Grundlage des christlichen Antijudaismus** dar. Durch die Dämonisierung der Mutterreligion war es möglich, eine klare Grenze zwischen den Religionen zu ziehen.

Im dritten und fünften Jahrhundert zeichneten sich diverse christliche Kirchenväter für die bewusste Dämonisierung von Juden verantwortlich. Juden wurden als ‚Söhne Satans‘ bezeichnet und ihnen wurde nachgesagt, dass sie mit dem Teufel einen Pakt ge-

¹⁰³Vgl. Wolfgang Treitler, *Einführung in das Judentum*, Skriptum zur gleichnamigen Vorlesung, SoSe 2012, V01/14.03.2012

¹⁰⁴Vgl. ebd.

¹⁰⁵1962-1965 wurden die Juden durch das zweite Vatikanische Konzil davon freigesprochen, aber das bis dahin geschaffene allgemeine Misstrauen ihnen gegenüber konnte nicht per Dekret abgeschafft werden.

¹⁰⁶Der erste Brief des Paulus an die Thessalonicher. 1 Thess 2, 13-16

schlossen hätten.¹⁰⁷ Das Ziel der Juden sei demzufolge einzig „den Christen Schaden zuzufügen und die Herrschaft über sie zu erlangen.“¹⁰⁸

Durch Kaiser Konstantin, der das Christentum 313 n. Z. als gleichberechtigte Staatsreligion duldete, wurden die anfangs kaum beachteten antijüdischen Pamphlete ernst genommen und immer mehr judenfeindliche Gesetze wurden im Laufe der Jahrhunderte mit dem Christentum, welches mit der Zeit mancherorts als Staatsreligion fungierte und so einen enormen Einfluss auf die Staatsführung hatte, erlassen. Für die Juden sollte dies noch weitgreifende Folgen haben. Diese Gesetze hatten Auswirkungen auf das soziale und ökonomische Zusammenleben über einzelne Epochen hinaus und die Juden als Ausgegrenzte konnten durch die verschiedenen Einschränkungen, die diese Gesetze mit sich brachten, an dem gesellschaftlichen Leben in einer Gemeinde oder einem Dorf nicht oder nur teilweise teilnehmen. (So blieb ihnen z. B. im Mittelalter die Teilnahme an Zünften verwehrt, da diese christlich orientiert waren.) Mit Elisabeth Klampers Worten bedeutet dies:

„Diese theologische beziehungsweise die daraus resultierende ökonomische und soziale Ausgrenzung der Juden setzte sich auch in der mittelalterlichen Gesellschaft fort, in der das religiöse und weltliche Leben vom christlichen Dogma durchdrungen war.“¹⁰⁹

3.02. B. Mittelalter

Die aus der Antike stammenden Anschuldigungen gegen die Juden wurden bis zum Mittelalter zu festen Überzeugungen. Das mehrheitlich konfessionelle Christentum glaubte an diese Mythen und falschen Überlieferungen und so kam es ca. ab dem 11. Jahrhundert zu unterschiedlichen Blutlegenden.

Im 12. Jahrhundert wurde die **Ritualmordlegende** von den Christen etabliert. Aber selbst in der Antike gab es die Vorstellung, dass die Juden jedes Jahr einen Griechen nach ihrem geheimen Gesetz hin überfallen würden, um ihn anschließend zu mästen und ihn dann ihrem eselsköpfigen Gott zu opfern.¹¹⁰ Und daher gilt für das Mittelalter dasselbe, wie für die Antike: „Das Vorurteil gegen die Juden, das auf jedwede Kenntnis der originalen Quellen des Judentums verzichtet, hat mehr Überzeugungskraft als solide Sachkenntnis.“¹¹¹

¹⁰⁷Vgl. Waibl-Stockner, „Die Juden sind unser Unglück“, S. 21

¹⁰⁸Elisabeth Klamper, „Zur Ausstellung ‚Die Macht der Bilder – antisemitische Vorurteile und Mythen‘“, S. 16

¹⁰⁹Ebd. S. 18

¹¹⁰Vgl. Kurt Schubert, „Gottesvolk – Teufelsvolk – Gottesvolk“, *Die Macht der Bilder – antisemitische Vorurteile und Mythen*, Hg. Jüdisches Museum Wien, Wien: Picus-Verlag 1995, S. 30 – 52, hier S. 32

¹¹¹Ebd. S. 33

Im Judentum besteht das rituelle Gebot, wonach man kein Blut, egal in welcher Form, zu sich nehmen darf. Daher wird Fleisch ausgeblutet (= schächten) bevor es zubereitet werden kann. Dies ließ in der mehrheitlich polytheistischen Antike und dem abergläubischen Mittelalter die Menschen zu dem Gedanken kommen, Juden würden Menschenopfer darbringen und diese schändlich ausbluten lassen, um ihren einzigen Gott zu huldigen. Im Mittelalter glaubte man, dass sie dies tun würden, weil sie ihrer Schuld des Gottesmordes sühnen wollten. Eine weitere Vorstellung dazu meint, dass die dämonischen Juden ihrem Gott Christen als Opfer darbringen würden, um diesen dämonischen Gott zu feiern.

Eine weitere Legende, die auch aus der jüdischen Tradition des Schächtens entstanden ist und im abergläubisch, christlichen Mittelalter ihre Blüten trug, war die der

Blutmagie: So würden Juden das Blut von Christen am Karfreitag zu sich nehmen, um von ihrer Schuld des Gottesmordes erlöst zu werden.¹¹²

Während die Vorstellung der Blutmagie später keine Erwähnungen mehr findet, setzte sich der Glaube an Ritualmorde in den Köpfen fest; obwohl nie einer fachgemäß nachgewiesen werden konnte.

In der ostkirchlichen Literatur findet 1225 das erste Mal ein **Ritualmordopfer** Erwähnung. Dabei handelt es sich um einen Mythos aus der Orthodoxen Kirche. 1097 sollte sich der Legende nach ein verkaufter Mönch geweigert haben am Passahmal seines Herren teilzunehmen. Daraufhin sollte ihn sein Herr gekreuzigt und mit einer Lanze erstochen haben. Nach diesem Ereignis hätten sich Wunder zugunsten der Christen zugetragen. Die Juden wurden verbannt, ihre Güter konfisziert und die Ältesten wurden hingerichtet.¹¹³

In **England** wüteten Anschuldigungen gegen Juden wegen Ritualmorden von 1150 – 1255.¹¹⁴ Auch in **Frankreich** kam es zu Prozessen, in denen Juden ein solches Vergehen vorgeworfen wurde. Ende des 12. Jahrhunderts wurden diese in beiden Ländern immer weniger. Friedrich Lotter meint in seinem Text, dass dies damit zu tun hat, dass die meisten Juden zu der Zeit schon vertrieben worden waren. Einige wanderten in den **deutschsprachigen Raum** aus. Dadurch lässt sich erklären, dass es ab dem 13. Jahrhundert zu Anschuldigungen von verschiedenen Ritualmorden in den Ländern des deutschen Sprachraums kam. 1235 gestanden zwei Juden - und wie Lotter anfügt, unter

¹¹²Vgl. Waibl-Stockner, "Die Juden sind unser Unglück", S. 23

¹¹³Vgl. Friedrich Lotter, „Aufkommen und Verbreitung von Ritualmord- und Hostienfrevelanklagen gegen Juden“, *Die Macht der Bilder – antisemitische Vorurteile und Mythen*, Hg. Jüdisches Museum Wien, Wien: Picus-Verlag 1995, S 60 – 78, hier S. 61

¹¹⁴Ebd. S. 62ff

Folter - den Mord an zwei Knaben, um deren Blut in aus Wachs abgedichteten Säcken aufzubewahren.¹¹⁵ Diese erste Anklage zog Zwangstaufen und Vermögenskonfiskationen mit sich.

Papst Innozenz IV. griff in einem Fall von 1247 ein, indem er für die Juden aussagte. Er konnte beweisen, dass die Anklage haltlos war. Auch untersagte er „jede weitere Klageerhebung wegen Blutfrevels.“¹¹⁶ Trotzdem gab es weitere Wellen von Anklagen im deutschen Raum. Immer wieder kam es auch – unter Folter – zu Geständnissen der Angeklagten.

Oft wurden Wallfahrtskirchen errichtet, deren Fresken von diesen erfundenen Freveltaten der Juden erzählen.

Einige solcher Kirchen wurden nicht zum Gedenken an einen Ritualmord erbaut, sondern an Orten der ‚Hostienwunder‘.

Der Vorwurf des **Hostienfrevels** ist aus einem Aberglauben gewachsen. Demnach würde, wenn ein jüdischer Gläubiger eine geweihte Hostie im Beisein seiner Familie, oder anderer Mitgläubiger, schänden würde „indem er sie durchsticht, peitscht und in einen Kessel mit heißem Wasser, ins Feuer oder in den Abtritt wirft,“¹¹⁷ die Hostie zu bluten anfangen, würde zu Christuskind oder Fleisch transzendieren und davon fliegen.¹¹⁸

1992 hat sich der zuständige Bischof von Regensburg gegen die *Wallfahrt zur Deggendorfer Gnad*, welche ‚Zeugnis‘ eines solchen ‚Hostienfrevels‘ ablage, ausgesprochen und „öffentlich um Vergebung für die jahrhundertelange Verleumdung“¹¹⁹ gebeten.

Die Symptome des **Bilderfrevels** schildern sich gleich wie die des Hostienfrevels.

Juden hätten hier Christusbilder und Bilder anderer Heiliger absichtlich zerstört und durchstochen. An den demolierten Stellen hätten die Bilder dann zu bluten begonnen. Diese Tat sollte als Beweis dazu dienen, dass Juden fortwährend in der Lage wären, den Gottesmord zu wiederholen.

Auch die Legende der **Brunnenvergiftung** findet ihre Wurzel im Mittelalter.

Dabei hätten Juden die Absicht, Christen zu töten, indem sie deren Trinkwasserquellen vergiften würden.

¹¹⁵Ebd. S. 66

¹¹⁶Ebd. S. 67

¹¹⁷Ebd. S. 68

¹¹⁸Vlg. ebd.

¹¹⁹Manfred Eder, „Wäre besser euer Moses im Nilschlamm ersoffen...‘ Hintergründe, Geschichte und Ende der umstrittenen Hostienwallfahrt zur ‚Deggendorfer Gnad‘“, *Die Macht der Bilder - antisemitische Vorurteile und Mythen*. Hg. Jüdisches Museum Wien, Wien: Picus-Verlag 1995, S. 102 – S. 110, hier S. 102

Da Juden schon bald in den Gemeinden separiert wurden und in Ghettos lebten, schöpften diese nicht von denselben Brunnen wie die christlichen Gemeindemitglieder. In Worms wurde eine solche angebliche Tat schriftlich festgehalten. So hätten Juden einen verwesenen Leichnam in Wasser gekocht und anschließend diesen Sud in sämtliche Brunnen der Umgebung gegossen. In weiterer Folge hätte sich so die Pest verbreitet.¹²⁰ Zwar waren auch Juden unter den Opfern, aber dies wurde kaum zur Kenntnis genommen. So kam es, dass über das ganze Mittelalter hindurch derartige Anschuldigungen gegen Juden keine Ausnahmen waren.

In weiterer Folge der Brunnenvergiftungsanschluldigungen tauchten die ersten **Weltverschwörungstheorien** auf. Die allgemeine Meinung war, die Juden würden das Trinkwasser deshalb vergiften, weil sie die Christen töten wollten, um die Weltherrschaft zu übernehmen. Diese Anschuldigung sollte wiederum die Wurzel des Antisemitismus im 19. Jahrhundert bilden.

Die Kette ‚Brunnenvergiftung – Weltverschwörung – Weltherrschaft‘ zeigt auf, wie Vorurteile gegenüber Juden im Laufe von Jahrhunderten entstanden und sie nicht an einigen bestimmten Geschehnissen und Wallfahrtskirchen fest zu machen sind. Die negativen Bilder, die durch diese Vorurteile entsprungen sind, haben sich jedoch in das kollektive Gedächtnis eingeprägt.

Die Frage nach dem Grund, warum es ab dem 11. Jahrhundert in ganz Europa zu diesen Anschuldigungen kam, kann Friedrich Lotter teilweise beantworten:

„Beschuldigungen wegen Kindesentführung, rituellen Morden und Kannibalismus wurden und werden in den verschiedensten Gesellschaften gegen religiöse Minderheiten erhoben und sind prinzipiell zunächst als Symptome von Xenophobie zu werten, die Fremde als Bedrohung der Gruppensolidarität empfindet.“¹²¹

Die Juden waren immer schon eine Minorität in Europa, und mit ihren, für die europäische Bevölkerung befremdlichen Ritualen und Traditionen, als Sündenböcke für diverse Anschuldigungen prädestiniert. Veranschaulichen soll dies der Fakt, dass Juden und Jüdinnen zu verschiedenen Zeiten in unterschiedlichen Regionen Europas vertrieben, zwangskonfirmiert oder ausgegrenzt wurden:

Bereits im Zuge des ersten Kreuzzuges **1096** kam es zu Judenvertreibungen in ganz Europa. Der zweite Kreuzzug **1147** brachte Zwangskonfirmationen und Berufsverbote für die jüdische Glaubensgemeinschaft mit sich. **1215** wurde ein Gesetz erlassen, das

¹²⁰Vgl. Waibl-Stockner, „Die Juden sind unser Unglück“, S. 24

¹²¹Lotter, „Aufkommen und Verbreitung von Ritualmord- und Hostienfrevelanklagen gegen Juden“, S. 60

Juden dazu verpflichtete, gelbe Markierungen an den Kleidern und Spitzhüten zu tragen. (Die eigene Kleidung, zu der für die Männer die Spitzhüte gehörten, wurden auch vorgeschrieben.) Zudem war es ihnen untersagt ihre Häuser an christlichen Feiertagen zu verlassen. **1421** kam es zum ersten Mal zur Vertreibung der jüdischen Bürger aus Wien. **1492** mussten schließlich alle Juden aus ganz Spanien fliehen. Bis schließlich **1939** das Novemberpogrom eine systematische Aushebung von jüdischen Gemeinden und eine planmäßige Tötung von Juden durch die SS bedeutete.

Die antijüdische Anschauung wurde im Mittelalter vorwiegend aus politischen Gründen im Volk verbreitet, da der Klerus bei politischen Belangen stark involviert war. Vorwürfe des Ritualmords und, wie des Weiteren besprochen, des Hostienfrevelvorwurfs etc., funktionierten nach diesem Schema und schürten die Angst vor dem Judentum.

Fazit: Ein enger Kontakt zwischen dem ersten Vorwurf des Gottesmordes mit dem des Ritualmordes und des Hostienfrevelvorwurfs besteht. Alle drei haben einen Konsens: Juden würden aus Hass und Rache in der Gegenwart die Leidensgeschichte Christi fortführen wollen.

Die antijüdische Einstellung war im Mittelalter weit verbreitet und diese etablierte sich im europäischen Raum bis ins 19. Jahrhundert. Unweigerlich lässt sich der Schluss ziehen, dass sie dem aufkeimenden Antisemitismus im deutschen Sprachraum des 20. Jahrhunderts die Pforten öffnete - wie das folgende Kapitel zeigen soll.

3.02. C. Antijudaismus und seine Auswirkung im 19. und 20. Jahrhundert

1819 kam es in mehreren deutschen Städten zu antijüdischen Ausschreitungen. Ihr Kampfschrei lautete:

„Brüder in Christo!

Auf, auf sammelt euch, rüstet euch mit Muth und Kraft gegen die Feinde unseres Glaubens; es ist Zeit, das Geschlecht der Christusmörder zu unterdrücken, damit sie nicht Herrscher werden über euch und unsere Nachkommen, denn stolz erhebt schon die Juden Rotte ihre Häupter und spottet unsere Ehrfurcht, daß wir unsere Knie beugen für den, den sie gewürgt, darum nieder! nieder mit ihnen, ehe sie unsere Priester kreuzigen, unsere Heilighümer schänden und unsere Tempel zerstören, noch haben wir Macht über ihnen [!] und die Gewalt ist in unseren Händen, darum laßt uns jetzt ihr sich selbst gefälltes Urtheil an ihnen vollstrecken, laut dem sie geschrieen: Sein Blut komme über uns und unsere Kinder! Auf, wer getauft ist, es gilt der heiligsten Sache, fürchtet nichts und zögert keine Stunde, den Streit für den Glauben offen zu wagen. Diese Juden, die hier unter uns leben, die sich wie verzehrende Heuschrecken unter uns verbreiten, und die

das ganze preußische Christentum dem Umsturz drohen das sind Kinder derer, die da schriegen: kreutzige, kreutzige. Nun auf zur Rache! Unser Kampfgeschrey sey Hepp! Hepp!! Hepp!!!

Alle Juden Tod und Verderben, Ihr müßt fliehen oder sterben.“¹²²

In dieser Kampfparole des 19. Jahrhunderts steckt das älteste antijüdische Stereotyp des Gottesmordes. Denn Juden werden im ersten Satz als ‚Christusmörder‘ bezeichnet und des Weiteren werden ihnen Freveltaten unterstellt. All jene Vorwürfe sind in diesem Aufruf verpackt.

Anfang des 19. Jahrhunderts konnten viele Handwerker mit der in England billiger produzierten Massenware nicht mithalten. Armut war die Folgeerscheinung. 1812 wurde in Preußen das **Judenemanzipationsedikt** bekannt gegeben, für das sich der österreichische Staatskanzler Metternich verantwortlich zeichnete.¹²³ Dieses Edikt sprach den Juden eine weitgehende rechtliche Gleichstellung im Großraum Preußen zu. Die zunächst zunehmende Verarmung der Bevölkerung durch das unsichtbare Gespenst der Industrialisierung, geschürt mit all den Vorurteilen, die sich gegen Juden entwickelt hatten, ließ die Mehrheit glauben, die Edikte seien Schuld an diesen Missständen. Somit kam es zu Plünderungen von jüdischen Geschäften und Haushalten. Auch Synagogen wurden in dieser Zeit in Brand gesteckt.

Das neue Feindbild, der reiche Jude als Kapitalist, sollte sich ab der Industrialisierung immer mehr verbreiten.

Ferner formte sich zur Jahrhundertwende, durch die kurz zuvor geführten Befreiungskriege, zum ersten Mal ein deutsches Nationalgefühl, welches stark christlich geprägt war und eine antijüdische Haltung implizierte. Im 19. und 20. Jahrhundert war der religiös motivierte Antijudaismus vom beginnenden politischen Antisemitismus schwer zu trennen. Der eine bezog sich auf den anderen, um angebliche Theorien zu untermauern.¹²⁴

Vielleicht ist dies die Erklärung, warum es zu jener Zeit erneut zu Ritualmordanklagen gegen Juden kam. Es wurden alte und zum Teil nicht mehr beachtete antijüdische Anschauungen hervorgeholt und u.a. durch Flugblätter verbreitet.

Der evangelische Theologe Hermann L. Strack erbrachte gegen Ende des 19. Jahrhunderts den wissenschaftlichen Beweis, dass es im Judentum zu keiner Zeit zu Ritualmor-

¹²²Aus Erika Weinzierl, „Stereotype christlicher Judenfeindschaft“, *Die Macht der Bilder – antisemitische Vorurteile und Mythen*, Hg. Jüdisches Museum Wien, Wien: Picus-Verlag 1995, S 130 – 144, hier S. 130

¹²³Vgl. ebd. S. 130f

¹²⁴Als Beispiel dient hier das 1935 erschienene nationalsozialistische Standardwerk „*Der Antisemitismus der Welt in Wort und Bild*“ von Theodor Pügel (Hg.). Im Kern findet sich der Vorwurf des Gottesmordes und Aussagen von Christen werden als Quelle gebraucht.

den gekommen war. Er verteidigte seine Forschung die besagt, dass das Töten von Christen für religiöse Zwecke gläubige Juden zu Heiden gemacht hätte.¹²⁵

Es kam dennoch zwischen 1867 und 1914 im gesamten Deutschen Reich und in der österreich-ungarischen Monarchie zu insgesamt 12 Anklagen.¹²⁶

Der Fall von **Tisza-Eszlar** soll hier eine kurze Ausführung erfahren, da der österreichische Filmemacher G.W. Pabst diesen - aus heutiger Sicht obskuren Fall – 1948 mit dem Titel *DER PROZESS* verfilmte:¹²⁷

1882, also in etwa zu der Zeit als Strack durch Forschungen Gegenteiliges beweisen konnte, kam es in dem ungarischen Dorf zu einer Anklage gegen die dort ansässigen Juden. Die Anschuldigung gegen die Juden, einen Ritualmord begangen zu haben, war auch hier letzten Endes nicht nachweisbar. Das Mädchen, welches sie geopfert haben sollten, wurde einige Zeit nach der Anklage tot im Fluss gefunden. Frei von jeglichen äußeren Stichwunden. Zusätzlich erkannte der Verteidiger der Angeklagten, dass der angebliche Augenzeuge die Tat nicht durch das Schlüsselloch gesehen haben konnte, weshalb die Anklage fallen gelassen werden musste.

Weitere zwei Beispiele für das Vorkommen von antijüdischen Vorurteilen im 19. und 20. Jahrhundert sind in der Literatur zu finden:

1871 erschien das Buch *Der Talmudjuden. Zur Beherzigung für Juden und Christen aller Stände* von dem Theologen **August Rohling**. Dieses Werk diente früh bei politischen Versammlungen als zitierfähige Quelle. Rohling unterrichtete in Münster und Prag ‚Bibelstudium‘ und ‚Exegese des Alten Testaments‘ und galt somit fälschlicher Weise als Experte. Ihm selbst wiederum galt als wesentliche Quelle das 1700 erschienen Buch *Entdecktes Judenthum Oder Gründlicher und Wahrhaffter Bericht, welchergestalt die verstockten Juden die Hochheilige Drey-Einigkeit lästern und verunehren* von **Johann A. Eisenmenger**. Dieses Werk kann aus heutiger Sicht nicht als Quellenwerk dienen, da Eisenmenger alles dem Judentum Nachteilig aus etlichen Schriften zusammen sammelte. Die Auswahl der Quellen ist daher einseitig, vieles von ihm missverstanden und seine Übersetzungen sind zum größten Teil sehr frei.

¹²⁵Vgl. Weinzierl, „Stereotype christlicher Judenfeindschaft“, S. 136f

¹²⁶Ebd. S. 136ff

¹²⁷Bereits 1933 wollte er den Film in Frankreich realisieren, fand aber keinen Fördergeber. Die Story 15 Jahre später zu verfilmen, bedeutete für Pabst, sich von der NS Zeit zu distanzieren und ein Statement für zukünftige Filmprojekte zu setzen.

Ca. 50 Jahre später, 1923, erschien von dem Pfarrer **Dr. Philip Hauser** die Schrift mit dem Titel *Jud und Christ, oder wem gehört die Weltherrschaft?*. Hier wurden nachweislich christliche Antijudaismen mit einem völkischen Antisemitismus vermengt.¹²⁸

Was jedoch nicht vergessen werden darf, ist, dass durch die aufklärerischen Gedanken von ‚egalite‘, ‚liberte‘ und ‚fraternite‘ es dennoch in diesem Jahrhundert einen spürbaren Wandel in Bezug auf den Antijudaismus gab; zumindest im städtischen Bereich.

Anhänger des Liberalismus sahen in der Gleichberechtigung aller – und somit auch den Juden gegenüber – die Zukunft. Von **ca. 1780 – 1870** spricht man daher auch vom **Zeitalter der Judenemanzipation**.¹²⁹

Erika Weinzierl fügt in ihrem Aufsatz zu diesem Thema an, dass:

„im allgemeinen [...] gesagt werden [kann], daß nach 1900, in einer Zeit wirtschaftlicher Beruhigung, aber sicherlich auch unter dem Eindruck der Argumente Stracks und seiner auch im katholischen Raum vorhandenen Mitstreiter die Ritualmordbeschuldigungen von christlicher Seite kaum mehr erhoben wurden. Im Gegenteil, als sie in den zwanziger Jahren von den Nationalsozialisten wieder aufgebracht wurden, erschienen sogar in mehreren Zeitungen der konservativen Bayerischen Volkspartei Artikel, die die Grundlosigkeit der Blutbeschuldigung bewiesen [...]“.¹³⁰

Der Grundgedanke, dass Juden zu solchen Gräueltaten fähig sein würden, blieb in der breiten Masse dennoch bestehen. Zu jung war der Liberalismus und zu kurz die Phase der jüdischen Emanzipation, verglichen zu der jahrhundertelangen Ausgrenzung und Stigmatisierung der jüdischen Bevölkerung. Die neue, offene Weltanschauung konnte sich nicht durchsetzen und das antijüdische Denken sich so immer mehr in der Politik ausbreiten und sich zum Antisemitismus formen.

Folgende Tabelle von Albert Lichtblau hält anschaulich fest, wie der Antijudaismus nach der *Judenemanzipation* vom Antisemitismus abgelöst wurde und welche Konsequenzen dies für die jüdischen Bürger hatte.

¹²⁸Vgl. Weinzierl, „Stereotype christlicher Judenfeindschaft“, S. 136ff

¹²⁹Vgl. Albert, Lichtblau, „Macht und Tradition. Von der Judenfeindschaft zum modernen Antisemitismus“, *Die Macht der Bilder – antisemitische Vorurteile und Mythen*, Hg. Jüdisches Museum Wien, Wien: Picus-Verlag 1995, S. 212 – 292, hier S. 212

¹³⁰Weinzierl, „Stereotype christlicher Judenfeindschaft“, S. 141

Identifikation	Ausgrenzung	Kontrolle	Therapie
<i>rechtliche Machtinstrumente bis zur Emanzipation</i>			
Religion	<i>Gesetze</i> z. B.: – eigene Steuern – Aufenthaltsverbote – Ausschluß von Berufen (Zünfte) – Einschränkung von Bildung – Ausschluß von politischer Partizipation – Beschränkung der Familienzahl	Behörden und Sonderbehörden – z. B. das bis 1848 wirkende „Judenamt“ in Wien	<i>Konversion</i>
<i>Der Versuch der Judenfeinde, diskriminierende Machtverhältnisse nach der Emanzipation aufrechtzuerhalten</i>			
(Fremd-) Stigmatisierung – Körper – Namen – Sprache – „Charakter“ Gegensatzpaare: – Religion: christlich – jüdisch – Nation: deutsch – jüdisch – Rasse: „arisch“ - jüdisch	<i>soziale Isolation</i> Forderung: – Erneute Diskriminierung – Trennung von Juden und Nichtjuden	Kontrolle der sozialen Isolation – Boykott – Diffamierung – „Arierparagraphen“	<i>Keine ernsthaften Angebote</i> – Auswanderung – Vertreibung – bis hin zu Mord

Abb. 1, Tabelle von Lichtblau

Für Lichtblau stehen die Spalten Identifikation, Ausgrenzung, Kontrolle und Therapie für die Instanzen, in denen Mehrheiten die Minderheiten einteilen.

Spannend an der Tabelle ist, dass vor der Emanzipation die Religion als alleinige Identifikation der Juden genügte. Ab dem Zeitalter der Industrialisierung wurden Juden und Jüdinnen aber durch körperliche, sprachliche, soziale und ökonomische Stigmatisierungen identifiziert. – Diese Zuschreibungen sind es, welche jüdische Charaktere im Film bis heute oftmals präsentieren.

Lichtblaus Tabelle lässt zudem erkennen, wie sehr christlicher Antijudaismus in der Gesellschaft und eine antijüdische Einstellung in der Politik verbreitet waren, weswegen es zum politischen Antisemitismus kam, der in Österreich in der austrofaschistischen Ära unter Adalbert Dollfuß und anschließend unter Adolf Hitler in Nazideutschland wesentlicher Teil eines politischen Systems wurde.

Allerdings konzentriert sich diese Arbeit auf die Wurzeln von jüdischen Stereotypen. Es wurde untersucht, woher sie stammen und wie sie sich im 19. und 20. Jahrhundert weiter entwickelt haben. Der ‚Radaurassenantisemitismus‘ zu NS Zeiten soll hier aber nicht bearbeitet werden. Ein Wissen und eine Sensibilität über dieses geschichtliche Ereignis werden vorausgesetzt.

Auch werden die folgenden Filmbeispiele dieses Thema nicht behandeln. Das Anliegen der vorliegenden Arbeit besteht darin, die stereotypen Vorstellungen über das Judentum, die in der Gesellschaft vorherrschen, ohne dass deren Herkunft oder Verwendung kritisch hinterfragt wird, offenzulegen.

3.03. Jüdische Stereotype im Film. Ein Querschnitt.

Die geschichtliche Auseinandersetzung mit der Frage, woher jüdische Stereotype kommen, dient dem Verständnis, dass die Vorurteile, die den Juden in der Gegenwart entgegengebracht werden, von diesen alten und teilweise abergläubischen Unwahrheiten stammen.

Nur wenige würden heute einer Anschuldigung eines Ritualmordes Gehör schenken, oder der, dass Juden Trinkwasserquellen vergiften würden. Aber aus diesen alten Vorstellungen haben sich Vorurteile gegenüber Juden in Form von Charaktereigenschaften verfestigt, welche man ihnen zuspricht: Gier, Skrupellosigkeit, Falschheit, Geiz und Neid.

Dass Juden zum Teil nach wie vor eine negative Projektionsfläche sind, soll nun veranschaulicht werden.

Die folgenden Filmbeispiele werden nach dem Aufkommen von Stereotypen in den jeweiligen Filmebenen von: 1. Figur, 2. Handlungswelt, 3. Ton, 4. Bild und Schauspiel, und 5. Genre und Hybridgenre untersucht und analysiert, wobei die erste Ebene der ‚Figur‘ die Grundlage der Analyse bildet.

In nachstehenden Teil der Arbeit werden nicht ganze Filme, sondern nur einzelne Filmsequenzen analysiert:

„Als Sequenz wird dabei eine Handlungseinheit verstanden, die zumeist mehrere Einstellungen umfasst und sich durch ein Handlungskontinuum von anderen Handlungseinheiten unterscheiden. In der Regel werden Handlungseinheiten durch einen Ortswechsel, eine Veränderung der Figurenkonstellation und durch einen Wechsel in der erzählten Zeit bzw. der Erzählzeit markiert.“¹³¹

Der Fokus liegt einzig auf den jüdischen Figuren und daher werden ausgewählte Sequenzen analysiert, in denen jüdische Charaktere oder Typen auf die Leinwand treten.

3.03. A. 1. Beispiel - *Mit Himbeergeist geht alles besser*

Jahr: 1960

Regie: Georg Marischka

Land: Österreich

Der Regisseur:

Georg Marischka war ein österreichischer Regisseur, Drehbuchautor und Schauspieler. Er ist 1922 in Wien geboren und 1999 in München gestorben.

Von den Nationalsozialisten wurde er als ‚Viertel-Jude‘ bezeichnet und eingestuft, da seine Mutter ‚halb Jüdin‘ war. 1943 bis Kriegsende war er wegen öffentlicher Herabsetzung nationaler Belange in Gestapo-Haft.

Von 1951 – 1979 drehte er insgesamt 17 Filme. Ab 1972 bis zu seinem Tod trat er jedoch vermehrt als Schauspieler vor die Kamera.¹³²

Kurz zum Inhalt:

Der Protagonist von *MIT HIMBEERGEIST GEHT ALLES BESSER* ist *Philipp Kalder*, ein nun wohlhabender Mann, der zum Ehrenbürger ernannt werden soll. Ein Reporter sitzt ihm gegenüber und will die Erfolgsgeschichte dokumentieren. *Kalder* fängt an, seine Geschichte ab 1945 mit Kriegsende zu erzählen. Anfangs herrscht eine Divergenz zwischen Wort und Bild. Während *Kalder* mit blumigen Worten seinen Aufstieg beschreibt, sieht man seine harte und triste Lage als Kriegsgefangener in Frankreich und als Mann, der in seine zerbombte Heimatstadt zurückkehrt. Er verschweigt, dass er durch Gaunereien an seine erste Million gekommen ist, die ihm, noch bevor er sie selbst in Händen hielt, von der Figur *Schwarzenberg* weggenommen wird. Daraufhin kehrt er reumütig zu seiner Freundin zurück und beschließt eine Taschentuchfirma zu gründen, die ihn auf ehrliche Weise zu Geld und Ruhm kommen lässt.

¹³¹Knut Hickethier, *Film- und Fernsehanalyse*, Stuttgart 5: J.B. Metzler Verlag 2012, S. 37

¹³²Informationen aus: Franz Marischka, *Immer nur lächeln. Geschichten und Anekdoten von Theater und Film*, Wien, Amalthea 2001.

3.03. A.1. Filmsequenzbeschreibung:

Nachkriegszeit, unbestimmte deutsche Stadt / Versteck von Professor Schwarzenberg:
Der Straßenjunge Emil führt Kalder zu dem Versteck von Professor Schwarzenberg. Schwarzenberg öffnet die Tür und nach anfänglicher Skepsis lässt er den Jungen mit Kalder herein. Kalder erklärt Schwarzenberg, dass er U.S. Papiere benötigt. Nachdem sie sich über die Zahlung geeinigt haben, sieht man einen Teil der Prozedur des Papierfälschens, bevor es in die nächste Sequenz übergeht.
Der Raum in dem *Schwarzenberg* seine Untergrundgeschäfte betreibt ist ein Kellerschoß eines zerbombten Hauses. Der feuchte Raum ist voll von Dekorationsgegenständen und Möbelstücken.



Abb. 3, Kalder (links), Schwarzenberg (rechts)



Abb. 2, beim Papierfälschen

Steckbrief der zu analysierenden Figur:

Name der Figur: Professor Schwarz/Schwarzenberg; der Name ist jüdischer Herkunft.

Optik: große Nase, schwarzes krauses Haar, wohlgenährt.

Charakter: skrupellos, hinterlistig, kalkuliert.

Bildung: gebildet, Titel des Professors.

Umgebung: Sein Unterschlupf ist mit wertvollen Gegenständen und diversen Möbelstücken angefüllt, was vermuten lässt, dass diese Gegenstände und Möbelstücke aus Mietwohnungen von zwangsemigrierten und deportierten jüdischen Bürgern stammen, da die NSDAP jüdische Wohnungen beschlagnahmte und es oft zu Plünderungen kam.

Symbole: Im Raum eine Menora, die auf seinen jüdischen Glauben schließen lässt.



Abb. 4

3.03. A.2. 1. Ebene – Figur:

Professor *Schwarzenbergs* Jüdisch-Sein wird durch vier Hinweise angedeutet: Zunächst stellt er sich als ‚Professor Schwarz‘ vor und bessert sich dann auf ‚Schwarzenberg‘ aus. Auch der Straßenjunge *Emil* weist in der vorgehenden Sequenz *Kalder* darauf hin, dass *Schwarzenberg* nicht der richtige Name des Händlers sei. Der Name Schwarz gilt als jüdischer Familienname.

Als zweites Merkmal ist eine Menora groß und deutlich im Bild zu sehen. *Professor Schwarz* bzw. *Schwarzenberg* benützt sie als normalen Kerzenständer, um im Raum etwas Licht zu haben, was wiederum darauf schließen lässt, dass er kein religiöser Mensch ist.

Als drittes Indiz kann man seinen Beruf deuten. *Schwarzenberg* ist Händler im Untergrund und er fälscht Papiere. Sein Charakter wird zudem in dieser Sequenz und auch in einer späteren als skrupellos und unehrlich dargestellt.

Den vierten Hinweis stellt die Optik der Figur *Schwarzenbergs* dar. Sein Profil gleicht dem, welches die nationalsozialistische Lehre, 15 Jahre bevor der Film erschienen ist, propagierte: Eine große Nase, krauses Haar, buckelig und beleibt.

All dies lässt sagen, dass *Schwarzenbergs* Figur ein stereotyper ‚Typ‘ (Vgl. 2.03. A.1.) ist, denn sie wird aus einzelnen stereotypen Vorstellungen zusammengestellt.

3.03. A.3. 2. Ebene - Handlungswelt

Die Figur *Schwarzenbergs* hat keine große Handlungsdimension. So wie sie gezeichnet ist, impliziert sie jedoch das Vorantreiben eines unmoralischen Lebensweges des Protagonisten. Jede Handlung *Schwarzenbergs* für den Protagonisten *Kalder* geschieht nur per Gegenleistung. Uneigennütziges Tun ist der Figur *Schwarzenberg* unbekannt.

3.03. A.4. 3. Ebene - Ton

Bevor die beschriebene Sequenz beginnt wird mit einer spannungssteigernden und etwas bedrohlich wirkenden Musik übergeleitet. Dadurch werden bei dem/der ZuschauerIn Angstgefühle und Spannung hervorgerufen.

Mit Dialogbeginn verklingt die Musik, auch die Überleitung zur nächsten Sequenz geschieht ohne Musikuntermalung.

Während der Sequenz, und zwar wenn *Schwarzenberg* den Verbau eines Klaviers öffnet, in dem er ein paar seiner Utensilien aufbewahrt, erklingen durch einen automatischen Vorgang die Anfangstöne der Marseillaise am Klavier. Das Erklingen der französischen Nationalhymne, die während der französischen Revolutionszeit entstand, kann

als Symbol für *Kalders* Rachefeldzug gedeutet werden. *Kalder* fühlt sich als Betrogener, da ihm sieben Jahre seines Lebens gestohlen wurden. Er verlangt für jedes Jahr 100.000 Dollar Entschädigung und 300.000 Dollar Schmerzensgeld von denjenigen, die ihm die Freiheit genommen haben.

3.03. A.5. 4. Ebene - Bild und Schauspiel

Die Figuren *Kalder* und *Schwarzenberg* bewegen sich während der Sequenz im Raum. Das Machtverhältnis wird schon anfangs klargestellt, wenn sich *Kalder* in den Sessel von *Schwarzenberg* setzt und sich zudem das Glas Whisky, das sich *Schwarzenberg* eingeschenkt hat, nimmt und daraus trinkt.

Kalder ist der aktive Part. Er bestimmt den Verlauf der Szene, obwohl er auf *Schwarzenberg* angewiesen ist. Aber vor allem durch seine Gestik nimmt er den Raum für sich ein.

Schwarzenberg hingegen agiert verlangsamt und ruhig. Sein körperliches Schauspiel scheint daher träge. Aber es wird deutlich, dass *Schwarzenberg* mitdenkt. Er wirkt äußerst konzentriert. *Schwarzenberg* symbolisiert, im Gegensatz zu *Kalder*, den Denker, der kalkuliert handelt.

Der Film ist in schwarz/weiß gedreht.

Der feuchte, von der Decke tropfende und vollgestellte Keller mit seinen eingefallenen Zwischenmauern dient *Schwarzenberg* als Büro. Es wird suggeriert, dass etliche der Gegenstände aus Enteignungen jüdischer Haushalte stammen. *Schwarzenbergs* Figur ist die eines skrupellosen Juden, der sich am Leid anderer bereichert hat.

3.03. A.6. 5. Ebene - Genre und Hybridgenre

MIT HIMBEERGEIST GEHT ALLES BESSER ist eine Komödie, die einleitend aus der Ich-Perspektive des Protagonisten erzählt wird.

3.03. A.7. Resümee

Die Figur des *Prof. Schwarzenberg* soll im Film noch einmal auftauchen. In einem späteren Zeitpunkt treffen sich *Kalder* und er bei einer Reise. *Schwarzenberg* ist bei seinen korrupten Geschäften geblieben und überzeugt *Kalder* von einem lukrativen Angebot. *Kalder* selbst ist zunächst von der Idee nicht angetan, denn sein Vorhaben ist, nun als anständiger Mensch weiterzuleben.

Gemeinsam wollen sie, nachdem *Schwarzenberg* ihn überzeugt hat, den ehemals hochrangigen Nationalsozialisten und Chauffeur von Adolf Hitler *Sepp Reger*, der sich nach Portugal abgesetzt hat, über den Tisch ziehen. *Kalder* begreift erst als es zu spät ist, dass die ganze Aktion von *Schwarzenberg* langfristig geplant war und er hineingelegt und als Mittelsmann benutzt wurde. *Kalder* ist um sein ganzes Geld betrogen, während *Schwarzenberg* als reicher Mann davongeht.

In dieser späteren Episode des Films wird *Schwarzenberg* erneut als ein hinterlistiger Geschäftsmann dargestellt.

Die Figur *Schwarzenbergs* präsentiert somit den durch und durch korrupten Juden, der immer nur zu seinen Gunsten handelt und durch seine illegalen Geschäfte zu Wohlstand gelangt. Auch sein äußeres Erscheinungsbild gleicht dem eines ‚typischen Juden‘ aus der nationalsozialistischen Ideologie.

Meines Wissens nach ist die Figur von *Professor Schwarz bzw. Schwarzenberg* neben den Figuren aus J.W. Pabst Film *DER PROZESS*¹³³, eine der ersten jüdischen Figur in einem österreichischen Film nach dem Zweiten Weltkrieg, die eine größere Rolle einnimmt.

Im ganzen Film wird nicht Stellung zu der jüngsten Vergangenheit genommen und das Thema Judenverfolgung und Shoah werden nur anhand von Witzen am Rande thematisiert. Der einzige Eindruck, der also dem/der ZuschauerIn der 1960er Jahre, 15 Jahre nach Kriegsende, vom Jüdischen bleibt, ist das eines korrupten und skrupellosen Charakters, eines gebildeten Geschäftsmannes und vermögenden Kapitalisten, der bei dem Wort Scheck eine Fratze zieht. (Abb. 2)

¹³³ Die jüdischen Figuren in *DER PROZESS* sind zwar religiös und traditionell gezeichnete Figuren, aber fern von Antisemitismen. Die Erzählzeit ist um 1892 angesiedelt und der Schauplatz ist ein ungarisches Dorf am Land. Die AntagonistInnen im Film, die Dorfgemeinschaft, ist traditionell christlich und mit bauerlichen Stereotypen ausgestattet.

3.03. B. 2. Beispiel – *Hass* (Orig. *La Haine*)

Jahr: 1995

Regie: Mathieu Kassowitz

Land: Frankreich

Der Regisseur:

Mathieu Kassowitz ist ein französischer Filmregisseur, Schauspieler und Drehbuchautor, der in Paris geboren und aufgewachsen ist. Als Regisseur hat er bis jetzt sieben Langspielfilme realisiert.

Kurz zum Inhalt:

Hubert, Vinz und *Said* sind die Protagonisten dieses Films. Sie leben in der Vorstadt von Paris und üben sich als Straßengangster. Alle drei gehen keiner geregelten Arbeit nach und haben die Schule abgebrochen. Sie wachsen in einer aggressiven Umgebung auf. Es herrscht ein unausgesprochener Krieg zwischen den Jugendlichen und der Pariser Polizei, die einen ihrer Freunde nach einer Demonstration verhaftet und geprügelt hat, so dass dieser nun im Krankenhaus liegt. *Vinz* schwört einen Polizisten zu töten, wenn der gemeinsame Freund sterben sollte. Der Freund stirbt und die Situation eskaliert.

3.03. B.1. Filmsequenzbeschreibung

Zeit: aktuell, gegenwärtig, Nacht. Ort: eine Galerie in Paris. Said, Vinz und Hubert irren in den Straßen Paris umher und kommen zufällig an einer Galerie vorbei. Sie gehen hinein. Sie bedienen sich am Buffet und lachen über die ausgestellten Kunstwerke. Die anderen GaleriebesucherInnen halten Abstand von ihnen. Hubert spricht zwei Frauen an. Said kommt dazu. Die Frauen fühlen sich bedrängt. Vinz gesellt sich zu seinen Freunden. Der Galerieleiter kommt hinzu und bittet die drei zu gehen. Daraufhin werden Said und Vinz wütend. Hubert ist der Vernünftige und überredet die zwei zu gehen. Bei der Tür lässt Vinz sein Sektglas absichtlich zu Boden fallen und Hubert wirft einen Tisch um. Der Galerieleiter schließt die Tür hinter ihnen mit einem Kopfschütteln.



Abb. 5, *Vinz, Said* und *Hubert* in der Galerie

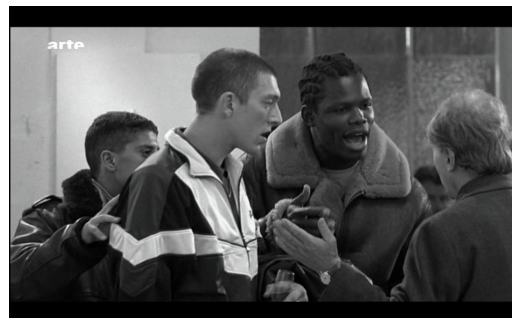


Abb. 6, der Galerieleiter bittet die drei zu gehen

Steckbrief der zu analysierenden Figur:

Name der Figur: Vinz, vermutlich Vincenz – lat. für siegen.

Optik: krumme Nase, kurze dunkle Haare¹³⁴, helle Haut, dünn.

Charakter: aggressiv, brutal, aufbrausend.

Bildung: ungebildet. Kein Schulabschluss.

Umgebung: Vinz selbst lebt in den Vorstädten Paris. In der beschriebenen Sequenz kollidiert die Figur mit der Umgebung der Kunstgalerie.

Symbole: Vinz trägt eine Halskette mit dem Davidstern.



Abb. 5

3.03. B.2. 1. Ebene - Figur

Die Figur *Vinz* ist die tragende Rolle im Film *HASS* von Kassovitz.

Das soziale Umfeld in dem *Vinz* aufwächst ist atypisch zu herkömmlichen jüdischen Figuren im Medium Film. Er ist Teil einer unterprivilegierten Sozialschicht, lebt mit seiner Familie in den Suburbs von Paris, die für ihre Brutalität bekannt ist. *Vinz* hat keine gute Schulbildung und ist zudem arbeitslos. Er raucht gelegentlich Cannabis, trinkt Alkohol, ist gewaltbereit, ungehobelt und kümmert sich nicht um seine Zukunft. Kurzum: *Vinz* ist ein Rüpel.

Sein Jüdisch-Sein wird noch vor seinem ersten eigentlichen Auftritt thematisiert (bei Laufzeit 7:10). In einer Traumsequenz, *Vinz* schläft gerade, sieht man ihn zu askenasischer Klezmermusik breakdancen, bevor ihn sein Freund Said aufweckt. Die übernächste Sequenz findet am Familientisch statt. *Vinz* wohnt mit seiner Schwester bei deren Großmutter, die in der Küche Frühstück vorbereitet. Im Esszimmer steht hinter dem Tisch gut ersichtlich auf einer Kommode eine Menora. *Vinz* fragt seine Schwester warum diese nicht in der Schule ist, als diese antwortet, dass die Schule abgebrannt ist, kommentiert die Großmutter: „Die Schule abzubrennen, so fängt es immer an und am Ende geht man nicht einmal mehr zum Beten in die Synagoge.“¹³⁵

Die Indizien, dass es sich hierbei um eine jüdische Figur handelt, werden von Kassovitz gleich zu Beginn geliefert. Den restlichen Film über weist jedoch nichts, außer *Vinz* Halskette mit dem Davidsternanhänger, auf seine jüdische Abstammung hin.

Vinz selbst erfüllt in dem Film *HASS* den *Typ* des modernen Straßengangsters. Auf stereotype Klischees zum Visualisieren seines Jüdisch-Seins wird jedoch verzichtet.

¹³⁴ Nathan Abrahams schreibt in seinem Buch *The New Jew in Film* (Tauris 2012, S. 28) „Vinz is a blond, blue-eyed Jew“. Da der Film in schwarz/weiß gedreht wurde, ist diese Annahme nicht überprüfbar.

¹³⁵ *Hass*, Regie: Mathieu Kassovitz, Frankreich 1995; (Orig. *La Haine*, 1995), bei Laufzeit 08:50

Er ist demnach eine astereotype jüdische Figur und keine Projektionsfläche von längst überholten jüdischen Klischees.

3.03. B.3. 2. Ebene – Handlungswelt

Da *Vinz* der Protagonist des Films ist, bestimmt er die Szenen. Seine Handlungswelt ist breitgefächert. Sein Tun bestimmt die Abfolge des Films. Sein einziger Gegenspieler ist sein Freund Hubert, der *Vinz* gelegentlich in seine Schranken weist.

In der ausgewählten Sequenz schwört *Vinz* mit seinen Handlungen Ärger herbei. Er agiert äußerst aggressiv. Nimmt sich mehr vom Buffet als alle anderen, lehnt sich in der Galerie gegen ein Gemälde und bei dem Gespräch mit den Frauen ist er der erste, der beleidigende Worte gegen eine der beiden richtet. Dadurch wird der Eindruck erweckt, dass *Vinz* sich durch seine Aktionen klar differenzieren möchte und sein Image des brutalen Vorstadtjungen vorantreiben.

3.03. B.4. 3. Ebene – Ton

In der ausgewählten Sequenz werden keine zusätzlichen Klangelemente eingespielt.

Die Hintergrundgespräche finden in einer gedämpften Atmosphäre statt, wodurch das lautstarke Auftreten der drei besonders unhöflich erscheint. Auch der Konflikt mit den Frauen kommt durch die ruhige Umgebung stark zur Geltung, sowie das Klirren des mutwillig zerbrochenen Sektglases und das Scheppern des umgeworfenen Tisches.

3.03. B.5. 4. Ebene – Bild und Schauspiel

Der moderne und fein konstruierte Ausstellungsraum ist ein enormer Gegensatz zu den unübersichtlichen und chaotischen Straßenplätzen - der gewohnten Atmosphäre der drei Jungs. Dem/der ZuschauerIn ist schnell bewusst, sie passen nicht hinein. Im Gegensatz zu den anderen GaleriebesucherInnen wissen sie nicht, wie man sich in diesen Räumen zu bewegen und zu verhalten hat (Abb. 5).

Der Film ist in schwarz/weiß gedreht, was den Gedanken entstehen lässt, Kassovitz will so das soziale Gefälle im Film symbolisieren: die gute, schöne, saubere Welt der Innenstadt gegen die schmutzige, laute und brutale Welt der Vorstadt. Auch erfährt dadurch die soziale und emotionale Düsterei von *Vinz* einen zusätzlichen Kanal der Visualisierung.

Wie vorhin schon erwähnt, ist das Schauspiel der drei Protagonisten äußerst aggressiv. In dieser Sequenz wird dies durch den gesellschaftlichen Unterschied, der zwischen

den anderen BesucherInnen und *Vinz*, *Said* und *Hubert* besteht, besonders gut visualisiert.

Das Paradoxe an der ausgewählten Szene ist, dass der Raum, in dem sich *Vinz* mit seinen Freunden bewegt, normalerweise die Spielfläche von Intellektuellen und Künstlern ist. Galerieräume, Museen, Theaterhäuser etc. Da die drei aber genau diesem Klischee widersprechen, kommt es von vornherein zum Disput zwischen Figur und Bild.

3.03. B.6. 5. Ebene – Genre und Hybridgenre

HASS wird dem klassischen Genre „Drama“ zugeordnet. *HASS/LA HAINE* ist der zweite Teil einer Trilogie von Kassovitz. *MÉTISSE*, *LA HAINE* und *ASSASSIN(S)* gelten als Abriss einer französischen Gesellschaft.

3.03. B.7. Resümee

Vinz ist kein *typischer Jude*. Sein Jüdisch-Sein wird zu Beginn des Films thematisiert und erfährt keine weitere Ausführung. Für die Handlung des Films ist es nicht relevant welchen Glauben die Figur hat. In erster Linie ist *Vinz* ein perspektivenloser Vorstadtjunge. *Vinz*, so lässt sich sagen, ist nebenbei jüdisch und legt keinen großen Wert auf seine Religion. Die Traumsequenz im Film ist daher irritierend. Kassovitz setzt sie als Mittel ein um dem Publikum die jüdischen Wurzeln des Protagonisten zu verdeutlichen und um einen Kampf, der in *Vinz* vorherrschen soll, zu visualisieren. Ein Kampf zwischen seinem Jüdisch-Sein und seinem Vorstadtjungen-Sein. Zwei Kategorisierungen, in denen sich *Vinz* zurecht finden muss.

Vinz ist keine Projektionsfigur jüdischer Stereotype.

3.03. C. 3. Beispiel – *Deconstructing Harry*

Jahr: 1997

Regie: Woody Allen

Land: USA

Der Regisseur:

Wood Allen ist einer der bekanntesten U.S. amerikanischen Filmregisseure und Schauspieler. Er ist jüdischer Abstammung. Besonders in seiner ersten Filmschaffenszeit setzt er sich in seinen Filmen mit seinen jüdischen Wurzeln auseinander.

Kurz zum Inhalt:

Der Protagonist von *DECONSTRUCTING HARRY* ist *Harry Block*. Er ist Schriftsteller und lebt in Manhattan. Seine von ihm verfassten Bücher und Kurzgeschichten basieren auf privaten Erzählungen von Freunden und eigenen Erlebnissen. Im Film führt dies wiederholt zu Konfrontationen mit den Betroffenen, die sich von ihm hintergangen fühlen, da er ihre privaten und intimen Erlebnisse auf Papier bringt und dies derart offensichtlich tut, dass Bekannte und Freunde die fiktiven Figuren aus seinen Kurzgeschichten in den realen Personen wiedererkennen.

Während er sich mit seinem Sohn, einer Prostituierten und einem Freund mit dem Auto auf den Weg zu seiner ehemaligen Universität macht, kann *Harry* bald die Grenze zwischen Realität und Fiktion nicht mehr unterscheiden, und in einzelnen Episoden wird er sowohl an wahre als auch fiktive Begebenheiten erinnert. Seine von ihm erschaffenen Charaktere tauchen zu diesem Zweck vor seinem geistigen Auge auf.

3.03. C.1. Filmsequenzbeschreibung

Küche von Doris und ihrem Ehemann Burt. Harry und Doris sitzen am Esstisch: Harry und Doris führen ein Streitgespräch. Doris faltet Stoffservietten, Harry trinkt Tee.



Abb. 7, Doris verteidigt ihren Glauben



Abb. 7, Harry hält nichts von Religion

Steckbrief, der zu analysierenden Figur:

Name der Figur: Doris

Optik: blonde Haare, groß, stark gebaut.

Charakter: stark, selbstbewusst, offenherzig, ehrlich.

Bildung: keine näheren Angaben

Umgebung: Doris und Burt leben in einem Haus. Die Einrichtung besteht zum Großteil aus massiven Holzmöbeln. Das Haus wirkt ordentlich und in einem guten Zustand.

Symbole: keine Symbole



Abb. 8

3.03. C.2. 1. Ebene - Figur

Doris ist die ältere Schwester von *Harry*, dem Hauptprotagonisten im Film *DECONSTRUCTING HARRY*. Sie ist bekennende Jüdin und nimmt ihren Glauben ernst.

Doris ist wütend auf *Harry*, da dieser ihre religiöse Überzeugung im Roman ins Lächerliche gezogen hat. Sie findet es schade, dass *Harry* selbst nichts mit der jüdischen Religion anzufangen weiß und sie deswegen zu verurteilen scheint.

Eine prägnante Stelle im Dialog macht deutlich, welche unterschiedliche Auffassung die beiden sind:

D.: Because it enraged you that I returned to my roots.

H.: What roots? You were a wonderful sweet kid. You got me through my childhood. Then you go away to Ford Lauderdale and you meet this fanatic – this zealot and he fills you with superstition.

D.: It's tradition.

H.: Tradition is the illusion of permanence.

D.: You have no values. Your whole life it's nihilism, cynicism, sarcasm and orgasm.¹³⁶

Doris ist eine selbstbewusste Frau, die selbstbestimmt ihren Weg gegangen ist. Die jüdische Religion verkörpert für sie nicht nur Tradition, sondern ist für sie auch eine Lehre der Moral und Ethik.

Doris scheint bodenständig zu sein.

3.03. C.3. 2. Ebene - Handlungswelt

Da *Harry* zu Gast bei *Doris* und ihrem Mann *Burt* ist, führt sie in dieser Sequenz letzten Endes die Handlung vorwärts. Auch kommt die Dynamik des Dialoges dadurch zustan-

¹³⁶ *Deconstructing Harry*, Regie: Woody Allen, USA 1997, bei Laufzeit 39:00

de, da *Doris* das Thema anspricht und ihrem Bruder zu erklären versucht, was für sie Religion bedeutet.

3.03. C.4. 3. Ebene - Ton

Doris Stimme klingt stark und fest. Ihre Stimme zittert nicht, noch stottert oder lispelt sie. Mit vehementem Ausdruck verteidigt sie sich und ihre religiöse Einstellung. Es gibt keine zusätzlichen Toneffekte. Das gesprochene Wort steht im Fokus.

3.03. C.5. 4. Ebene - Bild und Schauspiel

Das Bild verändert sich während der Szene kaum. Beide sitzen die meiste Zeit am Tisch. *Doris* faltet anfangs Stoffservietten und *Harry* trinkt eine Tasse Tee. Der Raum selbst ist nicht als jüdisch gekennzeichnet. Bei Minute 38:51 sieht man *Burt* durch das Fenster draußen im Hintergrund im Garten stehen. *Burt* trägt eine Kippa. Visuell ist dies das einzige Indiz in den insgesamt drei Sequenzen des Films, die sich im Haus von *Doris* und *Burt* abspielen, das auf einen jüdischen Haushalt hinweist.

3.03. C.6. 5. Ebene - Genre und Hybridgenre

Der Film wird dem Hybridgenre „fantastisches Komödiendrama“ zugeordnet. Da im Film immer wieder *Harrys* fiktive Romanfiguren auftauchen und sprunghaft Episoden des Romans als Zwischensequenzen eingefügt werden, hat der Film fantastische Züge.

3.03. C.7. Resümee

Doris, fest in ihrem jüdischen Glauben verankert, wird als weltoffene und moderne Frau gezeigt. Sie flucht, schimpft und zeigt Emotionen.

Dass ihr Bruder nicht religiös lebt, bedauert sie, verurteilt dies aber nicht.

Im Haus sind keine jüdischen Artefakte oder Gegenstände zu sehen die auf den jüdischen Hintergrund deuten lässt.

Weder *Doris* noch ihre Umgebung sind Projektionsflächen jüdischer Stereotype.

3.03. D. 4. Beispiel – *The Reader*

Jahr: 2008

Regie: Stephen Daldry

Land: USA/Deutschland

Der Regisseur

Stephen Daldry ist ein britischer Film- und Theater Regisseur. Seit 2000 hat er fünf Spielfilme als Regisseur realisiert. Neben *THE READER*, sind sein Debüt Film *BILLY ELLIOT – I WILL DANCE* (2000) und *THE HOURS – VON EWIGKEIT ZU EWIGKEIT* (2002) die bekanntesten.

Kurz zum Inhalt

Die Geschichte beginnt 1958. *Michael Berg*, der Protagonist, lernt als 15 jähriger Junge die 36 jährige *Hanna Schmitz* kennen und es entwickelt sich eine Liebesbeziehung zwischen den beiden. *Michael* besucht *Hanna* regelmäßig und bevor sie miteinander schlafen, liest er ihr stets aus einem Buch vor. Für *Michael* ist *Hanna* die erste große Liebe und daher trifft es ihn hart, als, aus für ihn unerklärlichen Gründen, *Hanna Schmitz* von einem Tag auf den anderen Tag nicht mehr in ihrer Wohnung anzutreffen. ist

1966: *Michael Berg* ist 23 und studiert Jura. Im Rahmen einer Vorlesung begleiten die StudentInnen mit ihrem Professor einen Prozess gegen ehemalige KZ-Aufseherinnen. Unter ihnen ist auch *Hanna Schmitz*. *Michael* begreift, dass *Hanna* Analphabetin ist. *Hanna* indes bekennt sich als Hauptverantwortliche für den Mord an 300 Juden und Jüdinnen schuldig. Eine Schriftprobe von ihr würde den gegenteiligen Beweis erbringen, aus Scham verweigert sie, diese abzugeben und so wird sie zu lebenslanger Haft verurteilt, während die anderen Frauen vier Jahre Haft zugesprochen bekommen.

1976 nimmt *Michael Berg* mit *Hanna* Kontakt auf indem er ihr Tonbandkassetten schickt, auf die er ihr erneut aus Büchern vorliest. *Hanna* bringt sich mit Hilfe der Kassetten und den Büchern aus der Gefängnisbibliothek selbst das Lesen und Schreiben bei und schickt *Michael* kleine Nachrichten.

1988: *Hanna Schmitz* ist seit 20 Jahren im Gefängnis und soll nun wieder frei gelassen werden. *Michael Berg* ist der einzige Kontakt in die Außenwelt. Daher bittet die Gefängnisführung ihn, sich um *Hanna* zu kümmern, worauf er zögerlich einwilligt. *Hanna Schmitz* wählt kurz vor der Entlassung den Freitod und bittet in einem Brief *Michael* darum, ihr erspartes Geld an *Ilana Mather* zu überbringen. *Ilana Mather* ist die Tochter einer Überlebenden ,ihrer' Häftlinge.

Michael Berg erfüllt den letzten Wunsch von *Hanna Schmitz*.

3.03. D.1. Filmsequenzbeschreibung:

Wohnung von Ilana Mather / Michael trifft auf die Tochter von Frau Rosa Mather: Taxifahrt durch eine US Stadt. *Michael Berg* wird von einem Dienstmädchen empfangen und in das Wohnzimmer gewiesen. Er klärt *Ilana Mather* darüber auf, dass *Hannah Schmitz*, die ehemalige Wärterin eines Konzentrationslagers, gestorben ist und in ihrem letzten Willen festgehalten hat, ihr erspartes Geld an *Rosa Mather* weiterzugeben. *Ilana Mather* weiß nichts mit dem Geld anzufangen, da ihr dessen Verwendung für einen guten Zweck wie eine Absolution von *Hanna Schmitz* vorkäme von der sie nicht das Gefühl

hat, sie ihr erteilen zu können. Sie behält aber die Dose, in der Hanna Schmitz das Geld aufbewahrt hat, als Andenken. Die Dose erinnert sie an ihre eigene, die sie als Kind hatte, welche ihr aber im Konzentrationslager abgenommen wurde.

Die Szene ist langsam geschnitten. Im Fokus stehen die Personen und ihr Konflikt. Die Wohnung von Ilana Mather ist nobel, teuer und geschmackvoll eingerichtet. Etliche Kunstgegenstände und Ölbilder sind zu sehen sowie insgesamt zwei Menora. Der Blick aus dem Fenster zu dem gehenden Michael Berg runter auf die Straße und das Abstellen der Dose am Schminktisch neben dem alten Familienfoto runden die Filmsequenz ab.



Abb. 11, Berg im Vorraum mit Zimmermädchen



Abb. 12, Raum von Ilana Mather



Abb. 13, Ilana Mather, Kleidung und Schmuck



Abb. 14, zweite Menora (rechts vom Spiegel)

Steckbrief der zu analysierenden Figur:

Name der Figur: Ilana Mather

Ilana bedeutet im hebräischen „Baum“, Familienname ist kein traditionell jüdischer Name. Mather ist ein englischer Vorname.

Optik: zierlich, gepflegt, edel gekleidet.

Charakter: kontrolliert, elegant, höflich.

Bildung: Ihre Auswahl der Wörter und ihr Habitus weisen auf eine gute Bildung hin.

Umgebung: Ihre Wohnung ist mit ausgewählten Kunstgegenständen und Bildern dekoriert.

Symbole: Im Wohn- und im Schlafzimmer jeweils eine Menora.



Abb. 9

3.03. D.2. 1. Ebene - Figur

In dem Moment, in dem *Ilana Mather* das Bild betritt, ist sie als *Typ* erkennbar.

Sie repräsentiert die Figur eines wohlhabenden, gebildeten und höflichen Menschen.

Ihre Kleidung ist schlicht, nobel und elegant – eine weiße Bluse, darüber eine weiße Weste, die über ihren Schultern hängt, ein grauer Rock mit schwarzer Borte und schwarze Stöckelschuhe. Sie trägt eine goldene Kette mit einem goldenen Seestern als Anhänger, an beiden Armen auffallende, goldene Armreifen bzw. Armketten, Ohrringe und einen Diamantring. (Abb. 13)

Der/die ZuschauerIn erfährt in der Szene weder über das Privat- noch das Berufsleben von der Figur *Ilana Mather*. Ihre narrative Funktion ist es zu erzählen, wie sie als Überlebende eines Konzentrationslagers und Tochter der einzig überlebenden Zeugin eines NS-Verbrechens, mit der Vergangenheit umgeht und in der Gegenwart lebt.

Ihre Sprache und Wortauswahl lassen erkennen, dass sie Bildung genossen hat. Sie verwendet Begriffe wie „Katharsis“ und „Absolution“ und auch ihre Aussprache weist auf eine gute Erziehung und Bildung hin.

3.03. D.3. 2. Ebene - Handlungswelt

Ihr *Typ* schließt mit ein, dass sie kontrolliert und höflich agiert. In dieser Sequenz hält sie das Zepter in der Hand. Ihre Reaktionen, ihr Handeln bestimmen den Werdegang der Szene.

3.03. D.4. 3. Ebene - Ton

Am Anfang der Szene und am Ende wird Musik eingespielt. Eine ruhige und etwas melancholische Melodie aus Klavier, Klarinette und Streichinstrumenten.

Während des Gesprächs keine Musik und keine auffallenden Toneffekte. Die Worte und Personen stehen im Vordergrund.

3.03. D.5. 4. Ebene - Bild und Schauspiel

Reduktives und reduziertes Schauspiel von beiden Protagonisten. Das Wort steht im Vordergrund. Keiner macht große Bewegungen. Sie sitzen sich gegenüber, halten Blickkontakt und besprechen die Situation.

Ilana Mathers Bewegungen scheinen bewusst zurückgehalten. Sie verkörpert eine reservierte Frau mit viel Contenance. Nur ihre Augen erzählen, dass die Situation sie aufwühlt, z.B. wenn *Berg* festhält, *Hanna Schmitz* hätte es gemocht, wenn ihr vorgelesen wurde. (In einer vorherigen Sequenz wird erzählt, wie die *junge Ilana Mather* dies dem

Richter gegenüber erwähnte, da *Hanna Schmitz* immer wieder junge Frauen, also ihre Gefangenen bat, ihr vorzulesen.)

Das Bild ist von hellen Farben bestimmt. Es kommt ausreichend Sonnenlicht durch die großen Fenster und kleine Lampen erhellen das Gesamtbild zusätzlich.

Der Raum, in dem sich *Ilana Mather* und *Michael Berg* befinden, wirkt offen und frei.

Die ProtagonistInnen sind nur bei der Begrüßung gemeinsam im Bild zu sehen. Im Verlauf der Szene sieht man jeweils den anderen via Schulterblick. (Abb. 13).

3.03. D.6. 5. Ebene - Genre und Hybridgenre

Der Film wird dem Genre „Drama“ zugeordnet. Er ist eine Literaturverfilmung.

3.03. D.7. Resümee

Noch bevor *Ilana Mather* selbst auf die Bildfläche tritt, erfährt man über das Zeigen ihres Dienstmädchens, dass sie einen noblen und exquisiten Lebensstil bestreitet und somit eine wohlhabende Frau ist. Woher ihr Wohlstand kommt wird nicht thematisiert. Der Typ *Ilana Mather* bestätigt diesen ersten Eindruck durch ihre Kleidung, ihren Schmuck, ihr Auftreten und vor allem durch die vielen und teuer wirkenden Kunstgegenstände, die in der Wohnung verteilt sind. (Abb. 11+12)

Man bekommt den Eindruck, sie stamme aus einem gebildeten Elternhaus, da sie im Laufe des Gesprächs erzählt, dass sie in ihrer Dose, die ihr im Konzentrationslager gestohlen wurde, Eintrittskarten für eine Oper, in der sie mit ihrem Vater war, aufbewahrt hatte.

Somit wird angedeutet, dass ihre Eltern zu einer wohlhabenden und gebildeten Gesellschaftsschicht angehörten.

Ilana Mather beweist einen ironischen Humor, da sie selbst zu Berg sagt, als dieser fragt, ob es jüdische Organisationen gäbe, die sich gegen Analphabetismus einsetzen: „Illiteracy is not a very Jewish problem.“¹³⁷

Ilana Mathers wohlhabender Lebensstil soll dennoch mit einem kritischen Auge betrachtet werden, da gerade im kapitalistischen Zeitalter das Vorurteil des ‚reichen Juden‘ vorherrschend ist. Es soll bedenklich stimmen, dass ihr Reichtum als gegeben und selbstverständlich inszeniert wird, denn auf diese Weise wird das Bild geschaffen, dass Juden in den aller meisten Fällen schon immer reich waren und es wieder oder erneut sind.

¹³⁷ *The Reader*, Regie: Stephen Daldry, USA/Deutschland 2008, bei Laufzeit 1:51:52

In *THE READER*, so wie in den meisten Filmen, in denen jüdische Figuren kurz vorkommen, wird das Jüdisch-Sein der Figur mit dem Objekt ‚Menora‘ symbolisiert.

Die Figur von *Ilana Mather* bedient sich daher an dem Stereotyp des ‚reichen Juden‘. Ansonsten ist sie mit keinen Antisemitismen gezeichnet.

3.03. E. Gedanken zu den vier Filmen

Die vier ausgewählten Filme sollen aufzeigen, welche unterschiedliche Darstellungsweisen es von jüdischen Figuren gibt.

Während die meisten Filme, nicht nur die hier kurz behandelten, sondern die Rede ist von Filmen im Allgemeinen in denen jüdische Figuren vorkommen, nicht ohne eine Menora im Bild auskommen, um das Jüdisch-Sein der Figur zu visualisieren, so ist die individuelle Charakterisierung keiner Norm unterlegen.

Besonders seit den 1990er Jahren kann man ein Auftreten von verschiedensten jüdischen Figuren in den Filmen feststellen. Woody Allen hat mit seinen Filmen *WITH HUSBANDS AND WIVES* (1992), *BULLETS OVER BROADWAY* (1994) und den hier behandelten *DECONSTRUCTING HARRY* (1997) einen neuen ‚Typ‘ eingeführt. Juden und Jüdinnen konnten unsympathische Figuren sein, aber ohne den aus der nationalsozialistischen Lehre mitgebrachten negativen Charakterzügen wie Gier, Neid, Skrupellosigkeit, etc.

Während der erste hier analysierte Film *MIT HIMMBERGEIST GEHT ALLES BESSER*, nicht ohne diese Zuschreibungen auskommt, so konstruiert Woody Allen in seinen Filmen in der Titelrolle immer einen selbstverliebten ‚Typ‘, der frauenfeindlich agiert, streitlustig und ruppig ist. Seine jüdischen Titelhelden sind Antihelden und zutiefst unsympathisch¹³⁸, ganz ohne ‚typisch jüdische‘ Zuschreibungen, wie sie anhand von Lichtblaus Tabelle im dritten Kapitel bei Punkt 3.02.C beschrieben wurden.

Das nächste Kapitel nimmt sich nun zwei österreichische Filmproduktionen vor:

Anhand des Beispiels *MIT HIMBEERGEIST GEHT ALLES BESSER*, der österreichischen Produktion von 1960, soll gezeigt werden, wie sich die jüdischen Figuren im österreichischen Film verändert haben.

¹³⁸ Vgl. Abrahams, *The New Jew in Film*, S. 22

Folgende zwei österreichische Filme werden im Kontext auf die Inszenierung ihrer jüdischen Figuren analysiert: *GEBÜRTIG* (2003) und *DIE LEBENDEN* (2012).

Es werden bei der Filmanalyse die jüdischen Figuren im Vordergrund stehen.

Jeder Analyse geht eine Filmsequenzbeschreibung voraus. Sie dient der Orientierung über den Gesamtaufbau des Films. Somit kann bei der anschließenden Analyse auf unterschiedliche Sequenzen im Detail eingegangen werden. Die Filmsequenzanalyse soll die weitere Auseinandersetzung mit dem Film erleichtern und ist als Hilfsmittel zu betrachten.

Vor allem bei dem Film *DIE LEBENDEN*, der bisher nicht auf dem kommerziellen Markt erhältlich ist, erscheint eine Sequenzbeschreibung notwendig, um eine genaue Vorstellung des Films zu erhalten.

Aus diesem Grunde wurde auch versucht die Bilder besonders deutlich zu beschreiben, da aus rechtlichen Gründen keine Abbildungen verwendet werden durften.

4. Jüdische Figuren im zeitgenössischen österreichischen Film

4.01. *Gebürtig*

Regie: Lukas Stepanik, Robert Schindel

Jahr: 2002

Genre: Drama

Produktionsland: Österreich, Deutschland und Polen

Drehbuch: Lukas Stepanik, Robert Schindl

Laufzeit: 110 Minuten

Mitwirkende:

August Zirner - *Danny Demant*

Peter Simonischek - *Hermann Gebirtig*

Peter Matic - *David Lebensart*

Samuel Finzi - *Emanuel Katz*

Annemarie Düringer - *Amalie Katz*

Daniel Olbrychski - *Konrad Sachs*

Katja Weitzenböck - *Crissi Kalteisen*

Ruth Rieser - *Susanne Ressel*

Edd Stavjanik - *Rudolf Pointner*

u.a.

GEBÜRTIG ist eine Literaturverfilmung nach dem gleichnamigen Roman von Robert Schindel.

Die Regisseure:

Lukas Stepanik ist ein österreichischer Regisseur und Produzent. Er ist Mitbegründer der Filmproduktionsgesellschaft Extrafilm und ist Lehrbeauftragter an der Filmakademie in Wien. Von 1977 – 2002 realisierte er 13 Filme als Regisseur. ¹³⁹

¹³⁹ Informationen aus: Verband Filmregie Österreich (Hg.), <http://www.austrian-directors.com/members/lukas-stepanik/> (26.08.2014)

Robert Schindel ist Autor von verschiedenen Romanen. Er ist 1944 als Kind jüdischer Eltern in Oberösterreich während der nationalsozialistischen Zeit geboren. Seine Eltern tarnten sich zunächst als elsässische Hilfsarbeiter. Sein Vater wurde 1945 im Konzentrationslager Dachau ermordet. Seine Mutter überlebte die Konzentrations- und Vernichtungslager Auschwitz und Ravensbrück.

Der Film *GEBÜRTIG* basiert auf seinem gleichnamigen Roman.¹⁴⁰

4.01. A. Das Thema von *GEBÜRTIG* und kurze Inhaltsangabe

Das Thema von *GEBÜRTIG* lässt sich in wenigen Sätzen formulieren:

Es ist die Frage nach dem Danach und wie die Menschen in ihm leben können, die den Film antreibt. Was tun, wenn man ein Konzentrationslager überlebt hat, seine ganze Familie jedoch ermordet und aus seiner Heimatstadt vertrieben wurde. Warum lebt man selbst, während so viele sterben mussten? Es ist die Frage von den Kindern der Täter, ob sie auch so gehandelt hätten wie ihre Väter? Und es ist die Frage, wie umgehen mit denen, die gemordet haben und die noch am Leben sind?

Kurz um: Wie kann man jetzt leben, wenn der Schatten der Vergangenheit über allem steht?

Wien, Ende der 1980er Jahre während der Waldheim-Affäre, ist Schauplatz dieser Geschichte. *Hermann Gebirtig* lebt zurückgezogen als erfolgreicher Musikkomponist in New York. An Wien denkt er mit Abscheu. Er beschimpft die Stadt mehrmals als ‚Schlangengrube‘ und über Österreich sagt er, dass sich dieses Land „so sehr als Opfer fühlt, dass für die wahren Opfer nicht mehr viel übrig bleibt.“¹⁴¹

Susanne Ressel kann ihn dennoch überzeugen nach Wien zu kommen und gegen *Rudolf Pointner*, dem ‚Schädelknacker‘ vom Konzentrationslager Ebensee, auszusagen.

Den deutschen Journalisten *Konrad Sachs* quälen Alpträume, die in seiner Kindheit wurzeln. Um diese zu bewältigen, entschließt er sich seine nächste Story über den neuen KZ-Film von Regisseur Goldstein zu schreiben. Vor Ort in Auschwitz holt ihn seine Vergangenheit ein. Sein Vater hatte dort als Arzt gearbeitet und er als Bub in einem Nebenhaus von Auschwitz gewohnt. Bekannt ist ihm die Landschaft und verdrängte Erinnerungen aus seiner Kindheit und an seinem Vater kehren zurück. Ihm wird immer

¹⁴⁰ Informationen aus: Dokumentationsstelle für neuere österreichische Literatur (Hg.), <http://www.literaturhaus.at/index.php?id=6037> (26.08.2014)

¹⁴¹ *Gebürtig*, Regie: Lukas Stepanik und Robert Schindl, Ö/D/PL 2002, bei Laufzeit 1:03:22

mehr bewusst, dass er sich diesen Bildern und Ängsten, die im Laufe des Films an Intensität gewinnen, stellen muss, um in Ruhe und Frieden weiterleben zu können.

Dann ist da noch die Figur *Danny Demant*, eines Kabarettisten aus Wien und Besitzer vom *Danny Demant's Mischpoche*. Ein kleines Kellertheater, das Treffpunkt seiner Freunde und Bekannten ist. *Demant* ist ein Komparse in dem Film, über den *Konrad Sachs* berichten soll. *Demant* ist auf der Suche und will begreifen, warum er als kleiner Bub überlebt hat, während so viele sterben mussten. In seinem kabarettistischen Programm setzt er sich immer wieder mit der Stadt Wien, mit ihrer Nazi-Vergangenheit und mit der Gegenwart auseinander. Zu Beginn mit *Susanne Ressel* liiert, kreuzen sich die Wege von *Konrad Sachs*, *Hermann Gebirtig* und *Danny Demant* und bald scheinen sich die Einzelschicksale zu einem gemeinsamen Schicksal zu verweben.

Das Ende: *Rudolf Pointer* wird aus Mangel an Beweisen freigesprochen.

4.01. B. Filmsequenzbeschreibung

Prolog

Sequenz 1, Szene in Auschwitz: Schneesturm, Kälte. Die Häftlinge des KZ Birkenau-Auschwitz müssen sich am Appellplatz formieren. Zwar sind die Mundbewegungen der Aufseher zu sehen, aber sie sind stimmlos. Das Bellen der Schäferhunde ist gut zu vernehmen. Es ist eisig. Ein Häftling rutscht am Eis aus. Ein Aufseher geht zu ihm, reicht ihm die Hand und hilft ihm auf. Der Gefangene holt eine Zigarette aus der Mütze, die Aufseher sehen einander verwundert an, der der ihm aufgeholfen hat, zündet ihm die Zigarette an. Einsetzen der Titelmusik.

Vorspann/Titel: Schwarzer Hintergrund, weiße Schrift, mit Titelmusik hinterlegt.

Beginn/Exposition

Sequenz 2, Danny Demants Wohnung: Susanne und Danny liegen im Bett. Susanne steht auf und geht ins Bad. Danny zündet sich während seines inneren Monologes eine Zigarette an.

Sequenz 3, Danny Demants Mischpoche: Straße, Schwenk zum Theatereingang von Danny Demants Mischpochen Theater. Danny (Voice) und Emanuel (Piano) auf der Bühne. Danny in österreichischer Tracht sitzt auf einem kleinen trojanischen Pferd und Emanuel in traditioneller jüdischer Bekleidung am Klavier. Sie spielen ein kabarettistisches Lied über das Thema Antisemitismus im gegenwärtigen Wien. Weitere Vorspanninserts im Film.

Sequenz 4, Castingraum mit einer Fotoleinwand, die eine Landschaftsszene des Konzentrationslagers Birkenau-Auschwitz abbildet: Insert: „In den späten Achtzigern des vorigen Jahrhunderts“. Fotoblitz. Ein älterer Herr mit einer Nummertafel (475) vor sich wird fotografiert. Schwenk in den Raum. Fotograf, Übersetzerin und der Regisseur am Telefon. Er spricht Englisch. Sein Kommentar zum Foto: „Not Jewish enough.“ Danny kommt als nächstes. Der Regisseur ist begeistert: „That's what I call Jewish!“ Danny soll eine größere Nebenrolle im Film erhalten. Er hält die Tafel mit der Nummer 476 hoch und wird fotografiert.

Sequenz 5, New York/Gebirtigs Wohnung: Skyline von Manhattan dazu Klaviermusik. Hermann Gebirtig liegt mit einer Frau im Bett. Das Telefon klingelt. Zuckermann ist am Apparat und will Gebirtig davon überzeugen die Titelmusik für einen Konzentrationslagerfilm von Goldstone zu schreiben. Gebirtig verneint vehement, ist wütend und legt auf. Er schimpft auf Deutsch vor sich hin. Die Frau ist verwirrt.

Sequenz 6, Traumsequenz: Ein kleiner Bub in einer NS-Uniform geht auf Zuggleisen. Die Gleise führen direkt zum Eingangstor vom Konzentrationslager Auschwitz-Birkenau. Der Bub sagt in einem Fort das polnische Wort ‚uwaga‘. Über ihm ein Schwarm Krähen. Geräusch eines Flugzeugs ist zu hören.

Sequenz 7, Haus von Konrad und Else Sachs: Konrad Sachs schreckt hoch. Seine Frau Else liegt wach neben ihm und schaut ihn an. Sie ist besorgt. Konrad Sachs beruhigt der Gedanke, dass Else und er weit weg auf einer nördlichen, ruhigen Insel sind.

Sequenz 8, Ilse und Konrad Sachs auf einer Fähre nach Deutschland: Konrad telefoniert. Ilse lauscht dem Gespräch. Sie erfährt, dass ihr Mann eine Story über den Auschwitz-Film von Goldstein schreiben möchte. Sie wird skeptisch und hinterfragt, warum er in fremden Sprachen träumt.

Sequenz 9, Deutschland/Hamburg: Dannys voice-over erklärt die Person Konrad Sachs: „Kulturkorrespondent für den Hamburger Echo.“ Im Redaktionshaus trifft Konrad im Lift auf einen alten Freund aus Kindertagen. Im Gespräch wird erkenntlich, dass der Vater von Konrad ein bekannter und anerkannter Wiener NS-Arzt war. Der Freund steigt aus. Konrad fährt in die oberste Etage. Der Lift geht auf und Konrad sieht in seiner Imagination einen Mann in einer NS-Uniform im Flur stehen.

Sequenz 10, Danny Demants Mischpoche: Krankenwagen Sirene. Christiane behandelt einen Patienten im Wagen. Szenenwechsel: Danny, Susanne, Emanuel und Mascha bereiten für das Fest am Abend das Essen vor. Christiane Kalteisen kommt direkt von der Arbeit zu früh zum Fest. Sie kennt keinen. Danny findet an ihr Gefallen.

Sequenz 11, Danny Demants Mischpoche: Das Fest ist im Gange. Danny lässt Susanne alleine und verbringt seine Zeit mit Christiane. Das Fest geht dem Ende zu. Susanne sagt zu Danny sie gehe in die Redaktion. Zeitsprung: Das Fest ist vorbei. Emanuel mit seiner Begleitung (Kathi), Danny und Christiane auf der Straße. Emanuel und Kathi gehen. Danny bietet Christiane an im Theater bei ihm zu schlafen.

Sequenz 12, Christiane und Danny: Es ist morgen. Die beiden liegen nebeneinander. Christiane wacht auf und küsst Danny. Sie schlafen miteinander.

Sequenz 13, Susanne in ihrer Wohnung: Susanne sitzt vor ihrem Telefon und wartet auf einen Anruf von Danny. Sie nimmt den Hörer und wählt die Nummer ihres Vaters Karl Ressel. Sie verabreden sich zu einer gemeinsamen Wanderung auf die Rax.

Sequenz 14, Straße in Wien: Christiane und Danny verabschieden sich. Danny fragt Christiane um ein Treffen um fünf im Café Museum. Sie sagt zu.

Sequenz 15, Wohnung von Danny und Susanne: Danny kommt in die Wohnung hoch, Susanne liegt im Bett und liest ein Buch. Sie versuchen miteinander zu schlafen, es ist anstrengend. Susanne merkt, dass sich Danny dieses Mal verliebt hat. Sie beendet die Beziehung und geht aus dem Zimmer.

Sequenz 16, Draußen. Susanne und ihr Vater bei der Wanderung: Im Gespräch der beiden erfährt man, dass Susannes Vater Kommunist war und sich von den „Vaterländischen“ ein Jahr lang auf der Rax versteckt hatte. Voice-over von Danny, der über den Vater und seinen Widerstand erzählt

Wendepunkt/Konflikt

Sequenz 17, In der Rax-Hütte, Susannes Vater erkennt einen Gast als den ‚Schädelknacker‘ alias Rudolf Pointner, der Oberstauführer im KZ in Ebensee war: Susanne und ihr Vater sitzen am Tisch und essen. Der Vater erzählt von seiner Zeit in Ebensee und Spanien. Die Stimme eines älteren Gastes kommt Karl Ressel bekannt vor. Entsetzt blickt er zu dem Mann und erkennt in ihm einen Nazi-Verbrecher. Er eilt zum Telefon und ruft im Tal an und bittet, dass diese die Gendarmerie verständigen. Er legt den Hörer auf die Gabel und stirbt an einem Herzinfarkt. –Überblendung in die nächste Sequenz.

Sequenz 18, Filmset von Goldsteins Film: Titelmusik, Szenenausschnitt von Filmsequenz 1, die Kamera schwenkt und man erkennt, dass man am Filmset von Goldsteins Film ist und es sich bei dem Aufhefen des KZ-Häftlings um eine hilfsbereite Geste unter den Komparsen handelt.

Konrad Sachs im Bild, er beobachtet die zu drehende Szene. Er vermischt Realität und seine Kindheitserinnerungen. Er sieht sich selbst als Buben im Filmfahrzeug neben dem Schauspieler sitzen, der seinen Vater spielt. Konrad Sachs verlässt das Set.

Sequenz 19, Filmset/Danny Demant: Sein Kostüm wird fertig gestellt. Danny fühlt sich sichtlich unwohl und auch ihm kommen Erinnerungen aus seiner frühen Kindheit. Der Name Tanja Ehrenreich fällt zum ersten Mal.

Sequenz 20, Filmset/Konrad Sachs und Danny Demant: Konrad Sachs steht abseits beim Stacheldrahtzaun, sein Kollege fotografiert ihn. Konrad Sachs ist darüber verärgert. Szenenwechsel: Konrad und Danny in

einer Baracke, die zur Speisekantine umfunktioniert wurde. Konrad bittet Danny um ein Interview. Danny holt sich einen Kaffee. Der Schauspieler, der seinen Vater mimi, kommt zu Konrad. Dieser hat wieder Kindheitserinnerungen vor seinen Augen: sein Vater vertröstet ihn, da er arbeiten gehen muss. Zweite Erinnerung: Der Bub alleine in einem Raum. Maschinengewehre durchlöchern die Wand. Alliierte stürmen herein und wollen wissen wo sein Vater ist.

Sequenz 21, Hotelzimmer/Konrad Sachs und Danny Demant: Sachs wacht mit einem Schrei auf. Die letzte Sequenz, so stellt sich heraus, war ein Traum. Danny, vom Schrei geweckt, kommt ins Zimmer. Sachs möchte das Interview mit Demant in Wien fortführen. Er versteht nicht, wie es Demant, der seinen Vater in Auschwitz verlor, es an diesem Ort aushält und beschließt, selbst abzureisen.

Sequenz 22, Drehtag am Filmset/Danny Demants Nahkomparsen Szene: Leichenattrappen werden an Seilen am Galgen befestigt. Drehbeginn. Die Statisten stehen Spalier. Danny wird von zwei SS Offizieren mit ihren Hunden zum Galgen geführt. Danny hält das Hundegebell und die Situation an sich nicht aus und schreit mehrmals laut „cut“. Der Regisseur ist wütend. Danny geht vom Set.

Sequenz 23, Kantine/Pause: Danny steht am Fenster, ein anderer Komparse kommt hinzu. Dieser erklärt ihm, dass alle hier nur aus Buße mitmachen. Die Buße der Überlebenden, weil sie überlebt haben. Der Kollege fängt zu weinen an, da er selbst seine Familie verloren hat. Eine Mitarbeiterin kommt herein und unterbricht die Szene „So meine Herren, an die Arbeit!“

Sequenz 24, Danny im Hotelzimmer: Susanne und Danny telefonieren miteinander. Susanne erzählt Danny, dass ihr Vater gestorben ist. Danny verspricht sofort zu kommen.

Sequenz 25, Konrad Sachs Hotelzimmer: Konrad wäscht sich, der Spiegel ist angelaufen, er schreibt das Wort ‚uwaga‘. Kurzes Aufblenden der Erinnerung, wie sich sein Vater im sterilen Bad der Klinik gewaschen hat. Es klopft an der Tür. Danny verabschiedet sich von Konrad.

Sequenz 26, Konrad im Auto: Sachs telefoniert mit seinem Chef. Er recherchiert anhaltend an der KZ-Story. Der Verleger wirkt ungeduldig, da Sachs nicht sagen kann, was genau er sucht.

Sequenz 27, Begräbnis Karl Ressel: Alle sind beim Begräbnis anwesend. Susanne steht vorne. Konrad begleitet nach der Zeremonie Susanne zum Auto. Gemeinsam wollen sie, dass Rudolf Pointner, der mit Kriegsende seine Identität in Max Josef Hausmann geändert hat, zur Rechenschaft gezogen wird. Konrad weiß, dass andere Zeugen vonnöten sein werden, die Max Josef Hausmann als Rudolf Pointner identifizieren können.

Sequenz 28, Büro von Anwalt David Lebensart: Lebensart erklärt Susanne und Konrad, dass der einzige Überlebende von KZ-Ebensee Hermann Gebirtig sei. Dieser lebt in New York und hegt eine tiefe Abneigung gegen Wien.

Sequenz 29, New York/Gebirtigs Wohnung: Hermann Gebirtig steht am Balkon und hört mit einem Walkman Musik. Eine Frau (Sonja) schreit nach ihm. Sie ist eine polnische Jüdin. Gemeinsam sprechen sie jiddisch. Danny Demants Stimme als voice-over erklärt die Person Gebirtig und leitet zur nächsten Sequenz über.

Sequenz 30, Wien/Danny Demants Wohnung: Danny sitzt an seinem Schreibtisch und schreibt seine Gedanken nieder. Hinter ihm ein Fernseher. Am Bildschirm sind Nachrichten über „Die Akte Waldheim“ zu sehen. Es klingelt, Christiane steht vor der Tür. Sie zieht bei ihm ein. – Zeitsprung: beide liegen eng umschlungen und verliebt im Bett.

Sequenz 31, Wien/Allgemeines Krankenhaus: Emanuel Katz kommt mit seiner Mutter im Rettungswagen ins Krankenhaus. Sie hat eine Lungenentzündung. Es kommt zu einer Meinungsverschiedenheit zwischen Christiane und Emanuel. Emanuel ist der Auffassung seine Mutter will sterben und ihr Grund sei Auschwitz-Birkenau. Christiane versteht diesen Gedankengang nicht.

Sequenz 32, New York/Gebirtigs Wohnung: Eine Frau bringt ihm Tee zum Klavier. Er sitzt und spielt „Springtime in Paris“, sein bekanntes Lied. Die Frau fragt ihn, warum er keine Nummer tätowiert hat, wo er doch im Konzentrationslager in Ebensee war. Gebirtig denkt an seine Mutter, spielt und singt das jiddische Lied „S'brent, undzer shtetl brent“.

Sequenz 33, Wien/Krankenhaus: Emanuels Mutter im Krankenbett. Am Nachttisch eine kleine Chanukka Leuchte. Dannys voice-over gibt Aufschluss darüber, dass Amalie Katz (Emanuels Mutter) während ihrer Zeit im Konzentrationslager Auschwitz-Birkenau Flecktyphus hatte und diesen dank einer Tablette Aspirin überlebte. Titelmusik.

Sequenz 34, New York/Gebirtigs Wohnung: Gebirtig spielt am Klavier sitzend die Titelmusik. Das Telefon klingelt. Anwalt Lebensart bittet Gebirtig nach Wien zu kommen, um vor Gericht Max Josef Hausmann als „Schädelknacker“ Josef Pointner zu identifizieren. Hermann Gebirtig weigert sich in die „Schlangengrube“ Wien zurück zu kommen und möchte mit Susanne Ressel nichts zu tun haben. – Szenenwechsel: Im Büro von Lebensart: Konrad Sachs, der nicht damit gerechnet hat, dass Gebirtig nach Wien kommen würde, holt aus seiner Jackentasche ein Flugticket nach New York für Susanne hervor. Der Anwalt Lebensart gibt Susanne bereitwillig die geheime Adresse von Hermann Gebirtig.

Sequenz 35, Wien/Danny Demants Wohnung: Danny arbeitet an seinem neuen Stück. Christiane kommt von der Arbeit heim. Ein Streit zwischen den beiden entsteht. Christiane versteht nicht, warum „alle“ immer noch von Auschwitz reden und jeder deshalb zu feige ist eigene Kinder zu haben.

Sequenz 36, Wien/Danny Demants Mischpoche: Probe. Danny kommt von der Bühne in seine Garderobe. Konrad Sachs wartet dort auf ihn. Konrad gesteht ihm, dass seit Auschwitz ‚Er‘ (gemeint ist sein Vater) wieder mit ihm redet. Danny, ohne zu wissen, wer Er ist, beruhigt ihn und meint, es sei ja alles nicht seine Schuld gewesen. Konrad hat das Gefühl von klein auf vergiftet worden zu sein.

Sequenz 37, Wien/Autofahrt/Konrad Sachs: Konrad parkt vor dem anatomischen Institut in Wien. Er ruft seine Frau an und beendet per Telefon die Beziehung.

Sequenz 38, Danny Demants Wohnung: Danny kommt von der Probe nach Hause. Christiane ist ausgezogen. Eine Nachricht für Danny liegt am Bett.

Sequenz 39, New York/Straße/Susanne Ressel: Susanne wartet vor Gebirtigs Wohnung. Sie geht die Straßen auf und ab und kann sich nicht entschließen anzuläuten. Gebirtig kommt aus der Wohnung und holt sich sein Frühstück vom Geschäft gegenüber. Beim Zurückgehen bemerkt er Susanne und fragt: „Sind Sie aus Wien?“

Sequenz 40, New York/Wohnung von Gebirtig: Susanne ist in Gebirtigs Wohnung. Er lässt Susanne reden. Möchte, dass sie ihn überzeugt nach Wien zu kommen. Am Ende verneint er trotzdem. Er hasst Wien abgrundtief. „Das Land fühlt sich so sehr als Opfer, dass für die Opfer der Opfer kein Platz mehr bleibt.“ Susanne geht und hinterlässt ihre Nummer des Hotels.

Sequenz 41, New York/Hotel von Susanne: Es ist nächster Morgen. Susanne steht abreisefertig an der Rezeption. Es wurden keine Nachrichten für sie hinterlassen. Enttäuscht geht sie nach draußen und ruft sich ein Taxi. Gebirtig kommt und willigt ein, zur Verhandlungszeit nach Wien zu kommen. Titelmusik. Susanne im Flugzeug Richtung Wien.

Hermann Gebirtig steht am Balkon seiner Wohnung und raucht. Erinnerungen an den Tabakladen in der Florianigasse, in dem sein Vater immer seine Zigaretten gekauft hat.

Sequenz 43, Wien/eine Bar: Danny, Mascha mit ihrem Freund, Emanuel mit einer neuen Bekanntschaft und Konrad sitzen beisammen und trinken Wein. Danny ist betrunken und provoziert alle. Das Thema: Judenverfolgung und Opferneid. Konrad gesteht, dass er vor 50 Jahren eine komplette Nazi-Sau geworden wäre. Danny, betrunken wie er ist, erteilt ihm Absolution und rennt danach raus an die frische Luft. Er vermisst Christiane.

Sequenz 44, Wien/Parkplatz des Anatomischen Instituts: Konrad im Wagen. Er ist konstant auf der Suche. Eine Kindheitserinnerung. Sein Vater hat sich hier am Parkplatz bei ihm verabschiedet, als der Krieg zu Ende war. „Glaubst du, ich lass mich schnappen wie einen räudigen Hund? Ich gebe dir dann Nachricht.“

Sequenz 45, Wien/Straße: Danny betrunken in der Straße vor seiner Wohnung. Christiane steigt aus einem Taxi. Sie fallen sich in die Arme. Musikeinspielung.

Sequenz 46, Danny Demants Wohnung/Christiane und Danny: Christiane bringt Danny Kaffee ans Bett. Christiane will wissen, wer Tanja ist, er sagt den Namen oft im Schlaf. Man erfährt, dass Danny als Kind für kurze Zeit in einem Waisenhaus war. Seine Eltern sind demnach beide „vergast“ worden. Tanja Ehrenreich war seine erste große Kindheitsliebe. Sie ist ganz normal gestorben und das habe ihn damals beruhigt. „Man durfte wieder ganz normal sterben.“

Sequenz 47, Garderobe von Danny Demant/Konrad und Christiane: Konrad wartet auf Danny. Er spricht mit sich selbst in der Rolle seines Vaters. Christiane kommt, ist besorgt und bringt ihm Tabletten. Konrad kommt aus seinen Wahnvorstellungen nicht raus, hat wieder grässliche Erinnerungen an seinen Vater. Er hält sich die Ohren zu und bekommt starkes Nasenbluten.

Sequenz 48, Straße in Wien: Konrad ist auf der Straße. Er scheint verwirrt. Eine Prostituierte am Weg erinnert ihn an seine Frau Else. Die beiden gehen hoch in ein Zimmer. Konrad spricht wirres Zeug. Er ist kurz vor einem Nervenzusammenbruch. Seine Nase blutet erneut. Er geht ins Bad und wäscht sich das Blut weg. Erinnerung wie sein Vater an lebenden Menschen operiert. Die Prostituierte bekommt Angst und wirft ihn raus. - Konrad auf der Straße. Er bricht zusammen. Die Prostituierte eilt aus dem Zimmer raus auf die Straße zu Konrad. Konrad meint Else über sich zu sehen.

Sequenz 49, Krankenhaus/Konrad: Konrad wacht im Krankenhaus auf. Bilder seiner Kindheit tauchen wieder vor ihm auf. Ärzte über ihm. Das Wort „uwaga“ im Kopf. Dannys voice-over die Situation erklärend. Susanne ist bei Konrad. Konrad erzählt Susanne was es ist, dass ihn betrübt und verfolgt. Dannys Stimme: „Susanne hört zu. Susanne versteht.“

Sequenz 50, Straße in Wien: Susanne und Gebirtig steigen aus einem Taxi. Sie gehen ins Hotel und checken im selben Hotel, in dem Konrad Sachs ist, ein.

Sequenz 51, Wien/Gebirtig: Gebirtig im Hotelzimmer. Raucht am Balkon. Blick zur Hofburg. – Zeitsprung: es ist Morgen. Gebirtig kann nicht mehr schlafen. Er geht den Ring entlang spazieren. Beim Café Landmann eine Szene aus seiner Kindheitserinnerung. Er sitzt mit seinen Eltern und frühstückt. Erzählt: „Der Hofstätter Horst hat g’sagt, wenn Hitler einmarschiert, dann bringt er uns alle um.“ Hermann geht weiter spazieren. Beschwingte Klaviermusik. Er genießt den Spaziergang in Wien und kommt gutgelaunt im Café Landmann an. Susanne wartet schon auf ihn. Sie hat schlechte Nachricht: die Verhandlung wurde aufgrund einer Erkrankung Pointners um 5 Tage verschoben.

Sequenz 52, Danny Demant’s Mischpoche/Abend: Eine Vorstellung. Gebirtig und Susanne im Publikum. Danny und Emanuel spielen Gebirtigs „Springtime in Paris“, das Publikum applaudiert Gebirtig. Voice-over Danny: „Wie das ist, wenn man nach Jahrzehnten in die Stadt seiner Kindheit zurück kommt, besonders wenn sie einem mit Gewalt in das Lager verbracht hat, das weiß niemand.“ Szenenwechsel: Gebirtig im Hotelzimmer. Er telefoniert mit Susanne. Sie verabreden sich für den nächsten Tag.

Sequenz 53, Wien/nächster Morgen: Gebirtig geht die Straßen seiner Kindheit entlang. Geht zur ehemaligen Elternwohnung in die Florianigasse und in den Tabakladen. Er trifft alte Bekannte. Thea Leitner, Besitzerin des Tabakladens erkennt ihn wieder und freut sich ihn lebendig zu sehen. Horst Hofstätter kommt auch hinzu. Beim Verabschieden meint dieser zu Gebirtig: „Weißt, wir waren ja alle damals sehr verbittert. Hunger, Arbeitslosigkeit. Ihr habt’s es damals vielleicht ja nicht so gemerkt... da hats da Hitler halt leicht gehabt. [...] Man wird klüger am Ende. Also nichts für ungut Hermann.“ Hermann schweigt. Er begreift, dass er seinen Schmerz niemanden begreiflich machen kann. Er schüttelt Hofstätters Hand und geht.

Sequenz 52, Hotelzimmer von Konrad Sachs: Gebirtig in seinem Zimmer. Er lässt sich mit Konrad Sachs verbinden. Szenenwechsel: Gebirtig bei Sachs. Sachs liegt im Bett. Es scheint ihm nicht gut zu gehen. Gebirtig meint: „Ich bin davon überzeugt, wir haben uns beide zu lange zu leid getan.“ Er bringt Konrad Sachs auf die Idee, seine Geschichte nieder zu schreiben und zu veröffentlichen.

Höhepunkt

Sequenz 53, Gerichtssaal: Gebirtig tritt ein. Er wird befragt. Gebirtig identifiziert Max Josef Hausmann als Rudolf Pointner. Er kann sich an Details erinnern sowie ein Muttermal an der rechten Seite des Halses von Pointner. Max Josef Hausmann hat dasselbe Muttermal an gleicher Stelle.

Schluss/Ende

Sequenz 54, Danny Demant’s Mischpoche: Danny in einem Sträflingskostüm der Konzentrationslager auf der Bühne. Kabarettistische Einlage „Kalte Fiess“, wie es ist einen Film in und über ein Konzentrationslager zu drehen. Betroffenheit im Publikum. Titelmusik wird am Klavier auf der Bühne gespielt. Beifall vom Publikum mit Susanne und Gebirtig.

Sequenz 55, Hotelzimmer von Gebirtig: Gebirtig und Susanne liegen im Bett. Es ist morgen. Sie haben gemeinsam die Nacht verbracht. Gebirtig scheint glücklich und erleichtert zu sein. „Als wäre ich das erste Mal ganz da wo ich bin. [...] Vielleicht bin ich erst jetzt aus dem Lager heraus.“

Sequenz 56, Hamburg/Konrad Sachs: Konrad Sachs ist nach Hamburg zurückgekehrt. Er steht vor dem Geschäft, in dem seine Frau arbeitet. Dannys voice-over gibt Auskunft darüber, dass er seine Geschichte im Hamburger Echo veröffentlicht hat. Else, seine Frau, hat diese gelesen und so von der Kindheit ihres Mannes erfahren. Gemeinsam versuchen sie anzuknüpfen und zu verarbeiten.

Sequenz 57, Danny Demant’s Mischpoche: Es ist der letzte Abend von Gebirtig in Wien. Alle sind beisammen und feiern. – Szenenwechsel: Christiane bei der Arbeit im Notarauto. Im Radio die Nachricht, dass die

Geschworenen mehrheitlich der Auffassung seien, dass die Identität Max Josef Hausmann als Rudolf Pointner nicht erwiesen sei.“ Christiane fährt zu den Anderen und überbringt die schlechte Nachricht. Hermann Gebirtig verlässt die Gesellschaft und fährt mit einem Taxi direkt zum Flughafen. Christiane eilt mit Susanne und Danny im Auto hinterher. Sie kommen zu spät.

Sequenz 58, New York/Gebirtigs Wohnung: Gebirtig steht in der dunklen Wohnung und schaut aus dem Fenster. Der Tag vergeht trostlos. Nacht: er liegt alleine im Bett. Das Telefon klingelt. Im Bild Susanne, die von der Telefonzelle auf seiner Straße aus anruft. Sie blickt hinauf zu seiner Wohnung. Das Licht geht an. Das Telefon klingelt weiter. –Schluss

Abspann: Einsetzen einer Musik. Insert: ‚Für Axel Corti‘, Abspann, weiße Schrift auf schwarzem Hintergrund.

4.01. C. Analyse des Visuellen

4.01. C.1. Kamera

Die Kamera in *GEBÜRTIG* ist vorsichtig und observierend. Sie beobachtet den Raum, die Umgebung und die Menschen im Raum. Sie bestimmt somit nicht die Handlung des Films, sondern fängt die Bewegungen und die Handlung der DarstellerInnen ein. Sie passt sich dem Rhythmus des einzelnen Charakters an. Die Führungen der Kamera sind sanft, weich und schwebend. Es gibt kaum schnelle Schwenks oder Großaufnahmen. Sie lässt Distanz und somit Raum zwischen den ZuschauerInnen und den Figuren auf der Leinwand. Dadurch entsteht der Eindruck einer Privatsphäre die geschützt werden soll, aber auch eine Langsamkeit und Trägheit. Als wären alle in den Räumen und Lebenslagen, in denen sie sich befinden, gefangen.

4.01. C.2. Raum

Vor allem die jüdischen ProtagonistInnen bewegen sich, besonders anfangs, in dunklen oder engen Räumen. Das *Mischpochen Theater* von Danny Demant ist ein kleines und dunkles Kellertheater (Abb. 22). Die Wohnung von Herman Gebirtig in New York hat einen Ausblick auf den East River, aber selbst sie wirkt klein und beengend. Durch die große Fensterfront fällt Tageslicht in die Wohnung, aber die Aussicht ist trüb und diesig. Gebirtig steht oft am Fenster, den Blick in die Ferne gerichtet, aber immer in seiner Umgebung bleibend. Sie hat die Funktion einer gläsernen Wand, die zwischen ihm und der Außenwelt steht (Abb. 23).

4.01. C.3. Farbe und Licht

Nach dem Wendepunkt, wenn *Susanne Ressel* nach New York fliegt, verändert sich das Bild. Die Farben wirken satter, heller, fröhlicher. *Gebirtig* ist zum ersten Mal nicht in seiner Wohn-Umgebung zu sehen. Die Bilder erhalten durch eine aktivere Kamera auch mehr Dynamik.

Mit der Ankunft *Gebirtigs* in Wien (Sequenz 50), bekommen die Bilder eine tatsächliche Helligkeit. Auch das Wetter verändert sich. Bis Sequenz 50 herrscht Kälte; es ist Winter, der allmählich von einem kalten Frühling abgelöst wird, bis mit *Gebirtigs* Ankunft in Wien, die Frühlingssonne die Bilder mit Licht durchflutet (Abb. 24).

Gegen Ende hin herrscht dann wieder Nacht und Dunkelheit. *Gebirtig* verlässt Wien fluchtartig im Dunklen, in der Nacht.

4.01. C.4. Bild

Die Traumsequenzen, oder auch Traumbilder, da sie häufig während einer Sequenz auftauchen und Teil dieser sind, sind farblich nicht unbedingt von den realen Bildern zu trennen. Sie spiegeln das Innenleben der ProtagonistInnen wieder und sind für diese ebenso real, wie die sie umgebende Welt (Abb. 25). Teilweises Aufblenden in Weiß macht sie dem/der ZuschauerIn als Traumbilder erkenntlich.

4.01. D. Analyse des Auditiven

Auffällig bei dem Film *GEBÜRTIG* ist, dass er wenig Musik einsetzt. Im Film steht der Dialog bzw. das gesprochene Wort eindeutig im Vordergrund. Die Sprache kann als wesentlicher Teil des auditiven Erzählens betrachtet werden.

Ein markantes Element ist das voice-over von *Danny Demant*, das durch den Film trägt. Es kommentiert, erklärt und gibt dem/der RezipientIn Hintergrundinformationen um die dargestellte Situation oder Person in ihrem Verhalten besser verstehen zu können. Das voice-over wird nicht als ein theatralisches Element eingesetzt, meinent, dass es die Charakteren nachspielen würde, sondern leiht den Figuren seine Stimme und verbalisiert die Gedanken hinter den stummen Gesichtern. Besonders bei den Figuren *Gebirtig* und *Sachs* kommt *Demants* voice-over als auktoriale Erzähl- und Ausdrucksform zum Einsatz.¹⁴² Als Beispiel Sequenz 52:

Demant (voice-over): „Wie das ist, wenn man nach Jahrzehnten in die Stadt seiner Kindheit zurück kommt, besonders wenn sie einem mit Gewalt in das Lager verbracht hat, das weiß niemand, dachte sich Gebirtig.“¹⁴³ Das voice-over gibt Aufschluss über das eigentliche Befinden der Figur *Hermann Gebirtig*, während dieser im Publikumsraum des *Mischpochen Theaters* steht und sich freundlich lächelnd beim Publikum für den

¹⁴² Vgl. Hickethier, *Film- und Fernsehanalyse*, S. 109

¹⁴³ *Gebürtig*, Regie: Lukas Stepanik/Robert Schindel, Ö/D/PL 2003, bei Laufzeit 1:28:31

Applaus bedankt. Wir haben es hier durch das Zutun des voice-over mit einer Divergenz zwischen Ton und Bild zu tun.¹⁴⁴

4.01. D.1. Sprache

Die Dialoge sind pointiert und schnell.

Die Sprachzeichnung ist Teil der Charakterisierung der Figuren. Die Selbstironie in der Sprache bei *Gebirtig* und *Demant* kann als *jüdischer Humor* gelesen werden. Die akzentuierte und etwas harte Aussprache von *Susanne Ressel* weist auf ihre Tätigkeit als Journalistin hin. *Konrad Sachs* weiche und milde Stimme setzt einen Kontrast zu dem harten SS-Deutsch, welches sein Vater in manchen Traumbildern spricht.

4.01. D.2. Musik

Wie eingangs schon erwähnt, kommt *GEBÜRTIG* mit wenig Musikeinspielungen aus. Wenn Musik eingesetzt wird, dann als musikalischer Emotionserzeuger und -verstärker oder als überleitendes Element in die nächste Sequenz. Meist handelt es sich um Klaviermelodien, so auch der Titelsong von *GEBÜRTIG*. Das Instrument hat mehrere narrative Funktionen:

1. Wien ist bekannt als Musikweltstadt und vor allem klassische Musik wird mit ihr assoziiert. Das Klavier wird hauptsächlich, neben dem Jazz Bereich, in der klassischen Musik eingesetzt.
2. Das Klavier ist das Arbeitsinstrument von Hermann Gebirtig, der Musikkomponist ist. Das Instrument verbindet ihn mit der Stadt, aus der er vertrieben wurde.
3. Auch bei *Danny Demants* Auftritten kommt das Klavier in Einsatz. Sein Kollege *Emanuel Katz* begleitet die satirischen Musikeinlagen von *Demant*.

Musikeinspielungen werden in *GEBÜRTIG* reduziert eingesetzt, dies bedeutet jedoch nicht, dass die Musik kein wichtiges dramaturgisches Element ist. So schaffen die Klaviermusik und das Instrument Klavier von Anfang an eine Verbindung zwischen den jüdischen Hauptprotagonisten und dem Hauptspielort.

¹⁴⁴ Vgl. Hickethier, *Film und Fernsehanalyse*, S. 104

4.01. E. Analyse des Narrativen

Zu zeigen ist die Aufgabe des Films, denn „[d]er Film zeigt durch seine Bilder etwas von der Welt, macht damit seine Welt sichtbar.“¹⁴⁵

Damit er dies tun kann, braucht die filmische Narration verschiedene Elemente. Sie setzt sich aus: a.) Erzählung und Darstellung, b.) Dramaturgie, c.) Erzählstrategie, und d.) Schnitt und Montage, zusammen.¹⁴⁶

4.01. E.1. Dramaturgie

Bei der Sequenzbeschreibung, wurde schon in *Anfang*, *Wendepunkt*, *Höhepunkt* und *Schluss* unterteilt. Dies gehört zum Element der Dramaturgie. Jeder Film muss diegetisch so aufgebaut sein, dass der/die ZuschauerIn ihm folgen kann. Das Ende kann vorweg genommen werden, indem es beispielsweise anfangs gezeigt wird und das Filmen-de kann offen bleiben, ohne dieses Prinzip zu stören.

Im Film *GEBÜRTIG* bleiben einige Handlungen und Konflikte offen. Nachdem der Freispruch von *Rudolf Pointner* bekannt wird, lösen sich die Verstrickungen der einzelnen Figuren zueinander zum Großteil auf. *Gebürtig* entflieht wieder nach New York, *Susanne* reist ihm nach. Was danach mit den beiden geschieht, bleibt offen. *Konrad Sachs* fährt nach Hamburg zu seiner Frau - ob sie gemeinsam wieder eine Zukunft schaffen, bleibt ebenso offen. Inwiefern *Danny Demants* Liebschaft zu *Crissi* Bestand hat und ob er seinen Frieden mit sich in Wien finden kann bleibt fragwürdig. So ist die **Erzählstrategie** von *GEBÜRTIG* jene einer Teilerzählung. Es gibt kein in sich geschlossenes Ende, da viele Fragen unbeantwortet bleiben und die Einzelschicksale der Protagonisten nicht zu Ende erzählt werden.

Die einzige Frage, die beantwortet wird, hinterlässt bei den ZuseherInnen ein unangenehmes Gefühl: *Max Josef Hausmann* wird von den Geschworenen nicht als der gesuchte NS-Verbrecher *Rudolf Pointner* anerkannt. Die Meta-Ebene und somit Frage die über dem Prozess steht, wie Österreich mit seiner Vergangenheit umgeht, erfährt eine negative Antwort. (Dazu im Folgenden mehr.)

Die Einzelschicksale der Figuren bleiben am Ende also ungelöst. Wie die Figuren während des Films miteinander agieren, soll im Folgenden genauer untersucht werden.

¹⁴⁵ Ebd. S. 107

¹⁴⁶ Vgl. ebd. S. 107ff

4.01. E.2. Figurenkonstellation

Die Figurenkonstellation ist ein weiterer wichtiger Aspekt des dramaturgischen Verlaufs einer Geschichte. Die Aktionen und Reaktionen der Figuren zueinander bestimmen den Werdegang, sowie die äußeren Konflikte in den Interaktionen zu den anderen Figuren und den inneren Konflikten der einzelnen Figur mit sich selbst.¹⁴⁷

Im Falle von *GEBÜRTIG* ist zu beobachten, dass die Figuren meist einen inneren Konflikt austragen, der die Handlung vorantreibt:

Konrad Sachs kämpft mit sich und seiner Vergangenheit. *Hermann Gebirtig*, nach New York geflohen, will sich mit nichts auseinandersetzen; weder mit seiner Vergangenheit noch mit seiner Gegenwart. Erst *Susanne Ressels* Bitte nach Wien zu kommen um gegen *Rudolf Pointner* auszusagen, erinnert ihn an seinen Konflikt. *Danny Demant* versucht zu verstehen und zu begreifen. Sein Konflikt besteht darin, dass er auf der Suche nach der Antwort auf die Frage ist, warum er nicht vergessen kann, während die meisten um ihn herum zu vergessen scheinen und sich nicht mit der Vergangenheit in der Gegenwart auseinander setzen wollen.

So verschieden diese inneren Konflikte auf den ersten Blick erscheinen, bilden sie dennoch die Verbindung der Figuren zueinander.

Die drei Hauptcharaktere sind *Hermann Gebirtig*, *Susanne Ressel* und *Danny Demant*. Folgende Skizze soll veranschaulichen, wie die Protagonisten miteinander verzweigt sind und auch, wie sich das Figurenkonstrukt um die drei herum aufbaut.

Ausgefüllte Linien bedeuten, dass eine Beziehung der beiden Figuren zueinander von Anfang an gegeben war. Unterbrochene Linien, dass erst während der Handlung des Films ein Kennenlernen der Figuren stattgefunden hat. Die Pfeilrichtung bestimmt, ob die Beziehung bzw. das Kennen der Figur einseitig oder beidseitig ist. Im Falle ‚Schädelknacker‘ und *Hermann Gebirtig* ist die Beziehung zueinander einseitig. *Gebirtig* erkennt *Rudolf Pointer*, während dieser *Hermann Gebirtig* nicht kennt.

Über allen Hauptfiguren steht das voice-over von *Danny Demant*. Als eine auktoriale Erzählform weiß es mehr über die Figuren als alle anderen. Der auktoriale Erzähler kennt Geheimnisse und weiß um die Vergangenheit der ProtagonistInnen, er ist der Geschichtenerzähler und weiß somit um die Beweggründe und das Handeln aller. Das voice-over, obwohl in der Abbildung dargestellt, ist nicht als eine Person im Film zu betrachten, sondern als ein Instrument der Dramaturgie.

Die Figur von *Rudolf Pointner*, dem ‚Schädelknacker‘, ist bewusst im Zentrum der Skizze zu finden. Zum einen da sie als Metapher fungiert - sie steht zum einen für den ÖVP-

¹⁴⁷ Vgl. ebd. S. 126

Politiker *Kurt Waldheim* und dadurch auch symbolisch dafür, wie in Österreich mit der nationalsozialistischen Vergangenheit bis Ende der 1980er Jahre umgegangen wurde und zum anderen ist sie als Verbindung zwischen den Protagonisten *Susanne Ressel*, *Danny Demant*, *Konrad Sachs* und *Hermann Gebirtig* zu sehen.

Der zeitliche Kontext, in den der Film eingebettet ist, ersichtlich in Sequenz 30, wenn in den Nachrichten über die Waldheim-Affäre berichtet wird (Abb. 26), ist hier mit zu bedenken. 1987 wurde bekannt, dass Kurt Waldheim, der damalige Bundespräsident, in der NS-Zeit Mitglied der SA-Reiterstandarte und somit als ‚Alt-Nazi‘ einzustufen war. In der jungen Bevölkerung wurde die Frage immer lauter, was mit den NS-Verbrechern aus dieser Zeit geschehen ist und wie man jetzt mit ihnen umgehen soll.

Der Film behandelt unter anderem über die Figur *Rudolf Pointer* diese Thematik.

Die anderen Figuren sind demnach in der Skizze rund um die Figur *Pointner* platziert.

In die Skizze mit aufgenommen sind nur jene Figuren, die mit dem Konflikt der Vergangenheit direkt konfrontiert sind.

Ebenso im Zentrum der Dramaturgie steht der Film im Film. Durch ihn wird die Frage gestellt, ob es möglich ist die Schrecken der Shoah zu verfilmen und ob eine Verfilmung von ihr aus ethischen und moralischen Gründen überhaupt vertreten werden kann. Besonders die Figuren *Danny Demant*, *Konrad Sachs* und *Herman Gebirtig* setzen sich mit diesen Fragen auseinander. Aus diesem Grund finden auch dieses Erzählelement Erwähnung in der Skizze.

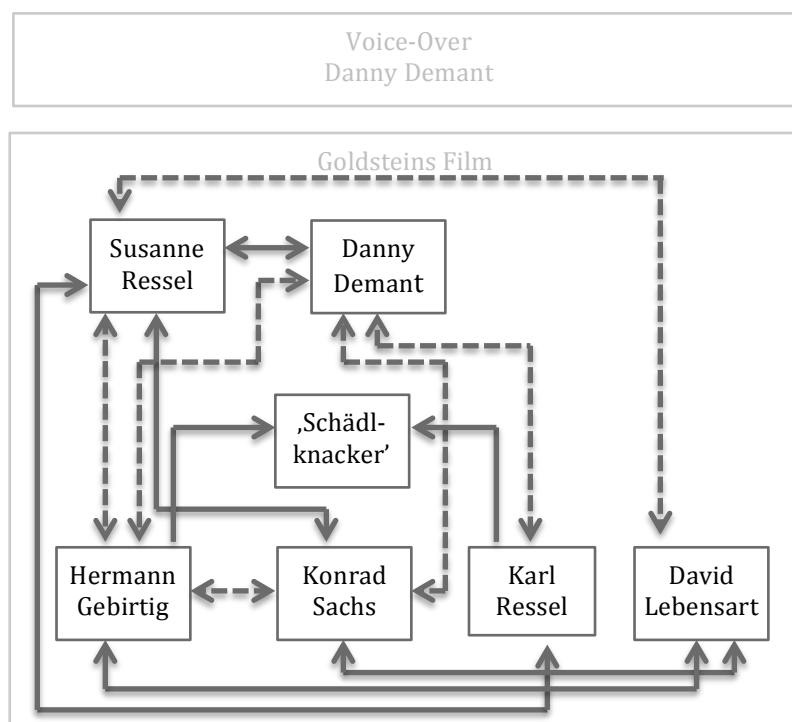


Abb. 10, Figurenkonstellation *GEBÜRTIG*

Diese Grafik veranschaulicht die Verstrickungen der einzelnen Figuren zueinander und verdeutlicht, dass diese die Handlung des Films vorantreiben.

Ein weiteres wichtiges Element der Narration im Film sind die Montage und der Schnitt. Dies soll im nächsten Absatz kurz behandelt werden.

4.01. E.3. Montage und Schnitt

Der Film arbeitet mit keinem auffallenden Schnitt. Meist handelt es sich um Überblenden, so dass eine Szene in die nächste sanft übergeleitet wird.

Die Traumbilder werden für den Zuseher entweder mit einer weißen Überblende erkenntlich, oder sie sind zunächst, da nicht extra hervorgehoben, nicht als solche ersichtlich. Kein Schnitt, keine Montage und keine Lichtveränderungen werden eingesetzt. Für *Konrad Sachs* sind diese verdrängten Kindheitserinnerungen real und sie kehren mit einer Vehemenz in sein jetziges Leben zurück. Dass sie visuell nicht als Traumbilder inszeniert werden, ist ein filmisches Mittel um dem/die ZuschauerIn die Verwirrung von der Figur *Konrad Sachs* näher zu bringen. Auch in Sequenz 19 wird visuell kein Unterschied zwischen der Filmrealität und der Fantasie von *Danny Demant* gemacht.

4.01. F. Zusammenfassend zur Analyse

Der Film *GEBÜRTIG* nimmt sich vieler Themen an. Er ist als Ausdruck seiner Zeit zu sehen. Er spielt zur Zeit der Waldheim-Debatte. Es sind also nicht nur die einzelnen Charaktere, die sich mit der Vergangenheit in der Gegenwart auseinander zu setzen haben, sondern auf einer Meta-Ebene ist es die gesamte Gesellschaft Österreichs.

Nebenfiguren wie die von *Horst Hofstätter* (Sequenz 53) oder die eines Komparsen (Sequenz 23) sind Ventile für die Gedanken vieler. Jeder sieht sich als Opfer, ob Jude oder nicht; mit der Vergangenheit hat jeder individuell zu kämpfen.

Der Dreh in Auschwitz, bei dem *Demant* als Komparse mitwirkt, stellt die Frage nach der Darstellung der Shoah, die Claude Lanzmann und Haim Bresheet ebenso formulierten. Die Frage nach „der Visualisierung des Nichtdarstellbaren, da jeder Versuch den Völkermord direkt darzustellen angesichts der Ungeheuerlichkeiten des historischen Geschehens obszön werden müsse.“¹⁴⁸ Die Darstellung der Shoah durch Bilder dürfe und könne es daher nicht geben.

¹⁴⁸ Helmut Korte, „Hollywoodästhetik und die deutsche Geschichte: SCHINDLERS LISTE (Spielberg 1993)“, *Einführung in die Systematische Filmanalyse. Ein Arbeitsbuch*, Berlin ³2004, S. 159 – 206, hier S. 163f

Die Figur *Crissi* symbolisiert wiederum jene, die sich keine Gedanken über die Vergangenheit macht, die sich weder als Opfer noch als Täter sehen und die daher die Aufregung und die allgegenwärtige Melancholie nicht verstehen.

Susanne Ressel und *David Lebensart* stehen für die Gerechtigkeit. Als Journalistin für die Wiener Wochenzeitung ‚Falter‘ ist es *Ressels* Aufgabe zu forschen, aufzudecken und anzuklagen. Sie fordert Gerechtigkeit, anstelle ihres Vaters, ein. Ohne ihrem und *Konrad Sachs* Engagement, der ebenso nach Gerechtigkeit sucht, wäre es nicht zur Anklage von *Josef Pointner* gekommen.

Danny Demant verkörpert den Suchenden. Ein jüdisches elternloses Kind, das seit Kindstagen ruhelos herumirrt und Antworten auf Fragen sucht, auf die es keine Antworten gibt.

Hermann Gebirtig hat die Rolle des Juden, der emigriert ist und im Ausland erfolgreich wurde. Er ist ein berühmter Musikkomponist. In seiner Wohnung hängen goldene Schallplatten und diverse Auszeichnungen. Nach außen hin verkörpert er den Juden, wie durch Stereotype bekannt: In Amerika lebend, erfolgreich und einen intellektuellen bzw. künstlerischen Beruf ausübend. Doch *Gebirtig* fühlt sich beständig verfolgt und merkt nicht, dass ihm seine Diaspora in New York wie ein Gefängnis vorkommt. Aus Hass und Furcht versteckt er sich in seiner Wohnung.

Der Film erzählt ruhig, ohne große Musik-, Schnitt- oder Montageeffekte. Die Menschen mit ihren inneren Konflikten stehen im Zentrum des Geschehens. Pointierte Aussagen von Protagonisten und Nebenrollen zeigen auf, was bei der ‚Vergangenheitsbewältigung‘ nicht funktioniert hat.

4.01. G. Die jüdischen Figuren in *GEBÜRTIG*

Bei der Figurenanalyse werden zwar Teile aus den verschiedenen Ebenen beachtet, aber sie werden nicht als extra Punkt angeführt, sondern fließen in die Figurenbeschreibung mit ein.

4.01. G.1. Analyse der Figur *Danny Demant*

Steckbrief, der zu analysierenden Figur:

Name der Figur: Danny Demant

Optik: groß, schlank, schwarzes lockiges Haar, längliches schmales Gesicht

Charakter: melancholisch, suchend, traurig, chaotisch, untreu

Bildung: keine Angaben

Umgebung: seine Wohnung wirkt chaotisch. Bücher und Zeitschriften liegen in jedem Raum verstreut umher.

Sein kleines Kellertheater ist stets spärlich beleuchtet. Die Bühne ist nahe beim Publikum.

Seine Garderobe ist mit Kostümen und Requisiten voll geräumt.

Symbole: keine



Abb. 11

Danny Demant ist einer der Protagonisten im Film *GEBÜRTIG*, seine Figurenzeichnung weist daher mehrere Ebenen auf und ist facettenreich; es handelt sich somit um einen *Charakter*. Im Allgemeinen lässt sich feststellen, dass es sich um einen melancholischen und traurigen Charakter handelt, der einen sarkastischen bis zynischen Humor pflegt.

Demant ist nicht religiös gezeichnet. Er geht nicht in die Synagoge, feiert keinen Sabbat oder hält sich an andere religiöse Vorschriften. Die Religion an sich wird von ihm nicht thematisiert. Es ist nicht ein Zwiespalt des religiösen Erbes, der ihn rastlos sein lässt, sondern es ist das Erbe der Vergangenheit. *Danny Demant* wuchs als jüdisches Kind in der NS-Zeit in Österreich auf. Seine beiden Eltern wurden in einem KZ ermordet. Er kam nach Kriegsende in ein Waisenhaus. Was während des Krieges mit ihm geschah und wo er war, wird nicht erwähnt. Auch weiß man nicht, wie er seine restliche Kindheit verbrachte oder wie lange er im Waisenhaus lebte. Es ist also eine tiefe innere Traurigkeit, die seine Figur ausmacht und antreibt.

Demant ist Künstler, ein Schauspieler und Kabarettist. Ihm gehört das jüdische Theater *Danny Demant's Mischpoche*. In seinen kabarettistischen Programmen setzt er sich im-

mer wieder mit der Stadt Wien, ihrer Vergangenheit und ihrer Gegenwart, sowie mit der Frage, wie es ist als Jude gegenwärtig in dieser Stadt zu wohnen, auseinander. Schon zu Beginn des Films, bei Laufzeit Minute 02:50 heißt es in seinem Lied „Einst Welthauptstadt des Antisemitismus ist sie heute Vergessenshauptstadt worden. [...]“

Und genau gegen diese allgegenwärtige Vergessenheit kämpft *Demant* an. Er möchte begreifen und verstehen. Für ihn ist es unbegreiflich, dass die Menschen in Wien bereits vergessen haben, was 40 Jahre zuvor geschehen ist.

Diese Frage stellt er auch in seinem Programm „Kalte Fiess“, welches er gegen Ende des Films vorstellt. Hier setzt er sich mit der Erfahrung als Nahkomparse in dem Auschwitzfilm auseinander. Er geht der Frage nach, inwiefern es ethisch und moralisch vertretbar ist, einen Film über den industriellen Mord an Juden und Jüdinnen zu drehen und ob das ein richtiger Weg einer Aufarbeitung der Vergangenheit sein kann.

Ob sein Name *Danny Demant* ein Künstlernamen ist, oder sein Geburtsname, wird im Film nicht thematisiert.

Seine **Optik**, durch seine dunklen und gelockten Haare, wird vom Regieassistenten in einer der ersten Sequenzen als *jüdisch* („That’s what I call Jewish!“) eingestuft, weshalb er auch eine Rolle als Nahkomparse im Auschwitzfilm erhalten soll. Während der Mann der vor ihm gecastet wird, wieder weggeschickt wird, da er „Not Jewish enough“ sei – worauf dieser entgegnet: „Also dem Hitler war ich jüdisch genug.“¹⁴⁹

Somit behandelt der Film *GEBÜRTIG* über die Figur von *Demant* das Thema des stereotypen Juden. Das Bild, welches die Gesellschaft von Juden habe, würde generiert werden, da Komparsen Rollen nur von Menschen übernommen werden könnten, wenn sie ein jüdisches Aussehen haben. Ob diese dann tatsächlich jüdisch sind, spielt keine Rolle. Auffallend ist, dass sich *Demant* bei den meisten Szenen in Räumen befindet und während der Handlung des Films Wien nicht verlässt. (Im Gegenteil zu *Konrad Sachs*, *Susanne Ressel* und *Hermann Gebirtig*). Die Räume, in denen er sich mehrheitlich aufhält, erwecken den Eindruck als könnte man nicht in ihnen atmen. Sie sind klein, wirken beengend und sind mit Dingen und verschiedenen Gegenständen angeräumt. So ist die Künstlergarderobe voll mit Kostümen und Requisiten. Sogar sein Schminktisch bietet kaum noch eine freie Abstellfläche (Abb. 27).

Der Theaterraum ist ein Kellerraum, was einen erdrückenden Eindruck macht. Die Bühne hat nur einen geringen Abstand zum Zuschauerbereich. Dadurch wird nicht nur eine Nähe zum Publikum geschaffen, sondern besonders im Filmbild wirkt diese Nähe erdrückend.

¹⁴⁹ *Gebürtig*, bei Laufzeit 04:23

Seine **Wohnung** ist hell und geräumig. Doch die einzelnen Räume wirken unordentlich, da Kleidung, Bücher, Tassen, etc. wahllos im Raum verteilt sind. Auch dies schafft keine Atmosphäre der Weite, der Ordnung oder des Wohlbefindens.

Da *Danny Demant* kein religiöser Mensch ist, lassen sich in seiner Wohnung keine religiös-jüdischen Gegenstände finden. Eine Menora am Wohnzimmertisch würde hier in der Tat fehl am Platz und künstlich in Szene gesetzt wirken.

Die **Handlungswelt** von *Danny Demant* ist uneingeschränkt, denn sie hat zusätzlich die Funktion des Erzählers. Sein voice-over verbalisiert Gedanken der Charaktere im Film und macht sie somit für den/die RezipientIn hörbar. Auch gibt sie zusätzliche Informationen zu den Beweggründen der einzelnen Figuren. Als Beispiel kann hier Sequenz 31 angefügt werden, wenn die Stimme verrät, warum *Amalie Katz* fast vierzig Jahre nachdem sie Auschwitz-Birkenau überlebt hat, diesen Ort, dieser Erfahrung die Schuld an ihrer Lungenentzündung gibt, derentwegen sie gegenwärtig ins Krankenhaus eingewiesen wird.

Der Charakter *Danny Demant*, kann demnach in drei Funktionen eingeteilt werden:

Demant: der Kabarettist

Danny: der Privatmensch

Danny Demant: voice – over/Erzähler

Bewusst habe ich hier das Wort ‚Funktion‘ gewählt, denn es handelt sich trotzdem und stets um den gleichen Charakter.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass *Danny Demant* ein *Charakter* ist, der noch nicht zur Ruhe gekommen ist. Der unangenehme Fragen stellt und das Unbegreifliche verstehen möchte. Sein Jüdisch-Sein wird ohne inszenierte jüdische Zuschreibungen oder Symbole dargestellt.

4.01. G.2. Analyse der Figur *Hermann Gebirtig*

Steckbrief, der zu analysierenden Figur:

Name der Figur: Hermann Gebirtig

Optik: groß, silbergraue Haare, Brillenträger, gut gekleidet (meist im Anzug)

Charakter: bestimmend, gekränkt, wütend, musikalisch

Bildung: keine Angaben

Umgebung: seine Ein-Personen-Wohnung ist hell und ordentlich. Er lebt zurückgezogen. Fensterfassade mit Ausblick zum Hudson River.

Symbole: keine



Abb. 12

Herman Gebirtig lebt in der Diaspora in New York und ist ein erfolgreicher und bekannter Musikkomponist. Seine Kindheit verbrachte er mit seinen Eltern in Wien, bis zur Machtübernahme der Nationalsozialisten. Danach wurde er mit seinen Eltern in das Konzentrationslager nach Ebensee deportiert. Seine Eltern wurden dort auch in einer Gaskammer ermordet. Es wird im Laufe des Films nicht aufgeklärt, wo und wie er die Jahre nach dem Krieg und der Shoah verbracht hat, oder wie und wann er nach New York kam.

Vermutlich hat *Herman Gebirtig* polnische Wurzeln. Zum einen weisen seine Liebschaften zu jüdischen Polinnen darauf hin und zum anderen sein Familienname *Gebirtig*: Mordechaj Gebirtig ist ein bekannter jüdischer Liedermacher aus Polen. Sein Lied „S'brent, undzer shtetl brent“, welches *Herman Gebirtig* in Sequenz 32 singt, gilt bis heute als inoffizielle Hymne des Ghettoaufstandes in Warschau 1943.¹⁵⁰ Daher kann *Gebirtigs* Name, das Jiddisch Sprechen mit seinen Freudinnen und das Singen des Liedes von Mordechaj Gebirtig als Reverenz zu seinen askenasischen Wurzeln gesehen werden.

Da *Hermann Gebirtig* als erfolgreicher Musikkomponist in New York lebt, erfüllt er in diesem Punkt ein Klischee. Er vertritt den Juden, der es in den Staaten zu etwas gebracht hat. Seine goldenen Schallplatten, der Oscar neben dem Fernseher und seine Verbindungen zu namhaften Produzenten und Regisseuren in L.A. zeugen von seinem Erfolg.

¹⁵⁰Vgl.: Zofia Sochanska (Red.), *Mordechaj Gebirtig*, <http://www.sztetl.org.pl/de/person/63,mordechaj-gebirtig/> (14.07.2014)

Doch die Figur *Gebirtig* ist, ohne dass sie sich dessen selbst bewusst ist, nicht glücklich. Eine immer währende Sehnsucht nach Wien, nach seiner Heimat begleitet ihn, auch wenn er nichts Gutes über diese Stadt zu sagen hat. Mehrmals bezeichnet er sie als ‚Schlangengrube‘ und benennt Österreich als ‚Naziland‘. Er empfindet Abscheu und kann nicht verstehen, wie Juden und Jüdinnen überhaupt noch in Wien leben können. So meint er zu dem Wiener Anwalt *David Lebensart* während eines Telefonats: „Respekt, dass Sie es dort unten aushalten.“¹⁵¹

Lebensart kann ihn im Gespräch nicht davon überzeugen nach Wien zu kommen um gegen *Josef Pointner* aus zu sagen. Die charmante und hübsche *Susanne Ressel* jedoch schon.

Hermann Gebirtig liebt also die Frauen. Er hat keine Familie und ist nicht verheiratet. In jeder Sequenz, in der man ihn in seiner Wohnung sieht, ist eine andere Frau bei ihm und es sind ausschließlich polnische Jüdinnen, mit denen er Jiddisch spricht. Die Schlussfolgerung dessen ist, dass *Gebirtig* zurückgezogen lebt und sich keiner Frau vollständig anvertrauen kann.

Obwohl er erfolgreich und dem Anschein nach bei den Frauen beliebt ist, so ist *Hermann Gebirtig* ein ruhiger und bodenständiger Mensch. Er prahlt nicht mit seinem Erfolg und auch seine Wohnung ist bescheiden eingerichtet.

Auch bei ihm finden sich keine religiösen Gegenstände um sein Jüdisch-Sein zu visualisieren. Somit kann davon ausgegangen werden, dass er kein religiöser Mensch ist.

Gebirtig hat seine Vergangenheit und seine Zeit im Konzentrationslager nicht verarbeiten können. Er reagiert äußerst wütend, als ihn ein Kollege aus L.A. anruft und ihm mitteilt, er könne die Musik zu Goldsteins neuem Film komponieren. Es handelt sich dabei um denselben Film, in dem *Danny Demant* als Komparse mitwirkt und über den *Konrad Sachs* berichten soll. *Gebirtig* gerät in Rage, schimpft in deutscher Sprache am Klavier sitzend: „Ich soll ihm das KZ komponieren. Ebenso gut könnte ich an der Brause von Birkenau hängen und eine Erstickungssymphonie schreiben. Oder Schlagzeug zum Schädelknacker.“¹⁵²

So wird auch über die Figur *Hermann Gebirtig* die Perversität thematisiert, die das Verfilmen der Shoah mit sich bringt. Für *Gebirtig*, der als Bub selbst in Ebensee im Konzentrationslager war, ist diese Bitte seines Kollegen eine Ungeheuerlichkeit.

In Wien angekommen, weichen seine Wut und sein Hass zunächst. Bei einem Spaziergang denkt er liebevoll an seine Kindheit zurück (Sequenz 51) und durch die Begeg-

¹⁵¹ *Gebirtig*, bei Laufzeit 52:44

¹⁵² *Gebirtig*, bei Laufzeit 06:54

nungen mit einem ehemaligen Schulkollegen und der Besitzerin der Trafik in dem sein Vater seine Zigaretten gekauft hatte (Sequenz 53), scheint *Gebirtig* milder zu werden. Er erkennt, dass die Österreicher, die als Soldaten im Zweiten Weltkrieg an den Fronten gekämpft haben, ihr eigenes Leid betrauern. Die nie ein Konzentrationslager von innen gesehen haben, die nie auf derartige Weise Angst um ihr Leben haben mussten, ihr Land nicht verlassen, ihre Familie nicht verloren, nie verstehen werden, welche Schmerzen und Wunden diese Erfahrungen in einem hinterlassen. Er trinkt einen Schnaps ‚auf die Gesundheit‘ und schüttelt die Hand von *Hofstätter Horst*. *Gebirtig* kann für sich einen Frieden mit der Vergangenheit und mit der Stadt und ihren Einwohnern schließen. Dieser währt jedoch nicht lange, denn der Schluss des Films beginnt damit, dass der angeklagte ‚Max Josef Hausmann‘, der von *Gebirtig* als *Josef Pointner* ‚Schädelknacker‘ identifiziert wird und weswegen er nach Wien einreiste, freigesprochen wird. Noch in derselben Nacht fliegt *Gebirtig* zurück nach New York und kehrt Wien, der Stadt die sich wohl doch nicht verändert hat, für immer seinen Rücken zu.

Die Figur *Hermann Gebirtig* ist ein vielschichtiger *Charakter*, der sich während des Films einerseits zwischen Traurigkeit, Gram und Zorn bewegt und andererseits Freude, Glück und Zuversicht sucht und teilweise für kurze Zeit auch findet.

Sie erfüllt zum Teil stereotype Bilder, da sie als erfolgreicher - auch ersichtlich durch die Kleidung - Künstler in New York lebt. Ein Bild im Kopf, das viele über zwangsemi-grierte Juden und Jüdinnen haben.

4.01. G.3. Analyse der Figur *David Lebensart*

Steckbrief, der zu analysierenden Figur:

Name der Figur: David Lebensart

Optik: eher klein, zierlich, älter, große Nase

Charakter: zuvorkommend, hilfsbereit, freundlich

Bildung: abgeschlossenes Studium der Rechtswissenschaften

Umgebung: sein Büro ist klein und schmucklos und mit Akten angefüllt.

Symbole: keine



Abb. 13

Er ist ein Wiener Anwalt der für Gerechtigkeit kämpft und Prozesse gegen ehemalige Nazi-Verbrecher vorantreibt. Er ist es, der den Kontakt zu *Hermann Gebirtig* hat und ihn am Telefon bittet, nach Wien zu kommen, um *Max Josef Hausmann* als *Adolf Pointer*, den ‚Schädelknacker‘, zu identifizieren. Als dieser jedoch ablehnt, gibt er Adresse und Telefonnummer von *Hermann Gebirtig* an *Susanne Ressel* weiter, obwohl diese streng geheim sind, da *Gebirtig* prominent ist. Der Figur *Lebensart* ist es ein persönliches Anliegen, dass die ehemaligen Mörder und Verbrecher vor Gericht gebracht werden und ihre Taten in einem Prozess gerichtet werden.

Da er als Nebenfigur nur kurz Zeit hat, sich zu erklären, ist sein Name aus bekannten jüdischen Namen zusammengesetzt. ‚David‘ ist ein alter biblischer und auch jüdischer Name (König David). Der Familienname ‚Lebensart‘ weist ebenso auf eine jüdische Abstammung des Wiener Anwalts hin.

Da es sich um seinen Arbeitsraum handelt, finden sich dort auch keine religiösen Gegenstände. Selbst wenn *David Lebensart* eine religiöse Figur wäre, so erschließt sich dies der/die RezipientIn nicht. Auch hier gilt wieder, dass ein Zeigen seiner Religion durch eine im Bild platzierte Menora künstlich inszeniert wirken würde, handelt es sich schließlich um seinen Arbeitsplatz.

Der Raum in dem *Lebensart* zu sehen ist, ist ein kleines Büro in einer Altbauwohnung in Wien. Die Regale an den Wänden zur linken und rechten Seite sind mit Akten vollgeräumt, so wie jede andere Ablagefläche mit Akten und losen Papieren bedeckt ist. Dieser vollgeräumte Raum bringt die Assoziation nahe, dass *Lebensart* schon etliche Fälle dieser Art bearbeitet hat, aber auch, dass *Lebensart* in seiner Arbeit zu ersticken droht. Das Bild einer Enge und eines Gefangenseins wird auch bei dieser jüdischen Figur durch den Raum in dem sie gezeigt wird, transportiert.

Die Figur *David Lebensart* ist eine Nebenfigur, daher ist nicht viel über sie bekannt. Der/die ZuseherIn erfährt zum Beispiel nicht, wie oder wo die Figur ihre Kindheit verbracht hat. Es werden keine näheren Angaben zu seiner Person gemacht, als die für die Sequenz relevanten.

David Lebensart ist ein freundlicher und hilfsbereiter ‚Typ‘, bei dessen Darstellung sich keiner stereotypen Bildern bedient wird.

4.01. G.4. Analyse der Figuren *Emanuel Katz* und *Amalie Katz*

Steckbrief, der zu analysierenden Figur:

Name der Figur: Emanuel Katz

Optik: klein, dunkle Haare

Charakter: ruhig, musikalisch

Bildung: keine Angaben

Umgebung: versch. meist mit der Figur *Danny Demant* im Theater;

Symbole: keine



Abb. 14

Steckbrief, der zu analysierenden Figur:

Name der Figur: Amalie Katz

Optik: betagt, kränklich

Charakter: gutmütig, gebrochen, traurig

Bildung: keine Angaben

Umgebung: Krankenhaus

Symbole: am Nachttisch eine Chanukka-Leuchte



Abb. 15

Auch die Figur von *Emanuel Katz* hat die Funktion einer größeren Nebenrolle. Er ist ein Bühnenkollege von *Danny Demant*, begleitet ihn bei seinen Programmen am Klavier. Er wird von seinen Freunden *Mascha* und *Danny* aufgezogen, weil er eine Vorliebe für große blonde Frauen hat, ‚arische‘ Frauen – Wallküren (Abb. 28). Er lebt in keiner festen Beziehung, durch die Aussagen seiner Freunde wird aber klar, dass er seine Freundinnen des Öfteren wechselt.

Sein Jüdisch-Sein wird hauptsächlich durch seine Mutter transportiert, aber auch sein Name und sein berufliches Umfeld sind Indizien dafür.

Im Gegensatz zu seiner Mutter *Amalie Katz*, ist *Emanuel Katz* kein religiöser Mensch. Nicht nur die Tatsache, dass er Vorlieben für nichtjüdische Frauen hat, weist darauf hin. Ein familiäres Leben nach jüdischen Traditionen wird von ihm nicht angestrebt.

Emanuel Katz ist ein stiller Charakter. Er trägt die Trauer seiner Mutter mit sich. Dies wird bei einem Gespräch mit *Crissi* klar. *Amalie Katz* wird in Sequenz 31 mit einer Lungenentzündung ins Krankenhaus eingeliefert. Er ist der festen Annahme, dass seine Mutter daran sterben will, da sie seit Jahren sterben möchte. Sie kann das Trauma Auschwitz-Birkenau nicht überwinden. Im Dialog mit *Crissi*, die seine Mutter als Ärztin behandelt, wird erkenntlich, wie sehr *Emanuel* auch an der Vergangenheit leidet:

C.: Lungenentzündung ist keine Lappalie, aber ans Schlimmste braucht sie nicht zu denken.

E.: Wenn Sie aber sterben will?

C.: Dann wird sie sterben. Dafür reicht. [...]

E.: Ihr Grund ist Birkenau.

C.: Birkenau?

E.: Auschwitz.

C.: Ach so. Du glaubst das hat damit zu tun.

E.: Frau Doktor, von Auschwitz verstehen Sie nichts.

C.: Es lag in Polen.

E.: Es liegt immer noch dort.¹⁵³

Dieser kurze Dialog führt nicht nur die pointierte Art der Dialoge vor Augen, sondern macht erkenntlich, dass *Emanuel*, wenn er auch selbst die Shoah nicht direkt miterlebte, davon geprägt ist. Seine Mutter, um die er sich liebevoll kümmert, ist eine stetig kranke Frau. Ihr Lebenswille ist seit dem Holocaust gebrochen. *Amalie Katz* konnte das Trauma nie verarbeiten und so wuchs auch ihr Sohn *Emanuel* damit auf.

Bei der Figur von *Amalie Katz* handelt es sich um die einzige weibliche jüdische Figur, die eine größere Rolle einnimmt.

Beide Figuren sind keine Projektionsflächen jüdischer Stereotypen.

¹⁵³ *Gebürtig*, ab Laufzeit 46:25

4.01. H. Abbildungen



Abb. 22, Theater von Demant



Abb. 23, Gebirtig in seiner Wohnung am Fenster



Abb. 24, Gebirtig in Wien



Abb. 25, Traumsequenz Konrad Sachs als Bub

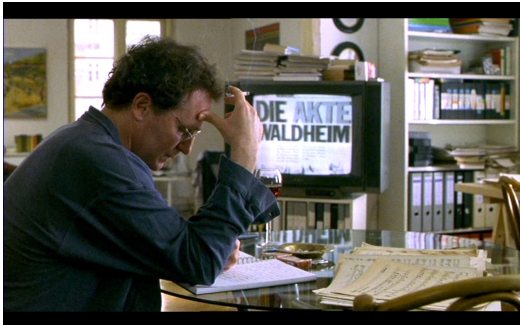


Abb. 16, Akte Waldheim, Nachricht im Fernsehen



Abb. 27, Demants Garderobentisch

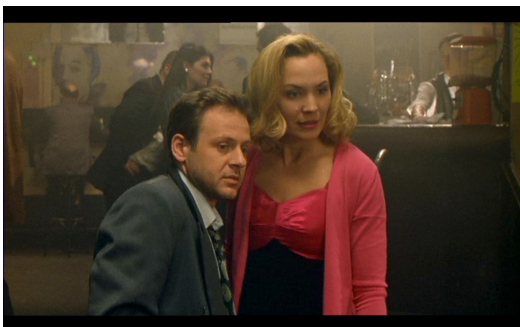


Abb. 28, Emanuel Katz mit Freundin

4.02. Die Lebenden

Regie: Barbara Albert

Jahr: 2012

Genre: Drama

Produktionsland: Österreich, Polen und Deutschland

Drehbuch: Barbara Albert

Laufzeit: 112 Minuten

Mitwirkende:

Anna Fischer – *Sita Weiss*

August Zirner – *Lenzi Weiss*

Hanns Schuschnig – *Gerhard Weiss*

Itay Tiran – *Jocquin*

Daniela Sea – *Silver*

Winfried Glatzeder – *Michael Weiss*

u. a.

Die Regisseurin:

Barbara Albert ist eine österreichische Filmemacherin, Drehbuchautorin und Produzentin. Sie realisierte bisher fünf Spielfilme als Regisseuren (davon einmal Co-Regie) und zwei Dokumentarfilme.

Sie war u.a. Schülerin bei Lukas Stepanik an der Filmakademie in Wien.

Barbara Alberts Großvater stammt aus Siebenbürgen und war SS-Wachmann. ¹⁵⁴

¹⁵⁴ Nachzulesen in: Gunther Baumann, *Interview mit Barbara Albert*, <http://www.dielebenden.at/regie/interview> (25.08.2014)

4.02. A. Das Thema von *DIE LEBENDEN* und kurze Inhaltsangabe

Was tun, wenn man erfährt, dass der geliebte Großvater, ein ehemaliger Siebenbürger, bei der Waffen-SS tätig war und als Wächter im Konzentrations- und Vernichtungslager Auschwitz von 1943 – 1945 tätig war? *Sita* forscht, gegen den Willen ihres Vaters, nach und möchte die Wahrheit wissen. Was zunächst als eine Suche auf die Frage nach der Schuld anmutet, entwickelt sich im Laufe des Films zu der Frage, wer man selber ist und was man selbst in der Gegenwart gegen aktuelle Missstände bewirken kann.

Sita ist eine junge Studentin, die in der pulsierenden Stadt Berlin lebt. Die Großeltern stammen aus Siebenbürgen, Rumänien. Ihr Vater, ein Österreicher, lebt mit seiner neuen Freundin in Wien, wo auch ihr Großvater im Seniorenheim wohnt. Ihre Mutter kommt aus Deutschland und lebt in einem Vorort von Berlin.

Sita fliegt zur 95sten Geburtstagsfeier ihres Großvaters, *Gerhard Weiss*, nach Wien. Auf einer alten Fotografie im Geburtstagsheft trägt dieser eine SS-Uniform. Von nun an beginnt *Sita* zu hinterfragen und forschen. Ihr Vater, *Lenzi Weiss*, reagiert restriktiv. Er will nicht, dass *Sita* in der Vergangenheit herumwühlt. Sie soll sie ruhen lassen.

Sitas Recherchen fangen in Wien im Dokumentationsarchiv des österreichischen Widerstands (DÖW) an, führen in eine Urkundensammlung nach Warschau weiter, um im Archiv von Auschwitz letztlich fündig zu werden. *Sita* will alles wissen und verstehen. Sie reist nach Siebenbürgen, in das Dorf, aus dem ihre Großeltern stammen, um ihre Wurzeln und die Vergangenheit zu verstehen.

In Warschau bekommt sie Unterstützung von *Silver*, einer US-Amerikanerin, deren Großeltern aus Polen kommen und die selbst nach Warschau zurückkehrte, auf der Suche nach ihren Wurzeln. *Silver* ist eine politisch aktive Frau, sie arbeitet mit unterschiedlichen Frauenrechtsgruppen Osteuropas zusammen und konfrontiert *Sita* mit aktuellen Problemen, für die es sich zu kämpfen lohnt.

Aus der Familie hilft ihr *Michael Weiss*, der selbst in jungen Jahren forschte und mehr über die Vergangenheit seiner Familie wissen wollte. Das Resultat seiner Recherche war ein Roman, „Die Untoten. Eine Familiengeschichte“, welches *Sita* im Zimmer ihres Großvaters findet, nachdem dieser an einem Herzinfarkt gestorben ist.

Dann ist da noch der israelische Künstler *Jocquin*. Sie lernen sich in einer Disco kennen und die eine gemeinsam verbrachte Nacht geht beiden näher als zunächst erwartet. Die Wege kreuzen sich in Warschau erneut, trennen sich bald darauf und treffen sich in Berlin am Ende wieder.

Es scheint, als müsse sich *Sita* selbst von einer Schuld befreien, die ihr niemand zuspricht, bevor sie ihre Gegenwart aktiv gestalten kann.

4.02. B. Filmsequenzbeschreibung

Beginn/Exposition

Sequenz 1, Bild hat Optik eines Homevideos. Ein Junge spricht hinein. Schwenk zu Sita, sie stellt ihm eine Frage. Sita arbeitet beim Fernsehen. Castingshow „Supertalent“ während er ein Lied über Gewalt singt, zeigt die Kamera seine Umgebung. Plattenbauten.

Vorspann, Zoom einer alten Fotografie, Mädchen, (laute Musik) – Sita beim Joggen, Lied läuft noch. Musik in ear. Inserts, Cast – Titel

Sequenz 2, Sita mit dem Moped unterwegs zur Uni. Sie fährt durch eine Studentendemonstration durch. Sie kommt zu spät. *Insert: Berlin*, (laute Musik)

2,1: Szenenwechsel, Sita im Vorlesungssaal, Kommilitone hält Vortrag über WiderstandskämpferInnen, Elisabeth von Thadden und Dietrich Bonhoefer. Sita ist gestresst und unkonzentriert.

Sequenz 3, Sita bei der Arbeit. Mädchen spricht in die Kamera über ihren Traum Model zu werden. Sita interviewt.

Sequenz 4, Sita überbringt die Bänder der Redaktion, trifft ihren Arbeitskollegen und Freund am Gang, sie haben Sex in einem Technikraum.

Sequenz 5, Sita am Moped fährt zu ihrer Mutter. Wieder zu spät. Hilft beim Ausräumen ihres Schuppens. Sita findet ein gesticktes Wappen von ihrer Oma. Sita erzählt ihrer Mutter, dass sie nach Wien zu Großvaters 95sten Geburtstag fahren wird. Die Eltern sind geschieden. Sitas Mutter kommt nicht mit.

Sequenz 6, Sita wieder bei der Arbeit. Eine Asylwerberin, Seda, singt in einer fremden Sprache in die Kamera. Das Mädchen gibt Sita eine Fotografie ihrer Eltern, mit der Bitte diese im Fernsehen zu zeigen, da sie nicht wüsste wo sich diese aufhalten und ob sie noch leben. Sita ist betroffen.

Sequenz 7, Sita zuhause. Zieht sich für Date an.

7,1: Szenenwechsel, Abendessen mit Arbeitskollege und Freund. Sie bittet ihn der Asylwerberin zu helfen und mit den Leuten vom Sender zu reden. Er verneint zunächst, lässt sich überreden. Aber für Sita unerwartet, beendet er die Liaison mit ihr.

Sequenz 8, Sita in der Disco. Sie trinkt und tanzt. (Musik), sie geht aufs WC und spricht ihrem Arbeitskollegen auf die Mailbox. Sie weint.

8,1: kurzer Zeitsprung, Sita an der Bar, sie trinkt, Jocquin spricht Sita an. Sie flirten miteinander.

Sequenz 9, Sita und Jocquin im Flur vor seinem Atelier. Im Atelier sind etliche Fotografien im Raum verteilt. Sita erfährt, dass er aus Israel kommt und in Berlin sein Diplom beendet hat und er am nächsten Tag zurück reist. Sie schlafen miteinander.

9,1: Zeitsprung, nächster morgen. Sita wacht am Boden neben Jocquin auf. Hinterlässt Telefonnummer mit Bleistift am Boden.

Sequenz 10, Sita im Flugzeug am Weg nach Wien zu Großvaters Geburtstag.

10,1: Szenenwechsel, Geburtstagsfeier im Seniorenheim. Sitas Vater singt das Lied ‚Die Krähe‘ aus Schuberts Winterreise. Ihr Vater hat eine junge Freundin und mit ihr ein Kind. Sita gibt ihrem Großvater das gestickte Siebenbürgen Wappen von Oma, seiner verstorbenen Frau.

Wendepunkt/Konflikt

Sequenz 11, Abend. Sita ist in der Wohnung ihres Vaters und seiner neuen Freundin. Sie passt auf ihren Halbbruder auf und schreibt ein Gedicht. Sie findet im Kinderzimmer ein kleines Fotoheft, dass zum Anlass des Geburtstags ihres Großvaters gedruckt wurde. Eine Seite ist zerrissen. Es ist ein Hochzeitsfoto von Großmutter und Vater. Der Großvater trägt eine SS-Uniform.

Sequenz 12, Sitas Vater und seine Freundin kommen zurück. Sita fragt ihren Vater, ob das eine SS-Uniform sei. Er bejaht, sagt der Vater habe nie bestritten in der SS gewesen zu sein. Hätte einen niedrigen Dienstgrad gehabt. Zuvor in Russland gekämpft und danach wäre er in ein Ausbildungslager gekommen, er wisse nicht mehr wo das war. „Die Siebenbürger waren ja alle bei der SS.“ Er geht aus dem Raum.

Sequenz 13, nächster Morgen. Ein Telefonanruf: Sitas Großvater hatte einen Herzinfarkt.

13,1: Szenenwechsel, Sita im Krankenhaus. Ihr Großvater scheint verwirrt. Er spricht zusammenhangslos.

13,2: Sita im Zimmer ihres Großvaters im Seniorenheim. Sie sucht nach alten Fotografien und Dokumenten.

Sequenz 14, Sita in einem Wiener Café. Sie blättert in einem Fotoalbum und findet ein Foto ihrer Großmutter als kleinem Mädchen. (Das Foto, welches beim Vorspann im Bild zu sehen war.) Zudem entdeckt sie eine Fotografie aus Warschau, datiert mit 1943 und ein Foto mit ihrer Großmutter in einer Wiener Altbauwohnung mit der Beschriftung Sterngasse 3.

14,1: Szenenwechsel: Sita in der Sterngasse. Vor dem Haus Nr.3 ist ein goldener Pflasterstein mit dem eingravierten Namen Olga Langfelder. Sie schaut sich die Umgebung an. Kommt zum DÖW-Dokumentationsarchiv des österreichischen Widerstands. Sie recherchiert dort nach Hinweisen ihren Großvater betreffend und wird fündig.

Sequenz 15, Sita konfrontiert ihren Vater. Er verteidigt seinen Vater. Sagt, seine Eltern wären als Siebenbürger ständig auf der Flucht gewesen. Sie hätten nicht viel Wahl gehabt. Meint, dass die Großeltern auf gewisse Weise naiv gewesen wären. Sita kontert und bleibt kritisch. Vater will nicht mehr darüber reden und verbietet Sita in der Vergangenheit herum zu wühlen.

15,1: Zeitsprung, später Abend. Sita schaut sich alte Fotografien aus dem Fotoalbum ihres Großvaters an. Er ist auf jedem Bild rausgeschnitten oder abgerissen. Entdeckt Todesurkunde von ihrem Onkel Helmut Weiß, der mit 16 Jahren unerwartet gestorben ist. Auch eine Bescheinigung die mit einem Reichsstempel versehen ist; ihre Großmutter war Kriegsaushilfslehrerin in einer Oberschule für Mädchen. Der Ort, wo sich diese Schule befand, ist mit schwarzer Farbe retuschiert.

Sequenz 16: Krankenhaus, Großvater spricht über seine Kindheit und sein Geburtshaus in Mühlenberg. Sita ist bei ihm. Sie fragt ihn vorsichtig ob die Oma jemals in Warschau gewesen sei und ob er in einem Ausbildungslager dort war. Er spricht über die Hochzeitsreise in Warschau und über das SS-Straflager in Danzig-Matzkau.

Sequenz 17; Sita im Zug Richtung Warschau.

17,1: In einer Unterkunft angekommen bekommt sie eine SMS von Jocquin. „Back in Berlin, looking for you.“ Sie schreibt ihm, dass sie in Warschau ist.

Sequenz 18, nächster Morgen. Sita geht durch die Stadt zum Archiv. Mitarbeiter bereiten einem die gesuchten Informationen auf. Sie will die damalige Wohnadresse ihrer Großeltern herausfinden und ob die Kinder in Warschau geboren wurden. Der Mitarbeiter meint, das könnte einige Tage dauern. *18,1: Szenenwechsel,* Sita sieht sich die dazugehörige Ausstellung an und muss weinen. Sie lernt Silver kennen. Silver bietet Sita an, bei ihr zu schlafen. Gemeinsam holen sie ihren Sohn von der Schule ab. Während der Autofahrt erzählt Silver, dass sie aus Amerika kommt, ihre Großeltern von Polen stammen. Sie lebte nach dem Mauerfall in Prag und Berlin, kam aber dann nach Warschau zurück.

Sequenz 19, in Silvers Wohnung. Sie wohnt in einem besetzten Haus. Sie arbeitet mit verschiedenen Frauengruppen aus Ost-Europa zusammen und kämpft für eine bessere Welt.

Sequenz 20, Sita isst mit Silvers Sohn bei McDonalds. Sie erklärt ihm, dass sie Herzschmerzen hat.

18,1: Szenenwechsel: Sita in ihrem Zimmer bei Silver. Sie will Jocquin schreiben, weiß nicht was und lässt es sein. Notiert ein Gedicht in ihrem Buch.

Sequenz 21, Demonstration der HausbesetzerInnen, Sita ist aktiv dabei.

21,1: Zeitsprung: Abend, sie tanzen. Jemand spielt Gitarre. Sita ist glücklich. Silver fragt, warum Sita hier ist.

Sequenz 22, nächster Tag. Sita ist im Archiv. Sie bekommt die gefundenen Dokumente nicht, da sie keine Einverständniserklärung bei sich hat. Nur direkte Nachkommen oder die Personen selber haben Einsicht. Der Mitarbeiter rät ihr, ins Archiv von Auschwitz zu gehen. Sita ist der Meinung, das wäre unnötig, denn ihr Großvater hätte dort nicht gearbeitet.

Sequenz 23, Sita in Auschwitz, Sie geht durch die Ausstellung. Erkennt auf einem Bild ihren Großvater. Geht dort ins Archiv und recherchiert. In einem Buch wird sie fündig. Ihr Großvater ist aufgeführt. Auch der Aufenthalt seiner Ehefrau ist darin vermerkt.

Sequenz 24, Sita und Silver treffen sich vor einem Denkmal. Silver hat die Informationen für sie, die ihr das Warschauer Dokumentenarchiv nicht aushändigen durfte. Lenz (ihr Vater) und Helmut Weiss sind in Auschwitz geboren. Ihre Großeltern wohnten und lebten nicht in Warschau, sondern in einem Haus (Nr. 184) in Auschwitz. Sitas Handy klingelt.

Sequenz 25, Sita am Bahnsteig. Jocquin ist nach Warschau gekommen. Gemeinsam gehen sie durch die Stadt. Er erzählt von seinem Fotografie-Projekt in Palästina „Travelling Gaza“.

25,1: Szenenwechsel, Sita bringt Jocquin zu Silver mit. Silver und Jocquin verstehen sich auf Anhieb gut und diskutieren über Klaus Mann. Sita wird eifersüchtig und geht in ihr Zimmer.

Sequenz 26, Sita wacht alleine auf, Jocquins Jacke liegt neben der Matratze, sie packt und will gehen. Sieht Silver alleine auf der Matratze mit Buch schlafen. Jocquin ist nicht da.

Sequenz 27, Sita reist im Zug zurück nach Wien. (Musik) Sie notiert ein Gedicht. Ihr Vater ruft an, Großvater ist gestorben.

27,1 : Vater sitzt im Zimmer vom Altenheim und weint. Sita betritt das Zimmer, er hört auf und gemeinsam packen sie seine Sachen ein. Dabei stößt sie auf ein Buch „Die Untoten. Eine Familiengeschichte“ von Michael Weiss. Ihr Großvater hat Stellen im Buch angestrichen und Randnotizen hinterlassen.

Sequenz 28, Begräbnis. Deutsches Lied vom Chor gesungen. Familie am Grab. Michael Weiß ist auch anwesend. Ihr Vater ist darüber verärgert. Sita spricht Michael Weiss an.

28,1: Szenenwechsel, Leichenschmaus. Sita und ihr Vater streiten sich. Ihr Vater erzählt, dass Michael Weiss ein entfernt Verwandter sei. Vater meint dieser Michael habe Hirngespinnste gehabt. Sitas Vater will nichts davon wissen, dass er in Auschwitz geboren sei. Er ist davon überzeugt, auf der Flucht geboren zu sein. Er stellt die Frage: „Willst du über uns richten?“ an Sita. Ihr Vater erwähnt Tagebücher von der Großmutter, meint aber, dass diese zerstört sind.

Sequenz 29/Traumsequenz, Sitas Großvater nimmt sie in den Arm, sie kuschelt sich an ihn und fühlt sich geborgen.

Sequenz 30, Sita wieder in Berlin. Sie sieht sich das Tape von der Asylwerberin Seda an und muss weinen.

30,1: Sita am Moped. Sie ist traurig. Fährt raus zum Asylheim. Im Zimmer der Bewerberin wieder neue Leute. Sie geht durch und fragt. Niemand kennt sie oder weiß, was mit ihr geschehen ist.

30,2: Vor ihrer Wohnung wartet Jocquin. Sita erzählt Jocquin was sie in den letzten Tagen rausgefunden hat. Jocquin reagiert verärgert. Frag Sita ob sie etwas über seine Arbeit wüsste, oder von dem Land aus dem er kommt. Ob sie glaube, er sei ein „Aug-um-Aug Typ“.

Sequenz 31: Sita joggt. Ihr Herz sticht.

Höhepunkt

Sequenz 32, U-Bahn, Sitas Stimme. Sie liest in dem Buch „Die Untoten“ während sie in einen Vorort von Stuttgart fährt.

32,1: Sita bei Michael. Er freut sich über ihr Kommen. Sita bekommt von ihm Videoaufnahmen in denen ihr Großvater über die NS-Zeit spricht.

32,2: Erstes Videoband, Ihr Großvater spricht über den Alltag. Er habe einen Tag in der deutschen Schule unterrichtet und am zweiten Tag Wache gehalten. Die Schüler waren Kinder des Personals des Konzentrationslagers. Seine Frau hat an derselben Schule Musik unterrichtet. Sein Kopf ist bei den Aufnahmen nicht zu sehen, nur ein Fuß und ein Tischbein.

32,3: Wieder in Michaels Arbeitszimmer. Sita erfährt, dass ihr Großvater wegen einer Verletzung nach Auschwitz abkommandiert wurde und dass auch ihre Großmutter Gedichte schrieb.

32,4: *zweites Videoband*, Ihr Großvater erzählt von dem schwarzen Rauch aus den Krematorien, wie er aussah und wie er roch. Von einer Begegnung mit einer jüdischen Frau mit vier kleinen Kindern. Er spricht von der Entfremdung. Er habe sich eingeredet, diese „Gerippe“ seien sein Feind. Erzählt, dass sich der Sohn erhängt hat, dass sie genug gebüßt hätten. Sein letzter Satz: „Ich plädiere für nicht schuldig.“

32,5: Sita und Michael in seinem Arbeitszimmer. Er kramt in einer Kiste mit alten Fotografien und sucht das Foto vom Elternhaus des Großvaters für Sita.

32,6: *drittes Videoband*, Ihr Großvater berichtet vom Räumungsmarsch 1945. Er sagt: „Gewohnheit ist die größte Macht auf Erden.“ Und: „In Auschwitz, das war nicht ich. Das war ein anderer. Ich fühlte mich all die Jahre dort wie ein Geist. Ich habe kein Schuldgefühl. Nicht das leiseste Schuldgefühl.“

Sequenz 33, Sita wieder in Berlin. Ein kleines Roma Mädchen spricht sie am U-Bahn Gelände an. Sita kauft ihr ein Eis. Sita hat Herzstechen und fällt um.

33,1: Sita ist im Krankenhaus und lässt sich untersuchen. Die Diagnose: Sita hat ein Loch in der Herzscheidewand.

Sequenz 34, Sita wieder in Wien, sie besucht ein Kirchenchorkonzert in dem ihr Vater singt. Er muss sie dafür auf eine Reise begleiten.

Sequenz 35, Sita fährt mit ihrem Vater nach Auschwitz. Im Auto die erste zärtliche Berührung zwischen Vater und Tochter. *Lied: Arie What Power Art Thou* aus der Oper *König Arthus*. Vater weint vor Sita im Auto.

35,1: *In Auschwitz*, Ein Mädchen das Sita vom DÖW wiedererkennt, spricht sie an. Auf die Frage, was sie hier mache, antwortet Sita, ihr Großvater war Wachmann in Auschwitz. Das Mädchen ist betroffen.

Sequenz 36, Sita im Krankenhaus. Sie wird am Herzen operiert.

36,1: Sita wacht auf. Ihr Vater gibt ihr die Tagebücher seiner Großmutter. Sie umarmen sich.

Schluss/Ende

Sequenz 37, Sita verlässt das Krankenhaus. *Lied: What Power Art Thou*, in einer Neuvertonung von Lorenz Dangel.

37,1: Sita im Bus Richtung Rumänien. Sie sucht das Haus ihres Großvaters. Sita kommt im Dorf zu einer verlassenen Kirche. Am Friedhof sucht sie das Grab der Familie Weiss. Sie legt auf das Grab ihrer Ur-Großeltern Fotografien von ihren Großeltern. Der Großvater, wie er den Weihnachtsbaum in Auschwitz anzündet. Die Großmutter als kleines Mädchen.

Sequenz 38: Sita wieder in Berlin. Sie fährt im Regen mit dem Moped durch die Stadt. Sie wirkt befreit. Entdeckt ein Plakat.

Sequenz 39, Sita ist in der Ausstellung „Travelling Gaze“ von Jocquin. Jocquin fragt, ob sie mit ihm nach Israel für ein neues Projekt mitkommen möchte. Sie tanzen. Film endet mit der Optik einer 35mm Rolle.

Abspann, Insert: für Roland und Tristan Sunny Albert, Schwarzer Hintergrund, weiße Schrift. Musik.

4.02. C. Analyse des Visuellen

4.02. C.1. Kamera

Die Kamera ist aktiv und stets bei der Protagonistin *Sita*. Ihre Hauptfunktion im Film ist die Vermittlung und der Ausdruck von Gefühlen. Wenn *Sita* tanzt oder joggt übernimmt die Kamera die Bewegungen ihres Gegenübers. Wenn *Sita* forscht und wissen will, ist sie entweder nahe bei ihr, oder hält einen diskreten Abstand. Generell ist die Kamera im Film oft ungewöhnlich nahe an den Protago-

nistInnen.¹⁵⁵ Die innere Gefühlswelt, jede Regung im Gesicht soll mit diesen nahen Einstellungen eingefangen werden. Zudem drückt diese Nähe der Kamera auf einer Metaebene, auch die Nähe der Vergangenheit aus. *Sita* und ihre Familie, vor allem ihr Vater, sind mit ihr konfrontiert. Erst gegen Ende hin, sobald *Sita* bei *Michael Weiss* ist und bis dahin offene Fragen beantworten kann, scheint die Kamera mehr Abstand zu nehmen.

Mehr Weite und Abstand lässt die Kamera den ganzen Film über den Landschafts- und Städteaufnahmen. Die Figuren in ihr bilden ihre Umgebung. Ihre Konflikte und Handlungen formen diese. Die ProtagonistInnen stehen im Zentrum, der Ort ist austauschbar.

4.02. C.2. Raum

Sita lebt ein ihrer Zeit angepasstes Leben. Sie ist mobil und wechselt schnell und oft die Räume. So durchquert sie mit ihrem Moped Berlin, reist mit dem Flugzeug nach Wien, mit dem Bus nach Rumänien, mit dem Zug nach Warschau und Stuttgart und mit dem Auto nach Auschwitz. Sie passt sich ihrer Umgebung, ihren Räumen schnell an. In der pulsierenden Stadt Berlin ist sie ständig unterwegs, immer am Suchen und nie Ankommen. Unterwegs in Wien, Warschau, Rumänien und Stuttgart kommt sie allmählich zur Ruhe.

Auch *Jocquin* lebt ein urbanes Leben. Er kommt aus Israel, ist in Berlin um sein Diplom abzuschließen, kehrt nach Israel zurück. Kommt wieder nach Berlin um *Sita* zu suchen, findet sie in Warschau, um nach einem Streit wieder in Berlin zusammen zu kommen.

Ihr Vater, ihre Mutter, *Michael Weiss* und ihr Großvater bleiben wo sie sind. Sie gehören einer anderen Generation an. Sind nicht derart mobil und sprechen sich für Beständigkeit und Ruhe aus.

4.02. C.3. Farbe und Licht

Es sind satte Farben die im Film dominieren. *Sita* ist jung, in der Blüte ihres Lebens, sie steckt voller Tatendrang und ist ein aktiver Mensch. Die satten und frischen Farben sind dessen Ausdruck.

Es sind aber dennoch kühle Bilder. Meist ist es kalt, es ist Winter. Die Charaktere sind meist in dicke Mäntel und Schals eingehüllt. Damit wird die Wirkung er-

¹⁵⁵ Vgl. Barbara Albert, *Regiestatement*, <http://www.dielebenden.at/film/regiestatement> (18.07.2014)

zeugt, als könnte die Kälte der Wärme so lange nicht weichen, so lange die Wahrheit nicht ausgesprochen wird.

Am Ende, wenn es zum ersten Mal regnet im Film, scheint dieser den Winter abzulösen. Das Alte wegzuwaschen und den Frühling einzuläuten.

4.02. C.4. Bild

Wie schon in Punkt 4.02. C.1. Kamera beschrieben, sind die ProtagonistInnen mehrheitlich in einer nahen Einstellung zu sehen, während Landschaftsaufnahmen eine weite Einstellung bevorzugen. Dies versinnbildlicht dem/der ZuseherIn, dass die Konflikte der ProtagonistInnen im Zentrum stehen. Es gilt genau zu beobachten, welche Veränderungen sie im Laufe des Films durchwandern.

Auch sind die einzelnen Bilder mit ihren ProtagonistInnen genau inszeniert. Als äußerst anschauliches Beispiel soll Sequenz 28 dienen. Beim Begräbnis von *Gerhard Weiss* ist *Michael Weiss* verschwommen im Hintergrund zu sehen. Er steht in der Linie hinter *Sita*. Er ist derjenige, der die Wahrheit noch am ehesten kennt und der, wie *Sita*, vor Jahren auf der Suche nach ihr war. Er ist deswegen undeutlich und außerhalb des Fokus zu sehen, da seine genaue Funktion zu dem Zeitpunkt noch nicht bekannt ist und *Sita* ihn noch nie persönlich getroffen hat. Dass er in der Linie hinter *Sita* steht, symbolisiert zudem den Rückhalt, den er ihr gibt, und die unterstützende Hilfe, die er ihr in weiterer Folge sein wird.

Ein weiteres auffallendes Element der Inszenierung des Bildes betrifft die Person des Großvaters *Gerhard Weiss*.

In Sequenz 32 ist das Bild von ihm auf den Videobändern ständig verzerrt und hat eine schlechte Auflösung. Die Figur des Großvaters bleibt somit verschwommen, die Vergangenheit aus Erzählungen der Erinnerung verklärt und schimärisch. *Sitas* Frage nach der Schuld ist danach nicht geklärt. Was dem/der ZuschauerIn am ehesten bleibt ist die Erkenntnis, dass es keine richtige oder falsche Antwort auf diese Frage geben kann.

4.02. D. Analyse des Auditiven

4.02. D.1. Sprache

DIE LEBENDEN ist in Originalsprache Deutsch und Englisch gedreht. *Sita* spricht mit ihrer Familie Deutsch. Obwohl ihr Vater Österreicher ist, spricht sie ohne eine Einfärbung von einem österreichischen Dialekt. Mit *Jocquin* und *Silver* unterhält

sie sich auf Englisch. Das Verwenden beider Sprachen ist ein weiterer Hinweis auf das mobile und urbane Leben der jungen Menschen, zu denen *Sita* und *Jocquin* zählen.

4.02. D.2. Musik

Die Musik ist bei Barbara Albert ein wesentliches dramaturgisches Ausdrucksmittel.

Es gibt zwei musikalische Pole. Zum einen werden um *Sitas* energiegeladenes und schnelles Leben zum Ausdruck zu bringen, moderne, schnelle Pop- bis elektronische Lieder verwendet, (u. a. in Sequenz 2, 8, und 37). Zum anderen, um die Welt welcher ihr Vater, der selbst in einem Kirchenchor singt, und ihr Großvater angehören, akustisch zum Ausdruck zu bringen, werden klassische Lieder eingesetzt (u.a. Sequenz 10, 34 und 35).

Am Ende des Films, wenn *Sita* aus dem Krankenhaus entlassen wird (Sequenz 37), werden die Bilder von einer eindringlichen Musik begleitet. Eine Symbiose zwischen den zwei Polen hat stattgefunden. Henry Purcells Arie aus der Oper *King Arthur*, welche noch in Sequenz 35 zu hören war, ertönt lautstark in einem neuen und modernen Kleid.¹⁵⁶

Sita hat durch das Erforschen ihrer Wurzeln zu ihrer eigenen Identität gefunden und kann beide Welten zusammenfügen.

4.02. E. Analyse des Narrativen

4.02. E.1. Dramaturgie

Der rote Faden, der neben allen Nebenereignissen zu erkennen ist, ist *Sitas* Suche nach der Wahrheit. Sie führt das Leben einer jungen Studentin in Berlin. Sie studiert, macht nebenbei ein Praktikum bei einem Fernsehsender, ist verliebt, wird enttäuscht und tanzt in Diskotheken.

Zum Wendepunkt in der Geschichte kommt es, wenn sie nach Wien reist, um dort im Kreis der Familie den 95sten Geburtstag ihres Großvaters zu feiern. Durch eine alte Fotografie aus den 1940er Jahren muss sie erkennen, dass sie nicht die ganze Wahrheit aus dem Leben ihres geliebten Opas kennt, denn dieser war nicht nur ein Flüchtling aus dem damaligen Siebenbürgen und hat an der Front gekämpft, sondern hat ab 1943 auch in der Waffen-SS gedient. Dies ist der Wende-

¹⁵⁶ Vgl. Barbara Albert, *Regiestatement*, <http://www.dielebenden.at/film/regiestatement> (20.07.2014)

punkt in der Geschichte um *Sita* und ihre Familie. Bis zum Höhepunkt der Erzählung besucht sie alle Orte, in denen sie erhofft mehr über die Vergangenheit, über die ihr Vater schweigt, zu erfahren.

Der Höhepunkt, wenn *Sita* bei dem entfernt Verwandtem *Michael Weiss* auftaucht, ist eine der stillsten Sequenzen. Hier kommt *Sita* zur Ruhe, erfährt Hintergründe und bekommt einen Einblick auf die verklärte Sichtweise ihres Großvaters.

Am Ende kennt auch sie nicht die ganze Wahrheit, da man diese im Nachhinein nicht feststellen kann.

Dramaturgisch allerdings bleiben in *DIE LEBENDEN* keine Fragen offen. *Sita* zieht als Heldin der Geschichte los, um Antworten auf Fragen zu finden, die sich ihr erst während der Suche stellen und findet somit zu ihrer eigenen Identität.

4.02. E.2. Figurenkonstellation

Da es sich bei dem Film *DIE LEBENDEN* um eine Familiengeschichte handelt, sind die Figurenkonstellationen überschaubar.

Eine Skizze soll aber auch hier einen besseren Überblick bieten.

Im Zentrum steht die Figur *Sita*, da sie die Heldin dieser Geschichte ist. Als Schlüsselfigur ist *Gerhard Weiss* zu sehen, da durch seine Vergangenheit *Sita* auf die Reise geschickt wird.

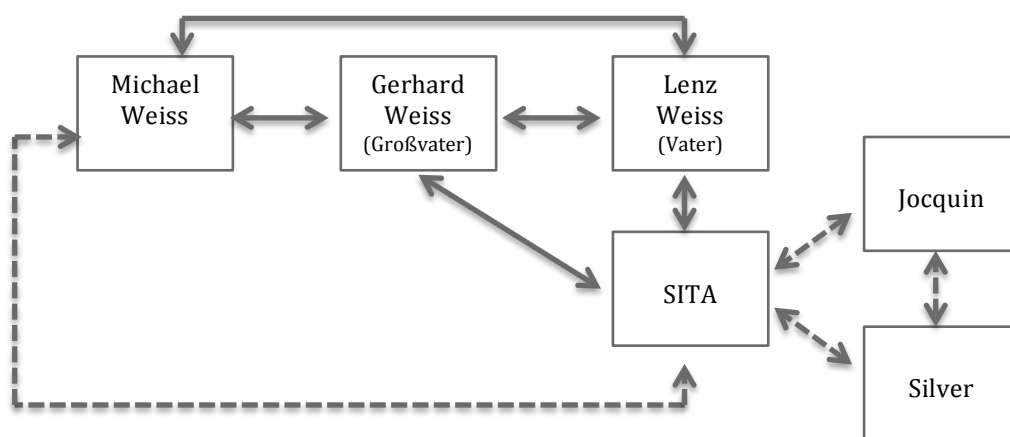


Abb. 17, Figurenkonstellation *DIE LEBENDEN*

Wie bei dieser Skizze gut ersichtlich, gibt es im Wesentlichen zwei Beziehungsdreiecke. Zum einen: *Sita* - *Lenz Weiss* - *Gerhard Weiss* und zum anderen *Sita* - *Jocquin* - *Silver*. Das erste löst im Laufe des Films das andere ab. Während *Sitas*

Vater eine Hilfe verweigert und ihr Großvater wegen Altersdemenz keine Hilfe mehr geben kann, treten vorübergehend an ihre Stelle *Silver* und *Jocquin*. Diese Beziehungsdreiecke, indem in späterer Folge *Michael Weiss* die Figur *Silver* ablöst, helfen *Sita* bei ihrem Vorhaben

4.02. E.3. Montage und Schnitt

Besonders der Schnitt bestimmt das Tempo von *DIE LEBENDEN*.

So finden sich in den Sequenzen 1 – 8 (ausgenommen des Vorspanns) schnelle Schnitte, um das schnelle und pulsierende Leben der Protagonistin *Sita* zu visualisieren.

Die Kamera und auch der Schnitt werden erst mit dem ruhigen Höhepunkt langsamer. *Sita* braucht hier den Raum um sich zu entfalten, die Gedanken und Eindrücke sickern zu lassen.

Zunächst also hektisch, schnell und pulsierend verändert sich die Narration über den Schnitt und die Montage in ein ruhigeres Erzählen, dass sich Zeit für Details nimmt.

4.02. F. Zusammenfassung zur Analyse

DIE LEBENDEN von Barbara Albert erzählt mit genau inszenierten Bildern und einer aktiven Kamera, die es sich zur Aufgabe gemacht hat, die Gefühlswelt der ProtagonistInnen nicht nur einzufangen, sondern auch zu transportieren.

Dass *Sita* neben ihrer Muttersprache Deutsch auch Englisch braucht, um sich im Ausland und mit *Silver* und *Jocquin* zu verständigen, ist Indikator für den Puls der Zeit. Der Film setzt sich im Besonderen mit der Vergangenheit und der Gegenwart auseinander und durch die auditive Ebene - durch Musik und Sprache - wird die Gegenwart, *Sitas* Welt, transportiert.

4.02. G. Die jüdische Figur in *DIE LEBENDEN*

4.02. G.1. Analyse der Figur Jocquin

Steckbrief, der zu analysierenden Figur:

Name der Figur: Jocquin, hebräisch für „Name Gottes“

Optik: kurze rot-blonde Haare, schlank, groß

Charakter: still, politisch interessiert und aktiv, künstlerisch, intellektuell

Bildung: Abgeschlossenes Studium der Fotografie

Umgebung: Wohnung und gleichzeitiges Künstleratelier, Unterwegs, Galerie/Ausstellungsraum

Symbole: keine

Jocquin ist ein junger israelischer Künstler, der erst vor kurzem mit seinem Studium der Fotografie in Berlin fertig geworden ist. Sein Stipendium, mit dem er den Aufenthalt in Berlin finanziert, läuft aus und er ist in Begriff nach Israel zurück zu kehren, lernt aber an seinem letzten Abend *Sita* in einer Bar kennen.

Die beiden verbringen die Nacht miteinander und während sich *Sita* am nächsten Morgen nach Wien aufmacht, fliegt *Jocquin* zurück nach Israel. Er kehrt bald darauf nach Berlin zurück, um, wie er selbst in einer SMS an *Sita* schreibt (Sequenz 17), nach ihr zu suchen. Da *Sita* in Warschau ist, fährt er kurzerhand mit dem Zug hinterher.

Durch dieses Tun erfährt der/die ZuseherIn, dass es sich bei der Figur *Jocquins* um einen Romantiker handelt. Er und *Sita* haben sich nur kurz kennen gelernt. Trotzdem reichte für ihn diese Begegnung aus, um von Israel noch einmal nach Berlin zurück zu kehren.

Aus dem Leben *Jocquins* wird im Film nichts berichtet. Der/die RezipientIn erfährt nur über sein gegenwärtiges Leben und seine Lebenssituation.

Die Räume, in denen *Jocquin* gezeigt wird, lassen nichts über seinen Charakter erfahren. Seine Wohnung, wenn er eine gehabt hat, ist schon gekündigt. Die letzte Nacht verbringt er mit *Sita* in seinem Atelier. Im weiteren Filmverlauf ist *Jocquin* heimatlos. Er reist zurück nach Israel, kommt aber bald darauf nach Berlin zurück. Ob ein Wiedersehen mit *Sita* der einzige Grund ist, oder ob er bezüglich

seiner Ausstellung „Travelling Gaza“ auch beruflich in die deutsche Hauptstadt zurückkehrt, bleibt offen. In jedem Fall wird *Jocquin* als Suchender inszeniert.

Jocquin ist ein politisch interessierter Mensch. Er behandelt in seinem Projekt „Travelling Gaza“ die Thematik Gaza-Streifen.

Ersichtlich ist eine Auseinandersetzung mit der Nationalsozialistischen Zeit dadurch, dass er mit *Silver* schnell ins Gespräch kommt, als diese von ‚Klaus Mann‘ erzählen möchte, (Sequenz 25). *Jocquin* kennt die Biografie des Literaten, der sich vehement aus dem Exil gegen den Nationalsozialismus aussprach und schon früh die Gefahr, die von Hitler und dem Nationalsozialismus ausging, erkannte. Dennoch ist *Jocquin* nicht verbittert oder richtet über die deutsche Bevölkerung. Als *Sita* in Sequenz 28 zu ihm meint, dass eine Beziehung keinen Sinn hätte und ihm anschließend von der Vergangenheit ihres Großvaters *Gerhard Weiss* berichtet, reagiert *Jocquin* zornig. Er fragt *Sita* ob sie denn glaube, dass er ein ‚Aug-um-Aug‘ Typ sei. Dieser kurze Dialog zwischen den zwei ProtagonistInnen gibt zusätzlich Aufschluss darüber, dass *Jocquin* jüdisch ist. Seine israelische Herkunft und sein Name lassen den/die ZuseherIn vermuten, dass es sich bei der Figur *Jocquins* um eine Jüdische handelt. Sein Name *Jocquin* leitet sich von ‚Joacquin‘ (dt. Joachim) ab, was auf Hebräisch ‚Name Gottes‘ bedeutet.

Jocquin ist kein religiöser Jude. Er trägt keine Kippa und auch keine Kette mit einem jüdischen Amulett. Barbara Albert verzichtete auf eine Inszenierung seines Jüdisch-Seins durch religiöse Symbole. Es ist nur dieser eine Satz der den definitiven Hinweis auf seine jüdische Religion gibt.

Kurz gesagt: Die Figur *Jocquins* ist **auch** und nicht ‚nur‘ jüdisch.

5. Fazit

„Stereotype Bilder in Verwendung? Eine exemplarische Analyse jüdischer Figuren im zeitgenössischen österreichischen Film.“

Um die Ausgangsfrage, welche im Titel formuliert wird zu beantworten, war es nötig mehrere Kreise zu ziehen. So bearbeitet das zweite Kapitel „Stereotyp – Begriff und Bedeutung“, wie sich ein Stereotyp im sozialwissenschaftlichen und medienwissenschaftlichen Bereich bildet und hat dadurch erkannt, dass stereotype Bilder geschaffen werden. Von den Medien und von der Gesellschaft. Die Konzeption von Stereotypen ist von einer Wechselwirkung bedingt.

Was ein Individuum mit einem bestimmten Bild assoziiert, ist von seiner sozialen Erziehung abhängig. Durch Wiederholung manifestieren sich stereotype Bilder im kognitiven System und so wird aus einem Stereotyp ein Klischee. Ein stereotypes Bild also, das durch ständige Wiederholung mit großer Wahrscheinlichkeit nach unzeitgemäß, mit Sicherheit aber veraltet wirkt. Dennoch werden stereotype Figuren im Film häufig für Nebenrollen eingesetzt, da sie auch für eine schnelle Wiedererkennung stehen. Denn, wie Schweinitz in seinem Buch *Film und Stereotyp* ausführt sind Stereotype, im sozialen Kontext gesehen, u.a. stabil, konform und reduktiv. Wenn der ‚Typ‘ die Leinwand betritt, sollte in dem Moment für der/die RezipientIn, diese Figur alles Relevante für die Handlung des Films erzählen, und demnach handelt es sich hierbei oft um schablonenhafte Figuren. Daher beziehen sich Figurenstereotype besonders stark auf das Stereotypenkonzept aus der Sozialwissenschaft, denn der/die RezipientIn braucht Bezugsgrößen, mit denen verglichen und orientiert werden kann.

Im film- und medienwissenschaftlichen Bereich werden Stereotype als ‚offene Netzwerke‘, ‚Unterprogramme‘, als ‚Mittel zur schnellen Informationsabgabe‘ und als ‚stabilisierende Systeme‘ gesehen, die eine Scheinwelt kreieren, eine ‚Medienrealität‘, die der/die RezipientIn in das reale Leben mit einbringen.

Wenn es nun aber um jüdische Figuren im Film geht, sollte ein Bewusstsein darüber herrschen, woher ‚typisch jüdische‘ Stereotype, Assoziationen und Bilder kommen. Dem wurde im dritten Kapitel „Jüdische Stereotype“ nachgegangen. Die Fragestellung kam hier zu dem Schluss, dass die meisten Vorurteile, die Juden und Jüdinnen entgegengebracht werden, im Mittelalter durch den christlichen Antijudaismus entstanden sind. Diese transformierten sich, wurden und werden

dem jeweiligen Zeitgeist angepasst, wie die Analysebeispiele *MIT HIMBEERGEIST GEHT ALLES BESSER* (1960) und im geringen Maße der Film *THE READER* (2008) zeigen. Der österreichische Film von 1960 verwendet klar ersichtliche antisemitische Bilder um seine Figur *Schwarzenberg* zu porträtieren. Im amerikanischen Film *THE READER* kann der Reichtum der Figur *Ilana Mather*, als ein aktuelles Stereotyp gelesen werden.

Dass jüdische Figuren ohne Klischees, ohne Vorurteile und ohne Stereotype inszeniert werden können, zeigen wiederum die Analysebeispiele *LA HAINE* (1995) und *DECONSTRUCTING HARRY* (1997). Die Figuren in diesen Filmen dürfen, und das ist der wesentliche Unterschied, auch und nicht nur jüdisch sein. So wie es die Figur *Jocquin* in Barbara Alberts Film *DIE LEBENDEN* ist. Auch weisen die Figuren in Stepaniks und Schindels Film *GEBÜRTIG* keine antisemitischen Rollenzuschreibungen auf.

Dennoch ist das Resümee nicht allzu positiv, denn ein Ergebnis dieser Arbeit stellt fest, dass der österreichische Film vorbelastet ist. Er hat sich noch nicht getraut, jüdische Figuren zu porträtieren, die nicht in einem Film vorkommen, dessen Grundthema der Nationalsozialismus und/oder die Shoah ist. Es scheint, als wäre ein ‚typisch jüdischer‘ Charakter im österreichischen Film ein Jude welcher sich mit der Vergangenheit der Shoah auseinandersetzen **muss**. Auch *Jocquin*, so wird in Sequenz 25,1 gezeigt, wenn er mit *Silver* über Klaus Mann spricht, hat sich mit dem Thema Nationalsozialismus schon intensiv beschäftigt. Es ist zwar die Protagonistin *Sita*, die in *DIE LEBENDEN* über die NS-Vergangenheit forscht, aber seine Figur bewegt sich dennoch im Kreis des Themas Zweiter Weltkrieg und Shoah.

Ein zweites Merkmal ist, dass weder im Film *GEBÜRTIG* noch in *DIE LEBENDEN* weibliche jüdische Protagonisten vorkommen. Bis auf die Figur *Amalie Katz*, konnten ausschließlich männliche zur Analyse herangezogen werden.

Absence as Presence¹⁵⁷ gilt für den österreichischen Film und seine jüdischen Figuren, vor allem den weiblichen. Was noch erreicht werden kann? Juden und Jüdinnen als BürgerInnen Österreichs zu porträtieren, die sich genau so wenig mit dem Thema Shoah beschäftigen müssen, wie nicht jüdische Figuren.

¹⁵⁷ Vgl. Thomas Elsaesser, *Absence as Presence, Presence as Parapraxis. On Some Problems of Representing „Jews“ in the New German Cinema*, https://muse.jhu.edu/journals/framework_the_journal_of_cinema_and_media/v049/49.1.elsaesser.pdf (8.09.2014)

6. Bibliografie

- Abrahams, Nathan: *The New Jew in Film*. Exploring Jewishness and Judaism in contemporary cinema, London: Tauris 2012.
- Albert, Barbara: *Regiementement*, 2012
<http://www.dielebenden.at/film/regiementement>
- Baumann, Gunther, *Interview mit Barbara Albert*, 2012
<http://www.dielebenden.at/regie/interview>
- Büttner, Elisabeth/Christian Dewald, *Anschluß an Morgen. Eine Geschichte des österreichischen Films von 1945 bis zur Gegenwart*, Salzburg/Wien: Residenz-Verlag 1997.
- Cooke, Mervyn, *A History of Film Music*, New York: Cambridge University Press³ 2010.
- Das Neue Testament. Einheitsübersetzung der Heiligen Schrift*, Hg. im Auftrag der Bischöfe Deutschlands, Österreichs, der Schweiz, des Bischofs von Luxemburg und des Bischofs von Lüttich, Stuttgart: Katholische Bibelanstalt 1972.
- Eco, Umberto, *Apokalyptiker und Integrierter. Zur kritischen Kritik des Massenkulturs*, Frankfurt/Main: Fischer Verlag 1986.
- Eder, Manfred, „Wäre besser eurer Moses im Nilschlamm ersoffen...’ Hintergründe, Geschichte und Ende der umstrittenen Hostienwallfahrt zur ‚Degendorfer Gnad““. *Die Macht der Bilder. Antisemitische Vorurteile und Mythen*, Hg. von Jüdisches Museum Wien, Wien: Picus-Verlag 1995, S. 102 – 110.
- Elsaesser, Thomas, *Absence as Presence, Presence as Parapraxis. On Some Problems of Representing „Jews“ in the New German Cinema*,
https://muse.jhu.edu/journals/framework_the_journal_of_cinema_and_media/v049/49.1.elsaesser.pdf
- Ewen, Elizabeth/Stuart Ewen, *Typen und Stereotype. Die Geschichte des Vorurteils*, Berlin: Parthas Verlag 2009.
- Flückiger, Barbara, *Sound Design. Die virtuelle Klangwelt des Films*, Marburg: Schüren Verlag 2001.
- Fritz, Walter, *Kino in Österreich. 1945 – 1983. Film zwischen Kommerz und Avantgarde*, Wien: Österr. Bundesverl. 1984.
- GRA, Stiftung gegen Rassismus und Antisemitismus, *Ewiger Jude/Ahasver*, 2010
<http://www.gra.ch/lang-de/gra-glossar/137>
- Grosz, Paul, „Die Macht der Bilder“, *Die Macht der Bilder. Antisemitische Vorurteile und Mythen*, Hg. von Jüdisches Museum Wien, Wien: Picus-Verlag 1995.

- Groth, Sybille, *Bilder vom Fremden. Zur Konstruktion kultureller Stereotype im Film*, Marburg: Tectum Verlag 2003.
- Hayne, Donald (Hg.), *The Autobiography of Cecil B. De Mille*, London: Allen 1960.
- Hickethier, Knut, *Film- und Fernsehanalyse*, Stuttgart: J.B. Metzler Verlag 2012.
- Hofstätter, Peter R., *Das Denken in Stereotypen*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1960.
- Jüdisches Museum Wien (Hg.)/Elisabeth Klamper (Red.), *Die Macht der Bilder. Antisemitische Vorurteile und Mythen*, Katalog zur gleichnamigen Ausstellung, Wien: Picus-Verlag 1995.
- Klamper, Elisabeth, „Zur Ausstellung ‚Die Macht der Bilder – antisemitische Vorurteile und Mythen‘“, *Die Macht der Bilder. Antisemitische Vorurteile und Mythen*, Hg. von Jüdisches Museum Wien, Wien: Picus-Verlag 1995, S. 15 – 20.
- Korte, Helmut, *Einführung in die Systematische Filmanalyse. Ein Arbeitsbuch*, Hg. von Helmut Korte, Berlin: Erich Schmidt Verlag 2004.
- Korte, Helmut, „Hollywoodästhetik und die deutsche Geschichte: SCHINDLERS LISTE (Spielberg 1993)“, *Einführung in die Systematische Filmanalyse. Ein Arbeitsbuch*, Berlin 2004, S. 159 – 206.
- Kühne, Olaf/ Annette Spellerberg, *Heimat in Zeiten erhöhter Flexibilitätsanforderungen. Empirische Studien im Saarland*, Wiesbaden: Verl. für Sozialwissenschaften 2010.
- Lichtblau, Albert, „Macht und Tradition. Von der Judenfeindschaft zum modernen Antisemitismus“, *Die Macht der Bilder. Antisemitische Vorurteile und Mythen*, Hg. von Jüdisches Museum Wien, Wien: Picus-Verlag 1995, S. 112 – 292.
- Lilli, Waldemar, *Grundlagen der Stereotypisierung*, Mannheim: Verlag für Psychologie 1982.
- Lippmann, Walter, *Public Opinion*, New York: Harcourt, Brace & Co. 1922.
- Lorck, Carl B., *Handbuch der Geschichte der Buchdruckkunst*, 1883,
http://archive.org/stream/handbuchdergesch02lorc/handbuchdergesch02lorc_djvu.txt
- Lotter, Friedrich, „Aufkommen und Verbreitung von Ritualmord- und Hostienfrevelanklagen gegen Juden“, *Die Macht der Bilder. Antisemitische Vorurteile und Mythen*, Hg. von Jüdisches Museum Wien, Wien: Picus-Verlag 1995, S. 60 – 78.
- Marischka, Franz, *Immer nur lächeln. Geschichten und Anekdoten von Theater und Film*, Wien: Amalthea 2001.

- Nieswand, Boris, „Zwischen Annäherung und Exotisierung. Die Ethnologie und ihre Herausforderung durch das Fremde“, Vortragsmanuskript, Philosophischer Abend am Max Planck Institut für ethnologische Forschung, Hall/Salle: 2006,
http://www.eth.mpg.de/cms/en/people/d/nieswand/pdf/ethnologie_herausforderung.pdf
- Racek, Gabriela, *Das Fremde im Alltagsleben des Einzelnen. Mediales Klischee oder reales Feindbild?*, Frankfurt/Main: Europäischer Verlag der Wissenschaften 2003.
- Ritter, Claus, *Papas Kino: auch eine Sitten-Geschichte vom Film*, Berlin: Henschel 1964.
- Schneider, Irmela, „Zur Theorie des Stereotyps“, *Beiträge zur Film- und Fernsehwissenschaft*, Bd. 43, Hg. Peter Hoff/Dieter Wiedemann, Berlin: Vistas 1992, S 129 – 147.
- Schuber, Kurt: „Gottesvoll – Teufelsvolk – Gottesvolk“, *Die Macht der Bilder. Antisemitische Vorurteile und Mythen*, Hg. von Jüdisches Museum Wien, Wien: Picus-Verlag 1995, S. 30 – 52.
- Schwabl, Hans, „Feindliches und Freundliches über das Volk der Juden im klassischen Altertum“, *Die Macht der Bilder. Antisemitische Vorurteile und Mythen*, Hg. von Jüdisches Museum Wien, Wien: Picus-Verlag 1995, S. 21 – 29.
- Schweinitz, Jörg, *Film und Stereotyp. Eine Herausforderung für das Kino und die Filmtheorie. Zur Geschichte eines Mediendiskurses*, Berlin: Akademie-Verlag 2006.
- Sesslen, Georg: „Durch die Heimat und so weiter. Heimatfilme, Schlagerfilme und Ferienfilme der fünfziger Jahre“, *Zwischen Gestern und Morgen. Westdeutscher Nachkriegsfilm 1946-1962*, Hg. Hilmar Hoffmann und Walter Schobert, Ausstellungskatalog, Frankfurt/Main: Deutsches Filmmuseum 1989, S. 131 – 161.
- Steiner, Gertraud, *Die Heimat-Macher. Kino in Österreich 1946 – 1966*, Wien: Verlag für Gesellschaftskritik 1987.
- Stern, Frank, „Der geschönte Judenfleck: Antisemitismus als Philosemitismus“, *Die Macht der Bilder. Antisemitische Vorurteile und Mythen*, Hg. von Jüdisches Museum Wien, Wien: Picus-Verlag 1995, S. 398 – 402.
- Sochanska, Zofia (Red.), *Mordechaj Gebirtig*, 2008
<http://www.sztetl.org.pl/de/person/63,mordechaj-gebirtig/>
- Treitler, Wolfgang, *Einführung in das Judentum*, Skript zur gleichnamigen Vorlesung, SoSe 2012, VO1/14.03.2012.
- Waibl-Stockner, Jasmin, „Die Juden sind unser Unglück“. *Antisemitische Verschwörungstheorien und ihre Verankerung in Politik und Gesellschaft*, Wien: Lit 2009 (Orig. Diss. Universität Innsbruck 2007).

Weinzierl, Erika, „Stereotype christlicher Judenfeindschaft“, *Die Macht der Bilder. Antisemitische Vorurteile und Mythen*, Hg. von Jüdisches Museum Wien, Wien: Picus-Verlag 1995, S. 130 – 144.

Winkler, Hartmut, *Stereotypen – ein neues Raster intertextueller Relationen?*, 1993, <http://homepages.uni-paderborn.de/winkler/stereot2.pdf>

Wuss, Peter, *Filmanalyse und Psychologie. Strukturen des Films im Wahrnehmungsprozeß*, Berlin: Ed. Sigma Bohn 1993.

7. Filmografie

Die Lebenden, Regie: Barbara Albert, Österreich/Polen 2012, Sichtungs-DVD von coop99.

Deconstructing Harry, Regie: Wood Allen, USA 1997.

Gebürtig, Regie: Lukas Stepanik/Robert Schindel, Österreich/Deutschland/ Polen 2003, Edition Standard, Hoanzl DVD.

Hass, Regie: Mathieu Kassovitz, Frankreich 1995; (Orig. *La Haine*, 1995), Fernsehmitschnitt.

Mit Himbeergeist geht alles besser, Regie: Georg Marischka, Österreich 1960, Weltbild DVD.

The Reader, Regie: Stephen Daldry, USA/Deutschland 2008.

8. Abbildungsverzeichnis

Abb. 1	Tabelle aus: Albert, Lichtblau, „Macht und Tradition. Von der Judenfeindschaft zum modernen Antisemitismus“, <i>Die Macht der Bilder – antisemitische Vorurteile und Mythen</i> , Hg. Jüdisches Museum Wien, Wien: Picus-Verlag 1995, S. 212 – 292, hier S. 215	S. 49
Abb. 2 u. 3.....	Filmstill aus: <i>Mit Himbeergeist geht alles besser</i> , Regie: Georg Marischka, Ö 1960	S. 52
Abb. 4:	Portrait <i>Schwarzenberg</i> von <i>Mit Himbeergeist geht alles besser</i> , 1960	S. 52
Abb. 5 u. 6.....	Filmstill aus: <i>Hass</i> , Regie: Mathieu Kassovitz, F 1995; (Orig. <i>La Haine</i> , 1995)	S. 56
Abb. 7	Portrait <i>Vinz</i> aus <i>Hass</i> , 1995	S. 57
Abb. 8 u. 9.....	Filmstill aus: <i>Deconstructing Harry</i> , Regie: Wood Allen, USA 1997	S. 60
Abb. 10.....	Portrait aus: <i>Deconstructing Harry</i> , 1997	S. 61
Abb. 11 – 14.....	Filmstill aus: <i>The Reader</i> , Regie: Stephen Daldry, USA/D 2008	S. 64
Abb. 15.....	Portrait <i>Ilana Mather</i> aus: <i>The Reader</i> , 2008	S. 64

Abb. 16.....	Figurenkonstellation <i>GEBÜRTIG</i> , eigene Darstellung	S. 81
Abb. 17.....	Portrait <i>Danny Demant</i> aus: <i>Gebürtig</i> , Regie: Lukas Stepanik/Robert Schindel, Österreich/Deutschland/ Polen 2003	S. 84
Abb. 18.....	Portrait <i>Gebirtig</i> aus: <i>Gebürtig</i> , 2003	S. 87
Abb. 19.....	Portrait <i>Lebensart</i> aus: <i>Gebürtig</i> 2003	S. 90
Abb. 20.....	Portrait <i>Emanuel Katz</i> aus: <i>Gebürtig</i> 2003	S. 91
Abb. 21.....	Portrait <i>Amalie Katz</i> aus: <i>Gebürtig</i> 2003	S. 91
Abb. 22 - 28	Filmstill aus: <i>Gebürtig</i> 2003	S. 93
Abb. 29.....	Figurenkonstellation <i>DIE LEBENDEN</i> , eigene Darstellung	S. 103

ZUSAMMENFASSUNG

Das erste Kapitel „Stereotyp – Begriff und Bedeutung“ geht der Frage nach, was unter einem *Stereotyp* verstanden wird. Es folgt hier die Erkenntnis, dass in der Sozialwissenschaft durch Walter Lippmann ab 1922 der Begriff stark diskutiert wurde und er der erste war, der ein Stereotyp als ein „Bild im Kopf“¹⁵⁸ beschrieb. Des Weiteren werden die Theorien von Daniel Katz und Kenneth Braly. Peter Hofstätter, Waldemar Lilli und Walter Stephan, die alle in der Stereotypenforschung im sozialwissenschaftlichen Bereich tätig waren, berücksichtigt.

Irmela Schneider war es die in den 1990er Jahren den Begriff des Stereotyps in die Medienwissenschaft brachte. Ein Kernpunkt der Stereotypenforschung in der Medienwissenschaft ist, dass stereotype Bilder sich durch die konstante und permanente Wiederholung und ihre damit einhergehende Konventionalisierung in der breiten Masse manifestieren.

Peter Wuss und Jörg Schweinitz setzten sich intensiv mit der Stereotypenbildung im filmwissenschaftlichen Bereich auseinander. Ihrer Ausarbeitung, vor allem die von Jörg Schweinitz, sind auch die grundlegende Basis der Filmsequenzanalysen der vier Beispielfilme im dritten Kapitel.

Das dritte Kapitel ergründet die Wurzeln von jüdischen Stereotypen. Es wird hier der Frage nachgegangen, woher *typisch jüdische* Stereotype, Assoziationen und Bilder kommen. In der Antik angefangen, werden vor allem mittelalterliche Mythen in diesem Zusammenhang erforscht. Wie diese christlichen Antijudaismen im 19. und 20. Jahrhundert nachwirken, wird in einem weiteren Unterkapitel behandelt.

Mit dieser Grundlage werden vier unterschiedliche Filme auf ihre jüdischen ProtagonistInnen untersucht. Zur Analyse werden folgende Filme herangezogen: *MIT HIMBEERGEIST GEHT ALLES BESSER* (AT, 1960), *HASS* (F, 1995), *DECONSTRUCTION HARRY* (US, 1997) und *THE READER* (US,D 2008).

Das Heranziehen der sehr unterschiedlichen Filme hat den Grund um die weite Bandbreite und Möglichkeit der Visualisierung von jüdischen Figuren zu zeigen und um eine Referenz zu den zwei österreichischen Filme zu setzen, welche im letzten Kapitel detailliert analysiert und erforscht werden: *GEBÜRTIG* (2002) und *DIE LEBENDEN* (2012).

Das Fazit fasst zusammen und beantwortet die unterschiedlichen Fragestellungen.

¹⁵⁸ Walter Lippman, *Public Opinion*, S. 3

Abstract

The first chapter "stereotype - term and importance", tries to answer the question, what stereotype means for us. Followed by this is the realisation, that Walter Lippman was the first in social sciences, who discussed this term from 1922 onwards and defined it as a "picture in our heads"¹⁵⁹.

Furthermore theories from Daniel Katz and Kenneth Braly, Peter Hofstätter, Waldemar Lilli and Walter Stephan, who have been doing research on the forming of stereotypes in the social science field, are under consideration.

It was Irmela Schneider who introduced the term stereotype to media sciences at the end of the 20th century. She did research on the active role that media plays in the construction of stereotypes. One main point in this research is that stereotypical pictures manifest themselves through constant and permanent recurrence.

Peter Wuss and Jörg Schweinitz are doing intensive research on the construction of stereotypes in film. Their elaboration is the basis of the filmsequenz analysis in the third chapter of this paper. The third chapter seeks to find the roots of Jewish stereotypes. The question here is, where *typical Jewish* stereotypes, pictures and connotations come from. Starting in the ancient world, mostly middle age myths are being investigated in this chapter. The aftermath in the 19th and 20th century of these Christian *Anti-Jewish attitudes*, is covered in a sub chapter. With this background, the Jewish protagonists of four different films are being analysed in another sub chapter. The following films are being analysed: *MIT HIMBEERGEIST GEHT ALLES BESSER* (AT, 1960), *HASS* (F, 1995), *DECONSTRUCTION HARRY* (US, 1997) und *THE READER* (US,D 2008).

Using very different films shall show the diversity and possibilities to visualise Jewish characters and shall furthermore act as a reference to the last two Austrian films, which are analysed more detailed in the last chapter: *GEBÜRTIG* (2002) and *DIE LEBENDEN* (2012). This analysis mainly builds on Knut Hickethiers and Helmut Kortes methods. The results are summarised in a conclusion in the last chapter.

¹⁵⁹ Walter Lippman, *Public Opinion*, S. 3

LEBENS LAUF

_ Name	Lisa-Maria Neumüller
_ Geburtsdatum	19.06.1987
_ Staatsbürgerschaft	Österreich

SCHULISCHE AUSBILDUNG

_ 1993 bis 1997	Volksschule Neumarkt im Mühlkreis
_ 1997 bis 2001	Marianum Freistadt
_ 2001 bis 2006	HLW in Freistadt
_ Ab Oktober 2008	Studium der Theater-, Film-, und Medienwissenschaft in Wien

AUSGEWÄHLTE TÄTIGKEITEN

_ ab Jänner 2014	Freies Radio Freistadt , Redaktion und Moderation in der Morgensendung
_ März 2013	Realisierung eines Theater Projektes, Ko-Regie und Ko-Produktion „Stella“ von J. W. Goethe mit Kollege und Kommilitone Uwe Reichwaldt
_ Oktober 2010 bis März 2013	Interkulttheater: Abendregie und Bürokraft
_ Februar 2012	JDIFF (Jamesons Dublin International Filmfestival): Saalregie
_ Februar bis Mai 2011	Assistenz bei Film Regisseurin Ülkü Akbaba
_ Februar 2009 bis Mai 2011	VIS-Vienna Independent Shorts : Abteilung Gästebetreuung und Jurybetreuung und Tätigkeit als Vorjurorin
_ Sommer 2007, 08, 09	Musikfestival Steyr : Assistenz der Künstlerischen Leitung (09) Regieassistenz Musik Theater „Comedian Harmonists“ (08) Assistenz der Ausstattung bei „Les Miserables“ (07)