



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„*Bienvenido Mr. Marshall* und *La niña de tus ojos*,
Stereotype als Teil spanischer Selbst- und Fremdbilder
anhand ausgewählter filmischer Beispiele.“

Verfasserin

Katharina Moser

angestrebter akademischer Grad

Magistra (Mag.)

Wien, 2009

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 057 236

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Individuelles Diplomstudium Romanistik

Betreuerin ODER Betreuer:

Univ.-Prof. Dr. Jörg Türschmann

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung	6
2. Theoretische Grundlagen	9
2.1. Nationale Identität	9
2.1.1. Individuelle und kollektive Identitäten	9
2.1.2. Nation	13
2.1.3. Nation und Identität	20
2.1.3.1. „Sozialer Habitus“ und „Common Sense“	24
2.1.3.2. Konstitution nationaler Identität	27
2.2. Stereotype	31
2.2.1. Verschiedene Ansätze	31
2.2.2. Merkmale von Stereotypen	39
2.2.3. Abgrenzung zu Klischee und Vorurteil	42
2.2.3.1. Das Klischee	42
2.2.3.2. Das Vorurteil	43
2.2.4. Funktion von Stereotypen	44
2.2.5. Auto- und Heterostereotype	46
2.2.6. Nationale Stereotype	50
2.3. Film und Stereotyp	57
2.4. Nationale Selbstbilder und Fremdbilder	66
2.4.1. „Interne“ nationale Selbstbilder	68
2.4.2. „Externe“ nationale Selbstbilder	69
2.4.2.1. Exkurs: Erwartungserwartungen nach Luhmann	70
2.4.3. Nationale Fremdbilder	75
2.5. Stereotypes Spanien	76
2.5.1. Den Rhythmus im Blut - Flamenco	79
2.5.2. “De los toros. A los toros.” – Stiere und Männlichkeit	80
2.5.3. Die geschwellte Brust – Der Stolz der Spanier	81
2.5.4. „Mañana vamos a ver...” – Spanische Gemütlichkeit	82
2.5.5. Nichts geht über die Familie	82

3.	Empirischer Teil	85
3.1.	Struktur	85
3.1.1.	Innerfilmische Handlung	85
3.1.1.1.	Bienvenido Mr. Marshall	85
3.1.1.2.	La niña de tus ojos	86
3.1.2.	Handlung innerhalb der Handlung	87
3.1.3.	Außerfilmische Handlung	88
3.1.3.1.	„España es diferente“ - Historischer Kontext	88
3.1.3.2.	Die Regisseure	91
3.1.3.2.1.	Luis García Berlanga	91
3.1.3.2.2.	Fernando Trueba	99
3.2.	Analyse	102
3.2.1	Bienvenido Mr. Marshall	102
3.2.1.1.	Das spanische Fremdbild von Amerika	103
3.2.3.1.1.	Amerika, die Aufregende	105
3.2.3.1.2.	Amerika, die Unbekannte	108
3.2.3.1.3.	Amerika, die Große, Furcht einflößende	109
3.2.3.1.4.	Amerika, die Hoffnungsvolle	114
3.2.1.2.	Das „interne“ Selbstbild Spaniens	118
3.2.1.3.	Das „externe“ Selbstbild Spaniens	119
3.2.2.	La niña de tus ojos	122
3.2.2.1.	Das spanische Fremdbild von Deutschland	122
3.2.2.2.	Das „interne“ Selbstbild Spaniens	124
3.2.2.3.	Das „externe“ Selbstbild Spaniens	130
3.2.2.3.1.	Extra: Nachrichtenmagazin	132
3.3.	Zusammenfassender Vergleich	134
4.	Resumen en Español	137
5.	Sequenzprotokolle	146
	Bienvenido, Mister Marshall!	146
	La niña de tus ojos	151
6.	Quellenverzeichnis	156

1. Einleitung

Als der Degen des Toreros den Stiernacken traf und die Menge beim Zusammensacken des Tieres in Jubel ausbrach und euphorisch Taschentücher in die Luft riss, hatte ich zum ersten Mal das Gefühl in Spanien angekommen zu sein.

Ich hatte den Eindruck eines Déjà Vu, denn das, was ich gerade erlebte, entsprach ganz gut dem Bild, das ich mir von Spanien gemacht hatte: tiefschwarze Stiere, von Blut überdeckt, die trockene Hitze der Sonne, der stolz die Brust schwellende Torero, Frauen in bunten Kleidern, lachende, fröhliche Menschen, laute Musik und fettiges Essen, das durch die Reihen gereicht wurde. Was noch fehlte, waren wohl lediglich ein paar Flamenco-Tänzerinnen auf der Tribüne und ein Señor mit Sombrero, der sich im Schatten seiner Siesta hingab.

Dass das natürlich nur Stereotype waren, die ich mir aus Erzählungen von Freunden, Fotos, Werbeplakaten, diversen spanischen bzw. ausländischen Filmen oder sonstigen Quellen zusammengebastelt hatte, war mir durchaus bewusst. Umso erstaunter war ich mit meinen damals 18 Jahren, als ich sah, wie sehr dieses Klischeebild nun meiner erlebten Wirklichkeit glich.

In diesen Monaten in Spanien wurde mein Interesse geweckt für die „Bilder in unserem Kopf“, wie sie Walter Lippmann in seinem Werk *Public Opinion*¹ bezeichnet, die wir uns über andere Nationen machen, selbst wenn wir sie noch nie bereist haben. Denn im Grunde war das, was ich sah, auch genau das, was ich sehen wollte. Es entsprach dem Fremdbild, das ich mir von Spanien gemacht hatte und dieses Fremdbild war nun einmal stark von Stereotypen geprägt.

Wirklich interessant wurde es allerdings erst, als ich im Gespräch mit Spaniern sofort feststellen konnte, dass sie selbstverständlich auch ein Fremdbild über mein Land Österreich hatten, das sich von einer bestimmten Unwissenheit, die sich in Fragen nach unserem nicht existierenden Königspaar oder Strand äußerten, bis zu direkten Konfrontationen mit „Heil Hitler!“ erstreckte. Diese Reaktionen entsprachen für mich keineswegs meinem nationalen Selbstbild, also begann ich die Klassiker österreichischer Aushängeschilder wie „Sound of Music“, Schifahren und Mozart aus der Schublade zu holen und stieß umgehend auf positive Resonanz. Diese Stereotype waren den Spaniern ein Begriff und sie waren überdies beliebt. Das Eis war gebrochen, die „Fiesta“ konnte beginnen.

¹ Siehe: Lippmann, Walter: *Public Opinion*. (1922) New York: Macmillan, 1945

Genau dieses Szenario ist es nun, das ich in meiner Diplomarbeit behandeln möchte. Denn jeder und jede von uns hat Fremdbilder von anderen Nationen, genauso wie man ein Selbstbild der eigenen Nation hat, in der man geboren und aufgewachsen ist.

Wenn das eigene Selbstbild und das eigene Fremdbild mit dem jeweiligen Selbstbild und dem jeweiligen Fremdbild des Gegenübers kollidieren, kommen drei Phänomene zum Vorschein, die ich zu den Hypothesen meiner Arbeit gemacht habe:

1. Sowohl nationale Selbst- als auch Fremdbilder sind von Stereotypen geprägt, die dazu dienen, die Komplexität von Nationen auf wenige Charakteristika zu reduzieren, um den Umgang mit ihnen zu erleichtern.
2. Nationale Fremdbilder lassen immer auch Rückschlüsse auf das eigene Selbstbild zu.
3. Das nationale Selbstbild wird stereotyper, sobald man es einer anderen Nation gegenüber darstellt, da das angenommene Fremdbild der Anderen mitgedacht wird.

Diese drei Phänomene möchte ich anhand der beiden Filme *Bienvenido Mr. Marshall* und *La niña de tus ojos* beleuchten.

Einerseits gilt mein Interesse dabei der Untersuchung, welche Rückschlüsse auf das nationale Selbstbild die Fremdbilder der jeweiligen Nationen zulassen.

Andererseits möchte ich analysieren, wie das eigene nationale Selbstbild in Erwartung des Fremdbilds der Anderen dargestellt wird.

In beiden Fällen sind Stereotype von enormer Bedeutung, da wir von Nationen reden, das heißt von Millionen von Menschen, die unter einem Namen, seien es „die Spanier“, „die Amerikaner“ oder „die Deutschen“ zusammengefasst werden. Und wie Benedict Anderson in Bezug auf die Konstitution der eigenen Nation zu bedenken gibt: wir können nie all die Leute kennen, die einer Nation angehören, weder der eigenen noch einer fremden Nation. Daher müssen wir sie uns in „imagined communities“² vorstellen. Wir müssen die Komplexität dieser für uns nicht fassbaren Massenansammlung auf einige wenige Elemente reduzieren, die uns zur Orientierung dienen – genau das ist die Funktion von Stereotypen und genau aus diesem Grund spielen Stereotype eine große Bedeutung bei nationalen Selbst- und Fremdbildern.

² Siehe: Anderson, Benedict: *Imagined Communities*. In: *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. London: Verso, 1983. In: Ashcroft/ Griffiths/ Tiffin [Hg.]: *The Post-Colonial Studies Reader*. 2nd Edition. USA/ Canada: Routledge, 2006, S.123-125

In beiden Filmen, die ich behandle, ist die Situation gegeben, dass Mitglieder zweier Nationen direkt oder indirekt aufeinander treffen und sich gegenseitig mit ihren Selbst- und Fremdbildern konfrontieren. Meine Filmanalyse richtet sich dabei auf drei verschiedene Bereiche:

- Das „interne“ nationale Selbstbild.
- Das „externe“ nationale Selbstbild – in Reaktion auf das erwartete Fremdbild.
- Das nationale Fremdbild von den Anderen.

Im ersten Teil der Arbeit möchte ich anhand einer interdisziplinären Literaturrecherche, die sowohl Aspekte der Soziologie, der Politikwissenschaft als auch der Psychologie berücksichtigt, einen begrifflichen und theoretischen Referenzrahmen zu den Begriffen „Identität“, „Nation“ und „Stereotype“ bzw. im besonderen der „nationalen Identität“ und dem Anteil nationaler Stereotype daran anbieten, um erklären zu können, wie nationale Selbst- und Fremdbilder entstehen und wie sie sich im Umgang mehrerer Nationen miteinander äußern.

Der zweite Teil soll der praktischen Anwendung meiner Forschungsfragen auf die beiden Filme *Bienvenido Mr. Marshall* von Luis Garcia Berlanga aus dem Jahre 1953³ und *La niña de tus ojos* von Fernando Trueba aus dem Jahre 1998 und einer detaillierten inhaltlichen Analyse der darin vorkommenden nationalen Selbst- und Fremdbilder dienen.

Die Analyse der beiden Filme wird abschließend zusammengeführt und mit den oben genannten Hypothesen in Relation gesetzt, um diese zu verifizieren oder zu falsifizieren.

³ Anm.: Die Quellenlage ist hier unklar, da der Film oft auch schon auf das Jahr 1952 datiert wird. Die International Movie Data Base sowie einige der in dieser Arbeit benutzten Quellen wie Juan Carlos Laviana oder Francisco Perales sprechen aber von dem Jahr 1953. Ich werde mich in dieser Arbeit daher an das Jahr 1953 als Erscheinungsjahr halten.

2. Theoretische Grundlagen

2.1. Nationale Identität

„In Wirklichkeit aber ist kein Ich, auch nicht das naivste, eine Einheit, sondern eine höchst vielfältige Welt, ein kleiner Sternenhimmel, ein Chaos von Formen, Stufen und Zuständen, von Erbschaften und Möglichkeiten.“⁴
(Hermann Hesse)

2.1.1. Individuelle und kollektive Identitäten

Eines der in der deutschen Sprache am häufigsten benutzten Wörter, ist das Wort „ich“. Es ist eines der wichtigsten Wörter, das wir besitzen, denn es hilft uns, uns selbst auszudrücken und zu beschreiben. Aber so selbstverständlich dieses Wort im alltäglichen Sprachgebrauch sein mag, so komplex ist der Inhalt dessen, was es im Grunde beschreiben soll – die eigene Identität.

Der Begriff „Identität“ wurde in der Wissenschaft schon früh in der Psychologie und der Philosophie benutzt, später setzte er sich im deutschen Raum auch vermehrt in der Politik durch. Eine Definition, was genau denn nun aber damit gemeint ist, bleibt weiterhin umstritten. Sicher ist lediglich, dass jeder und jede von uns eine Identität besitzt.

In der Kindergeschichte *Das kleine Ich-bin-ich* lässt Mira Lobe ein buntes, seltsam anmutendes Tierchen auf eine Selbstfindungsreise gehen, in der es sich solange mit anderen Tieren vergleicht und immer wieder enttäuscht die gravierenden Unterschiede feststellen muss, bis es schließlich beglückt zu der Erkenntnis gelangt, dass es nun mal ein „Ich-bin-ich“ ist, das keinem anderen Tier gleicht.⁵

In dieser simplen aber pädagogisch überaus wertvollen Geschichte drückt sich gleichsam die Erfahrung aus, wie Identität konstruiert wird: „Durch die Gegenüberstellung von Eigenem und Fremden wird Identität entwickelt.“⁶

Identität, sei es nun individuelle oder kollektive, ist nichts, das autonom entstehen kann und es ist auch nichts von Gott Gegebenes. Zu einer eigenen Identität zu finden, ist ein langwieriger und oft mühevoller Prozess, der jedoch nie ohne den Vergleich und die Gegenüberstellung zu Anderen funktionieren kann. In einem ewigen Wechselspiel präsentiert man seine eigene Identität nicht nur sich selbst, sondern auch Anderen und spiegelt sich

⁴ Hesse, Hermann: *Der Steppenwolf*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1987, S.242

⁵ Siehe: Lobe, Mira: *Das kleine Ich Bin Ich*. Wien/ München: Jungbrunnen, 1972

⁶ Vester, Heinz Günter: *Kollektive Identitäten und Mentalitäten. Von der Völkerpsychologie zur kulturvergleichenden Soziologie und interkulturellen Kommunikation*. Frankfurt am Main: IKO Verlag, 1996, S.100

wiederum in ihren Urteilen. „Individuen sind auf ihre soziale Umwelt festgelegt, es gibt kein Entrinnen.“⁷

So wenig wie man der innerlichen Beschäftigung mit sich selbst entgehen kann, so wenig kann man vor der Gegenüberstellung seines Ichs mit der Außenwelt fliehen. Julia Enerwitschläger stellt in ihrer Diplomarbeit über die nationale Identität Spaniens im Film der Franco Zeit fest: „Identität resultiert daraus, dass man auf sich selbst in Selbstbeschreibungen (Identitätsbildung für sich selbst) und Selbstdarstellungen (Identitätsbildung für Andere) Bezug nimmt.“⁸

Dies ist ein wichtiger Aspekt, auf den ich im weiteren Verlauf meiner Arbeit noch näher eingehen möchte, da er eine meiner zentralen Hypothesen untermauert – und zwar, dass man sein Selbstbild, das man im inneren Ringen mit sich selbst entworfen hat, im Kontakt mit anderen immer mit dem Fremdbild mischt, das diese von einem haben könnten und dementsprechend die Darstellung seines eigenen Selbstbildes daran anpasst. Man vergleicht also nicht nur die eigene Identität mit Anderen und stellt dabei Gemeinsamkeiten und Unterschiede fest, um seine Identität für sich selbst zu bilden, sondern man präsentiert diese Identität gleichzeitig auch nach außen und grenzt sich dadurch von Anderen ab oder ordnet sich ihnen zu. So trägt „jede Identität [...] sozusagen als Negativ das Abbild dessen in sich wovon sie sich abgrenzt.“⁹

Dieses Prinzip der Gegenüberstellung wird auch an anderen Stellen meiner Arbeit wieder auftauchen, so etwa bei der Definition von Nation, vor allem aber bei der Entwicklung von Selbst- und Fremdbild.

Identität ist demnach nichts Fixes und Unveränderliches, da man sich fortwährend mit sich selbst und Anderen vergleicht und dadurch seine Identität verändert und weiterentwickelt.

Eva Binder erörtert dies in ihrer Dissertation über die Konstruktionen von Identität im Film des postsowjetischen Russlands:

Identität impliziert einen geistig- seelischen Vorgang, dessen Besonderheit darin besteht, dass es sich dabei um einen langzeitlichen, schwierigen, nie völlig abgeschlossenen Prozess der Entwicklung und Veränderung handelt.¹⁰

Darauf weist auch Ruth Wodak in ihrer für dieses Thema unverzichtbaren Lektüre *Zur diskursiven Konstruktion nationaler Identität* hin.

⁷ Prisching, Manfred [Hg.]: *Identität und Nachbarschaft. Die Vielfalt der Alpen-Adria-Länder*. Wien/ Köln/ Graz: Böhlau, 1994, S.9

⁸ Enerwitschläger, Julia: *Cine Español: der Film im Franquismus und der Franquismus im Film: auf der Suche nach der nationalen Identität Spaniens*. Dipl. Universität Wien, Institut der Publizistik und Kommunikationswissenschaften, 2005, S.15

⁹ Ebenda, S.16

¹⁰ Binder, Eva: *Konstruktionen von Identität im Film des postsowjetischen Russlands*. Diss. Leopold-Franzens-Universität Innsbruck, Geisteswissenschaftliche Fakultät, 2004, S.1

Somit bezeichnet der Begriff der Identität [...] nie etwas Statisches, Unveränderliches, Substantielles, sondern immer schon etwas im Fluß der Zeit Befindliches, Veränderliches, Prozeßhaftes.¹¹

Es wurde also festgestellt, dass Identitäten durch Gegenüberstellungen konstituiert werden und dass sie veränderbar sind. Ein weiterer wichtiger Punkt ist, dass ein Individuum nicht nur eine singuläre, sondern multiple Identitäten besitzen kann.

Die Reflexion über unsere verschiedenen Merkmale, unsere verschiedenen Fähigkeiten, unsere verschiedenen biographischen Momente erlaubt uns, unsere Identität in mehrere zu spalten, indem wir einmal ein Merkmal, eine Fähigkeit, eine Lebensweise betonen, ein anderes Mal eine andere.¹²

Robert Musil weiß diesen Umstand in seinem *Mann ohne Eigenschaften* auf poetischere Weise zu beschreiben:

Denn ein Landesbewohner hat mindestens neun Charaktere, einen Berufs-, einen National-, einen Staats-, einen Klassen-, einen geographischen, einen Geschlechts-, einen bewussten, einen unbewussten und vielleicht auch noch seinen privaten Charakter; er vereinigt sie in sich, aber sie lösen ihn auf, und er ist eigentlich nichts als eine kleine, von diesen vielen Rinnsalen ausgewaschene Mulde, in die sie hineinsickern und aus der sie wieder austreten um mit anderen Bächlein eine andre Mulde zu füllen.¹³

Ein Mensch definiert sich einerseits durch die Konstruktion seiner Individualität und andererseits durch die Zuordnung zur Gemeinschaft, er besitzt also eine individuelle und eine kollektive Identität. Dies ist möglich, da er auf der einen Seite einzigartige Charaktermerkmale als Individuum besitzt, etwa sein Aussehen, seine Stimme, sein Gesangstalent etc., auf der anderen Seite aber Merkmale mit einer Gruppe teilt, die nicht einmalig sind, wie etwa Geschlecht, Alter, Beruf oder eben auch Nation.

Der Begriff der multiplen Identität trägt im Grunde genommen der Einsicht Rechnung, dass Vorstellungen von einer homogenen, „reinen“ Identität sowohl auf individueller wie auch auf kollektiver Ebene heute wie auch schon in der Vergangenheit eine Fiktion sind. Dennoch erscheint diese Illusion und Abstraktion auch weiterhin attraktiv und nährt die altbekannten Sehnsüchte nach Identitätsstiftenden Gemeinschaften.¹⁴

Ebenso wie ein Individuum mehrere Identitäten haben kann, bilden auch die individuelle Identität und die kollektive Identität keineswegs einen Gegensatz, sondern stehen in Interdependenz zueinander – die Individuen formen das Kollektiv und werden gleichzeitig

¹¹ Wodak, Ruth et al.: *Zur diskursiven Konstruktion nationaler Identität*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1998, S.48

¹² Metzeltin, Michael: *Der Andere und der Fremde. Eine linguistisch- kognitive Untersuchung*. Wien: Eigenverlag 3 Eidechsen, 1996, S.45

¹³ Musil, Robert: *Der Mann ohne Eigenschaften*. 1978, S.34 Nach: Blomert, Reinhard/ Kuzmics, Helmut/ Treibel, Annette: *Transformationen des Wir-Gefühls. Studien zum nationalen Habitus*. Frankfurt: Suhrkamp, 1993, S.36

¹⁴ Binder (2004) S.36

von ihm geformt. Der deutsche Philosoph und Soziologe Jürgen Habermas beschreibt dies folgendermaßen:

Die Identität wird durch *Vergesellschaftung* erzeugt, d.h. dadurch, daß sich der Heranwachsende über die Aneignung symbolischer Allgemeinheiten in ein bestimmtes soziales System erst einmal integriert, während sie später durch *Individuierung*, d.h. gerade durch eine wachsende Unabhängigkeit gegenüber sozialen Systemen gesichert und entfaltet wird.¹⁵

Diese Vergesellschaftung passiert überall dort, wo Menschen sich eines oder mehrere Merkmale teilen und daraus eine kollektive Identität erwächst. Dadurch entstehen laut Habermas „Bezugsgruppen“ für den Einzelnen. Ob die geteilten Merkmale lediglich in der Vorstellung der Gruppe existieren oder tatsächlich fassbar sind, wird dabei sekundär, wichtig ist ihre identitätsstiftende Funktion.

[...] Gruppen und größere Gemeinschaften, die neben ihrer realen juristischen oder politischen Existenz vor allem in der Imagination der Zugehörigen bestehen und daher im Symbolischen verankert sind, [stellen] einen Teil der Identität des Einzelnen dar.¹⁶

Der Mensch ist nun einmal kein Einzelwesen, sondern seit Menschenbeginn daran gewohnt, in Gruppen zu leben und überleben.

Die Entstehung kollektiver Identitäten basiert dabei auf dem gleichen Prinzip wie die der individuellen Identitäten, wie diese Grafik veranschaulicht:

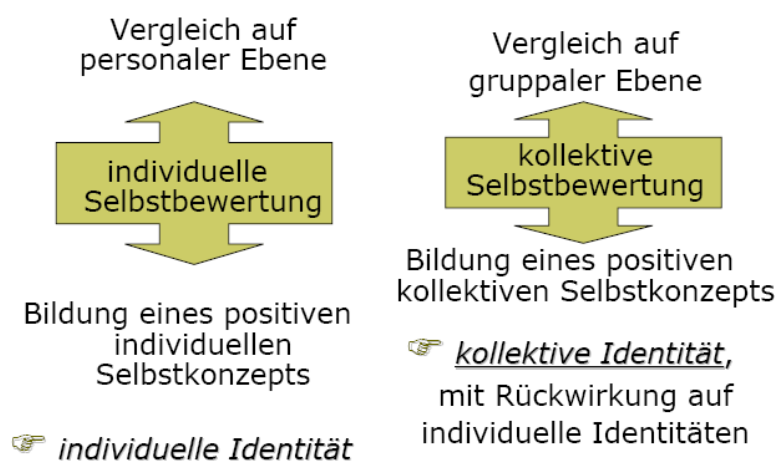


Abb. 1

Quelle: Bornemann, N./ Rütter, N./ Ratfisch P./ Zehl. G.: *Nationale Identität*. Power Point Präsentation. Referat Universität Hamburg, http://www.uni-hamburg.de/fachbereiche-einrichtungen/fb16/absozpsy/nationale_identitaet.pdf, S.3

Eine kollektive Identität muss ebenso in Gegenüberstellung mit anderen konstituiert werden. Sie schöpft ihr Selbstverständnis nicht einfach aus sich selbst und ihrer Geschichte, sondern

¹⁵ Habermas (1976) S.68, Nach: Binder (2004) S.4

¹⁶ Habermas (1976) S.22, Nach: Binder (2004) S.5

braucht immer ein Gegenüber, mit dem sie sich kontrastieren kann, um seinen Mitgliedern die Möglichkeit zu geben sich abzugrenzen oder zuzuordnen.

So ändert sich auch die kollektive Identität, der man sich zugehörig fühlt, je nach Gegenüber, mit dem man es zu tun hat. Zwei Spanier gegenüber zwei Schweden, werden sich als Spanier darstellen, ein Spanier und ein Schwede gegenüber zwei Amerikanern sind hingegen schon zwei Europäer und zwei Europäer mit zwei Amerikanern gegenüber zwei Marsmenschen, sind eben Erdenbewohner.

Mit diesem Beispiel bin ich auch schon bei der Sorte von kollektiven Identitäten angelangt, die ich im Weiteren genauer untersuchen will: Nationen.

Es ist eine Tatsache, dass sich ein Spanier in seiner nationalen (kollektiven) Identität von einem Norweger unterscheidet. Interessant ist für mich dabei nicht so sehr, worin diese Unterschiede tatsächlich liegen, sondern viel eher, wie Unterschiede zwischen Nationen von ihnen selbst wahrgenommen, vorgestellt und kommuniziert werden.

2.1.2. Nation

Bereits 1882 hat der französische Schriftsteller und Religionswissenschaftler Ernest Renan in einem Vortrag¹⁷ an der Pariser Sorbonne eine Frage gestellt, die auch mich auf den folgenden Seiten beschäftigen wird: „Qu'est-ce qu'une nation?“ Was ist eine Nation?

Der Begriff selbst stammt von dem lateinischen Wort „natio“, was so viel heißt wie die „Geburt“, die „Herkunft“ oder das „Volk“. Man bezeichnete damit anfänglich die natürliche Verbindung eines Kollektivs, die durch die Geburt im gleichen Lebensraum zustande gekommen war. Als Benennung für diese Verwandtschaftsgruppen ist der Begriff bereits im 14. Jahrhundert zu finden.

Eine aufschlussreiche Information zu meinem Thema bietet der Wikipedia-Eintrag zu „Nation“, der erklärt, dass im ursprünglichen römischen Sprachgebrauch des Wortes zuerst eigentlich eine Fremdbezeichnung für zugewanderte Völker, die mit der einheimischen Bevölkerung lebten, gemeint war und sich erst später eine politisch-staatliche Selbstbezeichnung daraus entwickelte.¹⁸ Heutzutage sind nicht nur Fremdbezeichnungen von anderen Nationen sondern auch die Selbstbezeichnung als Nation wichtig für das eigene nationale Selbstverständnis.

Zu Zeit von Renans Vortrag, gegen Ende des 19. Jahrhunderts, waren Nationalstaaten im Grunde noch etwas sehr Junges. Vor ihrer Entwicklung fanden sich größere Kollektive im Mittelalter vor allem in religiösen Gemeinschaften und Herrschaftsfamilien zusammen, die

¹⁷ Siehe: Renan, Ernest: *What is a nation?* (1882) Translated by Martin Thom. In: Bhabha, Homi: *Nation and Narration*. London: Routledge, 1990 S.8-22

¹⁸ Siehe: Wikipedia. <http://de.wikipedia.org/wiki/Nation>, 10.3.2009

als Synonym für Ordnung, Frieden und Zivilisation galten. Die kollektive Identität diverser Gruppierungen wurde hauptsächlich über Religion oder Bildung konstituiert. Eine einschneidende Veränderung dieser Verhältnisse stellte der Buchdruck, der von Johannes Gutenberg im 15. Jahrhundert in den deutschen Sprachraum eingeführt wurde, dar. Er sorgte für die Vereinheitlichung der Sprache als eine wichtige Grundvoraussetzung vieler Nationen und für die Vereinfachung breitenwirksamer Kommunikation.

Ohne den Buchdruck, mit dessen Hilfe Flugschriften, Zeitungen und Bücher in hohen Auflagen zu erschwinglichen Preisen hergestellt werden konnten, und ohne die Entstehung eines literarisch-publizistischen Marktes – denn neben dem Buchdruck steht der Frühkapitalismus an der Wiege des Nationalismus – konnte es keine bürgerliche, politische Öffentlichkeit geben.¹⁹

Aber nicht nur die Möglichkeit über weitere Räume hinweg zu kommunizieren, trug zu der Schaffung neuer Gemeinschaftsformen bei. „Unity is always effected by means of brutality.“²⁰, gibt Renan zu bedenken und deckt damit die grausame Entstehungsgeschichte vieler Nationen auf.

Als erste „nationale“ Revolution kann die „Boston Tea Party“ 1773 in der nordamerikanischen Kolonie Boston gelten, die einen Vorläufer zum amerikanischen Unabhängigkeitskrieg darstellte und bei der ganze Ladungen englischen Tees von als Indianer verkleideten Bostoner Bürgern ins Meer geworfen wurden, um ihre Unabhängigkeit von der britischen Kolonialmacht zu demonstrieren.

Um einiges brutaler ging es bei der Französischen Revolution zwischen 1789 und 1799 zu, die zur Nationswerdung der französischen Republik führte. Als Folge der Revolution wurden einerseits die Machtverhältnisse erstmals nicht mehr durch die „Gott gegebene“ Geburtenfolge geregelt und andererseits konnte sich das Volk selbst erstmals als Souveränität betrachten, das sein Gemeinschaftsinteresse vertreten konnte und wollte.

Seit der Französischen Revolution wird der Begriff „Nation“ also auch im modernen, politischen Sinn benutzt.

Die weitere Entstehung von Nationen im 19. und 20. Jahrhundert ist schließlich auch vor dem Hintergrund von Imperialismus und Kolonialismus zu sehen, der von Europa aus seine gierigen Arme über die Welt ausstreckte. Die europäische Idee der Nationalstaaten und die

¹⁹ Jansen, Christian/ Borggräfe, Henning: *Nation. Nationalität. Nationalismus*. Frankfurt/Main: Campus, 2007, S.24f

²⁰ Renan, Ernest. In: Bhabha (1990) S.11

Vorstellung von der eigenen Superiorität bildeten dabei den ideologischen Hintergrund des „imperialen Zeitalters“, wie es Hobsbawm nennt.²¹

In dem sehr aufschlussreichen Einführungsband *Nation. Nationalität. Nationalismus*.²² Erklären Jansen und Borggräfe:

Nation, Nationalität und Nationalismus gehören zu denjenigen politisch-kulturellen Phänomenen, die die europäische Geschichte im 19. und 20. Jahrhundert am stärksten geprägt haben.²³

Seit Mitte des 19. Jahrhunderts wurde die Idee der Nation richtiggehend zur „wichtigsten politischen Legitimationsinstanz“²⁴ und spätestens mit dem 1. Weltkrieg, in dem Millionen von Soldaten gezwungen wurden, für ihre Nation in den Tod zu gehen, hatte sie sich wohl endgültig durchgesetzt.

Obwohl der Einfluss des Nationalismus in großen Teilen Europas seit dem Zweiten Weltkrieg zurückzugehen scheint, nennt Benedict Anderson, einer der derzeit einflussreichsten Nationalismusforscher, die Zugehörigkeit zu einer Nation und den Nationalstolz den „am universellsten legitimierten Wert im politischen Leben unserer Zeit“ (Anderson 2005, 12f).²⁵

Das politische Konzept der Nation ist auch gerade deswegen so erfolgreich, weil es eine weitere Strukturierungsmöglichkeit für die Komplexität unseres Lebens bietet, indem es Inklusionen und Exklusionen umsetzt.

Jansen und Borggräfe zählen verschiedene Hauptströmungen im politischen und theoretischen Diskurs auf, die die Zugehörigkeit zu einer Nation nach unterschiedlichen Kriterien definieren: die objektivistische (bzw. substanzialistische), die subjektivistische und die dekonstruktivistische.

Die objektivistischen Definitionen von Nation gehen davon aus, dass bestimmte „objektive“ Kriterien, wie Rasse, Sprache, Religion, „Gemeinschaft der ökonomischen Interessen“ oder „geographisch-natürliche Grenzen“ Nationen - unabhängig vom Einfluss der Individuen - voneinander abgrenzen. Seit Beginn der Nationalstaatenbildung wurden die Grenzen, die Nationen um sich ziehen, in diesen Kriterien gesucht und oft genug auch gefunden.

In dem eingangs erwähnten Essay widerlegt Ernest Renan allerdings jedes einzelne dieser Kriterien. Die Orientierung von Staatsgrenzen an „Rasse“ müsse laut Renan schon deshalb fehlschlagen, da es keine reine Rasse gäbe und die meisten Nationen schon bei ihrer Formation die verschiedensten Herkunftse bzw. ethnische Ursprünge miteinander vermischt

²¹ Siehe: Hobsbawm, Eric J.: *Das imperiale Zeitalter. 1875–1914*, Frankfurt/Main: Campus, 1989. Nach: Singer, Mona: *Globale Ungleichheit und kulturelle Identität: Nationale Identität und Ethnizität*. Unterlagen zur Vorlesung: Einführung in die Kulturwissenschaften/ Cultural Studies, CS I-B. Universität Wien: SoSe 2008, S.3

²² Siehe: Jansen, Christian/ Borggräfe, Henning: *Nation. Nationalität. Nationalismus*. Frankfurt am Main: Campus, 2007

²³ Ebenda, S.7

²⁴ Ebenda, S.7

²⁵ Ebenda, S.7

hätten. Auch die Sprache als Differenzierungsmerkmal lässt Renan nicht gelten, denn: „Language invites people to unite, but it does not force them to do so.“²⁶ Religion biete für Renan genauso wenig eine adäquate Basis für die Konstitution einer modernen Nation, da sie weitgehend als Privatsache gesehen werde. Eine „Gemeinschaft der ökonomischen Interessen“ könne zwar durchaus verbindend wirken, reiche seiner Meinung nach aber nicht zur Bildung einer Nation aus, da Handelsverträge allein zwar einen Wirtschaftsbund aber keine Nation schaffen. Und selbst die „geographisch-natürlichen Grenzen“, wie Gebirgszüge oder Flussläufe von denen unser Globus überzogen ist, seien nicht immer ausschlaggebend für die Kartographie von Nationalgrenzen.

In der Widerlegung all dieser objektiven Kriterien stellt Renan eine eigene Definition auf, die bereits den subjektivistischen Theorien zugerechnet werden kann, welche eine Nation als ein Kollektiv verstehen, das auf dem Konsens der Mitglieder bzw. auf der Überzeugung ihrer Zusammengehörigkeit beruht.

Für Renan bedeutet Nation eine „Seele“, ein „geistiges Prinzip“, das durch das gemeinsame Erleben ebenso wie das Verdrängen gewisser Erfahrungen geprägt ist: „Yet the essence of a nation is that all individuals have many things in common, and also that they have forgotten many things.“²⁷ Genau diese „many things“, die Menschen gemein haben müssen, um eine Nation zu bilden, definiert er allerdings nicht genauer. Viel eher richtet er seine Aufmerksamkeit auf das, was eine Gemeinschaft vergessen haben muss und bietet das Beispiel vom Massaker der Bartholomäus-Nacht, das die Franzosen einheitlich verdrängt haben. Das konstituierende Moment liegt für ihn in diesem kollektiven Vergessen bzw. der Solidargemeinschaft, die aus dem geteilten Leid der Vergangenheit erwachsen ist:

A nation is a soul, a spiritual principle. Two things, which in truth are one, constitute this soul or spiritual principle. One lies in the past, one in the present. One is the possession in common of a rich legacy of memories; the other is present-day consent, the desire to live together, the will to perpetuate the value of the heritage that one has received in an undivided form.²⁸

Renan kommt zu der, für die damaligen Zeiten äußert modernen Auffassung, dass eine Nation vor allem durch die Solidarität ihrer Mitglieder untereinander ausgezeichnet werde. Er geht sogar so weit sie ein „tägliches Plebiszit“ zu nennen, das die Bürger in einer freien Entscheidung zum nationalen Zusammenhalt immer wieder erneuern.

Durch die Betonung des brutalen Moments, in dem eine Nation mehr oder weniger aus dem Boden gestampft wird und durch die Notwendigkeit des Vergessens eben jenes Brutalakts,

²⁶ Renan, Ernest. Nach: Bhabha (1990) S.16

²⁷ Renan. Nach: Ebenda, S.11

²⁸ Renan. Nach: Ebenda, S.19

räumt Renan implizit bereits einen Ansatz ein, der später von den Dekonstruktivisten aufgegriffen wurde – und zwar, dass eine Nation ein artifizielles Konstrukt sei, das nicht natürlich entstanden sei, sondern gewaltsam geschaffen wurde.

Seit den 1980er Jahren wurde der subjektivistische Ansatz radikalisiert, indem Nationalismustheoretiker wie Benedict Anderson, Ernest Gellner oder Eric Hobsbawm [...] mit großer Breitenwirkung die Idee der Nation als natürliche oder naturwüchsige Ordnung dekonstruierten und damit allen essentialistischen Vorstellungen nationaler Gemeinsamkeiten die Grundlage entzogen.²⁹

Zu den Schlagwörtern dieser neueren Theorien gehören „imagined communities“ von Benedict Anderson, „gedachte Ordnungen“, wie Emerich Francis schon 1957 formulierte oder „invented traditions“ von Eric Hobsbawm. Eine Nation ist in diesem Sinne also nicht mehr nur ein politisches Konzept, sondern auch gesellschaftlich und kulturell relevant. Sie umschließt im Grunde „also kulturell definierte Vorstellungen, die eine Vielzahl von Menschen aufgrund angeblich gemeinsamer Eigenschaften als eine Einheit bestimmen.“³⁰ Dieser Ansatz erachtet weder subjektives Empfinden noch objektive Kriterien als ausschlaggebend für die Staatsbildung. Viel eher sind Nationen eine Konstruktion, die fortlaufend von ihren Mitgliedern wiederhergestellt wird.

Benedict Anderson, Professor für International Studies an der amerikanischen Cornell University veröffentlichte 1983 sein Hauptwerk *Imagined Communities*, in dem er eben diesen Definitionsansatz folgendermaßen erörtert:

I propose the following definition of the nation: it is an imagined political community – and imagined as both inherently limited and sovereign. It is imagined because the members of even the smallest nation will never know most of their fellow- members, meet them, or even hear of them, yet in the minds of each lives the image of their communion.³¹

Limitiert sei eine Nation insofern, “because even the largest of them, encompassing perhaps a billion living human beings, has finite, if elastic boundaries, beyond which lie other nations.”³² Souverän werde sie vorgestellt, da die Idee der Nation in einer Zeit aufkam, in der die Idee der Selbstbestimmung des Menschen einen Aufschwung erfuhr. Und als Gemeinschaft werde sie gedacht „because, regardless of the actual inequality and exploitation that may prevail in each, the nation is always conceived as a deep, horizontal comradeship.“³³ Andersons *Imagined Communities* „erweist sich dabei als nützliches Bindeglied zu einem Identitätsbegriff, der auch die Zugehörigkeit (oder Nichtzugehörigkeit) zur Nation oder jeder

²⁹ Jansen und Borggräfe (2007) S.14

³⁰ Ebenda S.14

³¹ Anderson, Benedict: *Imagined Communities*. (1983) In: Ashcroft et al. (2006) S.124

³² Anderson, Benedict. Ebenda S.125

³³ Anderson, Benedict. Ebenda S.125

anderen Form der Gemeinschaft von den empirisch beobachtbaren Verhaltensweisen der Individuen löst.“³⁴

Um sich eine Nation jedoch vorstellen zu können, benötigen die jeweiligen Mitglieder nicht nur einen aktuellen Referenzrahmen, sondern auch gemeinsame Erinnerungen.

Der französische Philosoph und Soziologe Maurice Halbwachs vertritt in seinem 1939 erstmals erschienenen Text *La mémoire collective*, das Konzept des „kollektiven Gedächtnisses“, das ich dem oben bereits erwähnten solidarischen Vergessen Renans gegenüberstellen möchte. Essentiell für die Überlegungen zur nationalen Identität scheint mir nämlich vor allem das, woran sich die Mitglieder gemeinsam erinnern. Schließlich hat eine Gemeinschaft nur Zugang zu ihrer Vergangenheit, wenn Dinge, die man selbst nicht mehr erfahren kann, im „kollektiven Gedächtnis“ gespeichert werden. Eva Wodak münzt dies auf das nationale Gedächtnis um:

Eine Form des kollektiven Gedächtnisses stellt das nationale Gedächtnis dar. Es funktioniert als „Theater“ einer Anzahl ausgewählter Ereignisse, die oft nur mittelbar (über Medien oder Alltagsüberlieferungen) und nicht durch die eigene Teilnahme erfahren werden. [...] Das im Alltag und in seinen Symbolen und Riten verankerte kollektive Gedächtnis ist als Teil der Identität einer sozialen Gruppe [...] pluralistisch wie die Gesellschaft selbst. [...] Maurice Halbwachs' Begriff des kollektiven Gedächtnisses eröffnet die Möglichkeit einer Verbindung des theoretischen Diskurses über die nationale Identität mit Alltagssymbolen und –ritualen dieser Identität.³⁵

Das heißt, dass das kollektive Gedächtnis einer Nation konstituierend für diese wirkt, weil erst durch den Rückgriff auf gemeinsame Symbole ein nationales Bewusstsein entstehen kann.

Wenn man allerdings bedenkt, dass ein nationales kollektives Gedächtnis erst durch Sozialisation vermittelt wird, führt diese Überlegung zu einem Zirkelschluss. Das würde nämlich heißen, dass die Nation auf einem historischen Bewusstsein baut, welches nur bewusst ist, weil die Nation es mittels Sozialisation vermittelt. Das nationale Gedächtnis basiert also auf etwas, dessen Basis es vorzugeben scheint.

Man sieht, dass sich man sich beim Versuch der Definition des Begriffs „Nation“ im Kreis zu drehen beginnt. Im Zuge meiner Recherche ist mir daher die Zusammenfassung des Kulturwissenschaftlers Jens Schneiders³⁶ am passendsten erschienen, da sie die bereits

³⁴ Schneider, Jens: *Deutsch sein. Das Eigene, das Fremde und die Vergangenheit im Selbstbild des vereinten Deutschland*. Frankfurt am Main: Campus, 2001, S.16

³⁵ Wodak (1998) S.35f

³⁶ Siehe: Schneider, Jens (2001)

erwähnten Konzepte der „Solidargemeinschaft“ von Renan, der „imagined community“ Andersons und auch Maurice Halbwachs’ „kollektiven Gedächtnis“ aufgreift.

Er bringt die Ansätze insofern auf einen Nenner, indem er sagt, dass eine Nation

1. **historisch** in der zu erinnernden Vergangenheit entstanden ist,
2. durch **staatlich-institutionelle** Elemente wie Reisepass, Währung, aber auch Symbole wie Flaggen, Hymne etc. gefestigt wird und
3. auf einer **diskursiven Ebene** immer wieder hergestellt wird, indem man die Nation selbst thematisiert.

Die historische Wirklichkeit verweist auf die Bedingungen, unter denen sich eine konkrete Nation entfalten kann; ihre Institutionalität gibt der Nation eine konkrete und erfahrbare Form und beeinflusst und gestaltet dadurch das Leben ihrer Mitglieder; die Analyse des nationalen Diskurses zeigt schließlich, wie die Zugehörigkeit zur Nation konstruiert und „begründet“ wird.³⁷

All die nun behandelten Konzepte und Definitionen von Nation haben ihren gemeinsamen Nenner darin, dass sie von nationalen Inklusionen und Exklusionen ausgehen und davon, dass die Inklusion über das kollektive Teilen – unterschiedlich definierter – Elemente funktioniert.

Hinter den rivalisierenden Nationskonzepten steckt eine Gemeinsamkeit: nämlich bestimmte geteilte Vorstellungen darüber, was eine Nation im Gegensatz zu anderen kollektiven Identitäten ausmacht.³⁸

Die dekonstruktivistische Definition liefert einen sinnvollen Ansatz, auf dem sich die weiteren Ausführungen zum Thema dieser Arbeit aufbauen lassen, , dass auch die „nationale Identität“ sowie die sie konstituierenden Stereotype als Konstrukte verstanden werden können, die zwar in der Vorstellung der Menschen existieren, aber in der Realität nie empirisch nachgewiesen werden können.

Schon in den Definitionen von Renan, Anderson und auch Halbwachs ist mitgeschwungen, dass die Nation als „geistiges Prinzip“ gedacht wird, als ein Konstrukt.

Letztlich fußt das Zugehörigkeitsgefühl zu einer Nation nämlich nicht nur im Besitz eines bestimmten Pässstempels, der Teilhabe an einer bestimmten Regierungsform oder der nationalspezifischem Wissen, sondern basiert auch auf einem äußerst umstrittenen Prinzip, das sich „nationale Identität“ nennt .

Die Einleitung zu den Begriffen „Identität“ und „Nation“ soll daher dazu dienen, die Auffassung zu untermauern, dass auch die „nationale Identität“ eine artifizielle Konstruktion ist, die im nationalen Diskurs fortlaufend reproduziert wird.

³⁷ Schneider, Jens (2001) S.32

³⁸ Wodak (1998) S.25

2.1.3. Nation und Identität

Wenn die Annahme vorausgestellt wird, dass eine nationale Identität eine Konstruktion sei, so muss man dennoch vorab klären, was unter so einer „nationalen Identität“ verstanden werden kann.

Die Frage nach den Eigenheiten von Kollektiven – nach dem Bewusstsein, dem Charakter, der Identität, der Mentalität von Großgruppen wie Völkern, Nationen oder ethnischen Gemeinschaften – ist so alt wie die Zivilisationsgeschichte.³⁹

In jeder nationalen Gesellschaft gibt es Vorstellungen über die nationale Identität der eigenen, vor allem aber auch der anderer Gesellschaften – und meist sind diese Vorstellungen zu einem beträchtlichen Teil stereotyp.

Kollektive Identitäten im Generellen oder nationale Identitäten im Konkreten entstehen durch den Glauben ihrer Mitglieder an bzw. die Vorstellung von ihrer Existenz. Um diesem Phantasiekonstrukt Konturen zu geben, formuliert jede Gruppe bzw. jede Nation mehr oder weniger konkret, was sie für sich selbst als charakteristisch erachtet, gibt Kriterien vor und schafft einen Idealtyp, also sozusagen einen Referenzrahmen für die gemeinsame kollektive (nationale) Identitätsbildung.

Rein begrifflich wird parallel zur „nationalen Identität“ ebenso von einer „nationalen Mentalität“, einem „nationalen Charakter“, einem „esprit général“ oder einem „Volksgeist“ gesprochen.

Wenngleich davon ausgegangen werden kann, dass jeder Mensch in der modernen Welt einer bestimmten Nationalität angehört, so bleibt dennoch die genauere Festlegung dessen, was den von Montesquieu eingeführten „esprit général“ oder den Herderschen „Volksgeist“ ausmacht, äußerst dürftig und spekulativ.⁴⁰

Bei allen angeführten Benennungen geht es schließlich aber darum, einem Kollektiv gewisse Dinge zuzuschreiben, die ihm gemein sind bzw. die es sich teilt. Die Gemeinsamkeit liegt zum Teil in einem geistigen Prinzip, einem „typischen“ Denken- und Verhaltensmuster bzw. charakteristischen Eigenschaften, die die Mitglieder dieser Nation von anderen unterscheidet. Damit wird die „nationale Identität“ auch als ein Teil dessen wahrgenommen, was eine Nation ausmacht.

In dieser Arbeit wurde dem Begriff „nationale Identität“ der Vorzug gegenüber „Nationalcharakter“ oder „nationale Mentalität“ gegeben, weil in meinem Verständnis Identität einen Überbegriff zu Charakter bzw. Mentalität bietet.

Diese nationale Identität wird gemeinhin als eine Summe der Eigenschaften verstanden, die den meisten Mitgliedern einer Nation eigen sind.

³⁹ Vester (1996) S.11

⁴⁰ Binder (2004) S.32

Ebenso wie bei Individuen funktioniert die Unterscheidung dieser nationalen Eigenschaften auch bei nationalen Gruppen durch „complete“ und „partial differences“, wie es Dean Peabody⁴¹, Professor der Cambridge University, nennt. Komplette Unterschiede versteht er beispielsweise als Sprache oder Hautfarbe, partiale wären seiner Ansicht nach psychologische Charakteristiken.

Manche Unterschiede zwischen nationalen Gruppen sind grob vereinfacht tatsächlich zu erkennen – sie zeigen sich etwa in klimatisch bedingten Unterschieden in der Architektur oder äußerlichen Unterschieden in Hautfarbe, Haarfarbe oder Kleidungsstil. Als Individuum wird man allerdings nur auf Grund seiner Nationalzugehörigkeit niemals 100% mit all den einer Nation zugeschriebenen Eigenschaften übereinstimmen.

Und auch die Benennung konkreter Unterschiede zwischen den Mitgliedern bestimmter Nationen bleibt schwammig, noch dazu wo diese in Zeiten der Globalisierung und internationalen Vernetzung ohnehin im Rücklauf begriffen sind.

Auf noch dünneres Eis begibt man sich, wenn es darum geht „innere“ Mentalitätsunterschiede zwischen Nationen aufzudecken. Zwar gibt es auch empirische Untersuchungen wie Suizidraten, Kriminalitätsraten oder Umfragen über das individuelle Glücklich-Sein, die nachweisbare Unterschiede im Verhalten und Denken der Menschen verschiedener Nationen, erbringen sollen. Kritische Stimmen, die die Existenz einer nationalen Identität grundsätzlich anzweifeln, wehren sich dennoch vehement gegen diese Idee, wie Rolf Burger, der behauptet: „[...] jede empirische Feststellung eines „Nationalbewusstseins“ testet nur die Wirkung einer Propaganda“⁴² oder auch Manfred Prisching, der meint „Völker, Stämme und Rassen haben jedoch keinen unantastbaren kristallklaren „Kern“; sie sind überall Mischphänomene.“⁴³

Der zweiten Bemerkung kann ich zustimmen, da gerade die Mischform von Identitäten in nationalen Zusammenfindungen die Existenz eines mentalen „Kerns“ einer Nation fragwürdig macht.

Dennoch scheint es mir beinahe unumgänglich, Menschen unterschiedlicher Nationen gewisse Eigenarten in ihrer Art zu denken, zu fühlen und zu handeln, zuzusprechen.

Ein anschauliches Beispiel dafür bietet das amüsante und aufschlussreiche Buch *Der Kultur Code*⁴⁴ des in Frankreich aufgewachsenen US-amerikanischen Psychologen Clotaire Rapaille, in dem er auf sehr nachvollziehbare, wenn auch teilweise etwas banal anmutende Weise erklärt, dass Menschen verschiedener Kulturen (in diesem Beispiel synonym für „Nationen“ verwendet), Dingen ganz unterschiedliche Bedeutungen zuschreiben. Er zeigt auf, wie die

⁴¹ Siehe: Peabody, Dean: *National characteristics*. Cambridge: Cambridge University Press, 1988

⁴² Burger, Rolf. Nach: Wodak (1998) S.26

⁴³ Prisching (1994) S.54f

⁴⁴ Siehe: Rapaille, Clotaire: *Der Kultur Code. Was uns trennt, was uns verbindet*. München: Goldmann, 2007

kulturellen Codes für beispielsweise Liebe, Schönheit, Gesundheit, Arbeit, Geld etc. von Land zu Land abweichen und wie man die jeweiligen Ländercodes entschlüsseln kann.

Einer dieser „kulturellen Codes“, den Rapaille im Auftrag der Autoherstellerfirma Chrysler in den 90er Jahren durch weitläufige Befragung herausgefunden hat, war beispielsweise, dass im amerikanischen Kulturkreis das Auto- Modell des Jeeps mit dem Bild eines Pferdes assoziiert wird. Nachdem Rapailles diesen Code aufgedeckt hatte, gestaltete Chrysler die Scheinwerfer seines neuesten Wrangler- Jeeps erstmals rund statt eckig und startete eine Werbekampagne, bei der der Wagen, einem Pferd gleich, in den Sonnenuntergang fuhr. Die Verkaufszahlen des Jeeps stiegen umgehend. In Europa sah der Code für den Wrangler Jeep hingegen ganz anders aus, da man mit ihm eher die amerikanischen Besatzungstruppen verband. Die entsprechend angepasste Marketingkampagne schaffte es auch hier, den Umsatz signifikant zu steigern.

Doch nicht nur Produkte sind in unterschiedlichen Kulturkreisen mit verschiedenen Bildern behaftet, auch Nationen selbst lassen selbstverständlich unterschiedliche Assoziationen zu. So erörtert Rapaille etwa, warum Franzosen Amerikaner mit Raumfahrt assoziieren, wohingegen Engländer bei Amerika eher an schamlose Verschwendung und Deutsche an John Wayne denken.

Erwähnenswert in Hinblick auf die Überlegungen zu der umstrittenen Existenz einer „nationalen Identität“ ist dieses Buch deshalb, weil es zeigt, dass auch ökonomische (oder politische) Interessen sich an den nationalen Unterschieden der Menschen verschiedener Länder orientieren müssen, um Erfolg zu erzielen. Für Manager werden in diversen Branchen sogar eigene Broschüren über den Umgang mit Geschäftspartnern anderer Kulturen angeboten, um ein besseres Verständnis für das einem selbst fremde Verhalten zu schaffen.

Um dieses „fremde“ Denken und Verhalten zu verstehen, sollte man vielleicht bei dessen Entstehung ansetzen. Wo und wann bilden sich die wesentlichen Charaktermerkmale unterschiedlicher „nationaler Identitäten“? Meist lassen sie sich am ehesten aus den Entstehungsbedingungen der Nation, sprich den geschichtlichen Besonderheiten, erklären.

Zur Beschreibung der Kulturen oder Identitäten von Volksgruppen müssen all jene Bereiche beleuchtet werden, die einen bestimmten Einfluß auf die Ausprägung nationaler Eigenarten haben. Dabei handelt es sich vor allem um historische Prozesse und Ereignisse, die das nationale Bewusstsein geprägt haben, kulturelle Werte sowie konkrete Lebensbereiche und soziale Strukturen.⁴⁵

⁴⁵ Collado Seidel, Carlos/ König, Andreas et al.: *Spanien: Mitten in Europa. Zum Verständnis der spanischen Gesellschaft, Kultur und Identität*. Frankfurt am Main/ London: IKO Verlag für Interkulturelle Kommunikation, 2002, S.17

Die Wahrnehmung von nationalen Identitäten begann, so wie auch die Benennung der Nation, nicht mit der Wahrnehmung der eigenen, sondern mit der einer fremden Nation. Reisende nahmen andere Länder und deren Bewohner bzw. deren Sitte als ihrer Eigenen fremd wahr und sahen rascher als innerhalb ihrer eigenen Landesgrenzen eine Einheit in den fremden Charakterzügen. Im 19. Jahrhundert wurden im Zuge der Kolonialisierungen durch die europäischen Länder bereits Untersuchungen an anderen Kulturen unternommen. Beispielsweise investierte der französische König Louis XIV viel Geld, um Forschungen über die arabische Kultur und Sprache durchführen zu lassen.⁴⁶

Die Beschäftigung mit dem Thema reicht sogar bis ins frühe 18. Jahrhundert zurück.⁴⁷ Trotz dieser, Jahrhunderte andauernden Beschäftigung mit dem Thema, ist die Sozialwissenschaft aber auch heute noch zu keiner zufrieden stellenden Antwort in der Beschäftigung mit der Nation-abhängigen Identität gelangt.

Neuere Ansätze dazu stammen aus den 1980er Jahren, etwa von Ernest Gellner, der sich zwar eingehend mit Nationen und Nationalismus beschäftigte, statt nationaler Identitäten aber nur unterschiedliche Sprachen und Kulturen gelten lässt.

Eric Hobsbawm umschreibt „sowohl Nationalgefühle wie auch nationale Mentalitäten“ in seinem viel beachteten Text *Nationen und Nationalismus: Mythos und Realität seit 1780* sogar „als etwas Lächerliches und Konstruiertes“⁴⁸. Aussagen wie diese Eric Hobsbawms, der in der Tradition des Marxismus steht und somit als Gegner von Nationen verstanden werden kann, lassen auf den emotionsgeladenen Charakter der Nations-Debatte schließen, die immer auch stark von politischen Einstellungen geprägt ist.

Doch trotz anhaltender Kritik kommt kaum ein Nationalismusforscher darum herum, den Menschen einzelner Nationen gewisse Unterschiede zuzugestehen.

Dean Peabody hat seine Definition eines „nationalen Charakters“ auf die kompletten und teilweisen Unterscheidungen aufgebaut, die bereits angesprochen wurden. Eine nationale

⁴⁶ Zur Bedeutung von Nationalcharakteren und ihnen zugehörigen Stereotypen vor der Entstehung der Nationalstaaten bzw. in der ersten Zeit ihrer Existenz siehe: Maurer, Michael: „Nationalcharakter“ in der frühen Neuzeit. Ein mentalitätsgeschichtlicher Versuch. In: Blomert et al (1993) S.45-81

⁴⁷ Bereits 1743 versuchte Abbé Espiard in seinem *Essais sur le génie et le caractère des Nations* die charakterlichen Unterschiede zwischen Völkern durch das unterschiedliche Klima und soziale Einflüsse zu erklären.

Der französische Schriftsteller und Staatstheoretiker Montesquieu analysierte 1747 in seiner wichtigsten geschichtsphilosophischen und staatstheoretischen Schrift *De l'esprit des loix* die Unterschiede in den verschiedenen Rechts- und Regierungssystemen einzelner Staaten und die dafür möglichen Determinanten wie Größe, Geographie, Klima, Sozialstrukturen, Religion oder auch Traditionen.

Voltaire billigte der Mentalität eines Volkes in seinem 1756 erschienenen Essay *Sur l'histoire générale et sur les mœurs et l'esprit des nations* bereits eine gewisse Wandelbarkeit zu.

Der schottische Philosoph und Ökonom David Hume gestand mit *Essay on National Character* (1770) auch Schwierigkeiten bei der Beschreibung eines Nationalcharakters und Chevenix musste ihm damit 1832 in dem *Essay upon National Character* Recht geben, ohne jedoch auf die Überzeugung von gewissen nationalen, gemeinsamen Charakterzügen verzichten zu wollen.

⁴⁸ Blomert et al. (1993) S.19

Identität zeichnet sich seiner Ansicht nach durch teilweise Unterschiede in den psychologischen Charakteristiken zu anderen Nationen, durch Wandelbarkeit im Laufe der Geschichte und als Durchschnitts-Tendenz der Charaktere der Individuen aus und sollte nicht mit der Gesellschaft bzw. der Nation selbst verwechselt werden.

1. "National differences in the psychological characteristics are not likely to be non-overlapping 'complete differences', but overlapping 'partial differences', where the differences within groups are at least as large as those between groups. [...]"
2. National characteristics are not unchanging ones implicitly due to racial inheritance, but the result of historical developments and so subject to change. [...]"
3. National character should be conceptualized as the average (or central tendency) of the characteristics of individuals. [...]"
4. National character as so defined should not be confused with the society or nation."⁴⁹

2.1.3.1. „Sozialer Habitus“ und „Common Sense“

Einer der einflussreichsten Soziologen des 20. Jahrhunderts ist Norbert Elias, dessen Konzept des „Sozialen Habitus“ ich kurz anschneiden möchte, da es meiner Ansicht nach Parallelen zu den Überlegungen zur „nationalen Identität“ aufweist. Elias hat den Begriff „Sozialer Habitus“ schon in den 30er Jahren in seinem Text *Über den Prozess der Zivilisation* eingeführt. Er geht davon aus, dass

[...] jeder einzelne Mensch, verschieden wie er von allen anderen ist, ein spezifisches Gepräge in sich trägt, das er mit anderen Angehörigen seiner Gesellschaft teilt. Dieses Gepräge, also der soziale Habitus der Individuen, bildet gewissermaßen den Mutterboden, aus dem diejenigen persönlichen Merkmale herauswachsen, durch die sich ein einzelner Mensch von anderen Mitgliedern seiner Gesellschaft unterscheidet.⁵⁰

Elias umschreibt mit dem Begriff „sozialer Habitus“ gewisse Gewohnheiten im Denken, Fühlen und Handeln, die sich die Mitglieder eines Kollektivs teilen, so wie auch meine Definition von „nationaler Identität“ diese Gemeinsamkeiten meint, die dem spezifischen Kollektiv Nation gemein sind. In dem „sozialen Habitus“ eines Menschen sind verschiedene Ebenen vereint, die seinen unterschiedlichen Identitäten entsprechen:

Es hängt von der Anzahl der ineinander verschachtelten Integrationsebenen seiner Gesellschaft ab, wie viel Schichten im sozialen Habitus eines Menschen ineinander verwoben sind.⁵¹

Als eine dieser Schichten des sozialen Habitus bezeichnet Elias selbst den „Nationalcharakter“, den er als Teil der individuellen Identität sieht:

⁴⁹ Peabody (1988) S.71ff

⁵⁰ Elias, Norbert: *Die Gesellschaft der Individuen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2001, S.244

⁵¹ Elias (2001) S.245

Ihr Selbsterlebnis als Individuum und ihr Selbsterlebnis als Repräsentant einer Wir-Gruppe, als Franzose, Engländer, West-Deutscher, Amerikaner etc., werden gleichsam verschiedenen Abteilen ihres Wissens zugeordnet [...]. Bei genauerer Betrachtung findet man, dass die Merkmale der nationalen Gruppenidentität [...] sehr tief und fest in die Persönlichkeitsstruktur der einzelnen Menschen eingebaut sind. [...] Die Individualität des einzelnen Engländers, Niederländers, Schweden oder Deutschen stellt gewissermaßen die persönliche Verarbeitung eines gemeinsamen sozialen, in diesem Fall also eines nationalen Habitus dar.⁵²

Der nationale Habitus gilt jedem Individuum als quasi Referenzrahmen für die individuelle Identität, die trotz Verarbeitung und Bezugnahme auf diesen Referenzrahmen grundverschieden von allen anderen ist. Elias geht davon aus, dass sich die Struktur einer Gesellschaft und die Psyche ihrer Mitglieder miteinander entwickeln. Der nationale Habitus ist daher als Prozess zu verstehen, in dem die Geschichte eines Staates mit den jeweils prägenden psychischen Strukturen, die durch diese Geschichte entstanden sind, verknüpft sind. An Einzelfällen analysiert er dies ausführlich und rekonstruiert neben dem historischen Prozess die jeweiligen Anschauungs- und Erlebnisformen der damaligen Zeit.

Der soziale Habitus mag in wenig differenzierten Gesellschaften, also etwa bei den steinzeitlichen Jäger- und Sammlergruppen, einschichtig gewesen sein. In komplexeren Gesellschaften ist er vielschichtig.⁵³

Der soziale Habitus nach Elias wird im Laufe der Menschheitsgeschichte sicher auch deswegen komplexer, weil die Identitäten des einzelnen Menschen vielschichtiger werden.

Ein anderes Konzept, das ebensolche Parallelen in Hinsicht auf die Vorstellung von nationalen Identitäten aufweist, ist das des „Common Sense“ des US-amerikanischen Anthropologen Clifford Geertz, das er in *Dichte Beschreibung*⁵⁴ erörtert.

„Gewöhnlich hatte man jedoch einen *common-sense*-Begriff vom *common sense*: er ist das, was jeder mit gesundem Menschenverstand weiß.“⁵⁵, erklärt Geertz das simple Verständnis dieses Begriffs und führt weiter aus, dass es sich dabei allerdings um eine viel problematischere und tiefgreifendere Angelegenheit handelt. Der Common Sense bestätigt sozusagen das Denken einer bestimmten Gesellschaft. Wenn beispielsweise alle Bewohner eines Dorfes an Hexerei glauben und diese als Erklärung für verschiedene Vorkommnisse nehmen, dann ist der Glaube an die Existenz von Hexerei, auch wenn diese nicht der Realität entspricht, der Common Sense unter dem die Leute dieses Dorfes leben.

⁵² Ebenda S.279f

⁵³ Ebenda S.245

⁵⁴ Siehe: Geertz, Clifford: *Dichte Beschreibung. Beiträge zum Verstehen kultureller Systeme*. 6. Auflage, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1999

⁵⁵ Geertz (1999) S.266

Geertz schreibt dem Common Sense fünf Eigenschaften zu: 1. „natürlich“ da er seinen Inhalt präsentiert als ob er der Natur der Dinge entspräche; 2. „praktisch“ da er eine Art Klugheit anbietet, an die man sich halten könne; 3. „einfach“ da er eine Tendenz habe „alles so darzustellen, als sei es genau das, was es zu sein scheint, nicht mehr und nicht weniger.“⁵⁶; 4. „unmethodisch“ da er sich als ad-hoc-Wissen in Sprichwörtern, Witzen oder Geschichten tarnt und 5. „zugänglich“ da jedermann „[...]common-sense-Schlüsse begreifen kann und sie sich auch zu eigen macht [...]“.⁵⁷

Dadurch „stellt [der Common Sense] die Welt als vertraute Welt dar, die jedermann kennen kann und kennen sollte [...]“⁵⁸ und in der im Grunde jeder ein Experte ist und keine besondere Begabung benötigt. Für Clifford Geertz ist der Common Sense ein kulturelles System und liegt uns „so offen vor Augen, dass wir ihn schon nicht mehr bemerken können.“⁵⁹

Durch die von Clifford Geertz propagierte „dichte Beschreibung“ soll es möglich werden, die übereinander gelagerten Vorstellungsstrukturen und Systeme dieser uns immer umgebenden Kultur, die letztlich den Common Sense bilden, herauszuarbeiten und damit die Gedankenwelt der Individuen verständlicher zu machen, anstatt mittels einer „dünnen Beschreibung“ lediglich Daten zu sammeln.

Der Zusammenhang dieser beiden Konzepte zu der Vorstellung einer „nationalen Identität“ liegt darin, dass der „Soziale Habitus“ Definitionsansätze liefert, die auch auf die nationale Identität anwendbar sind und der „Common Sense“ selbst als Teil dieser nationalen Identität verstanden werden kann. Doch diese Identität ist mehr als eine „Haltung“ und mehr als ein „Gemeinsinn“, sie ist der Sammelbegriff unter dem sich all diese Ideen zusammenfinden.

In einem etwas abstrakteren Beispiel gesprochen, könnte man sagen, die Idee einer nationalen Identität ist wie die Idee eines Stuhles. Er ist ein Referenzrahmen für all jene Objekte, die zum Sitzen gedacht sind, und meist vier Beine und eine Lehne aufweisen. Es gibt zwar überaus viele verschiedene Varianten von Stühlen, die sich in Größe, Farbe, Material, Design etc. unterscheiden, und manche von ihnen haben weder vier Beine noch eine Lehne, aber letztlich sind sie alle Stühle.

Ebenso sieht mein Verständnis von nationaler Identität aus. Sie gilt als Referenz für all jene Menschen einer Nation, die sich mit spezifischen Grundthemen, Wesenszügen und Charaktereigenschaften mehr oder weniger stark identifizieren. Letztendlich ist ihnen die

⁵⁶ Ebenda, S.282

⁵⁷ Ebenda, S.285

⁵⁸ Ebenda, S.286

⁵⁹ Ebenda, S.287

nationale Identität ihres Landes bis zu einem gewissen Grad eigen und bildet einen Teil dessen, was dieses komplexe „Ich“-Sein ausmacht.

2.1.3.2. Konstitution nationaler Identität

Da nationale Identitäten ebenso wie individuelle im Zuge der Gegenüberstellung mit Anderen konstituiert werden, ist ein wichtiger Mechanismus der Produktion von nationaler Identität, wie schon bei der Nation selbst, erneut der Diskurs.

Über Diskurse konstituieren soziale AkteurInnen Wissensobjekte, Situationen, soziale Rollen sowie Identitäten und interpersonale Beziehungen zwischen Interagierenden und verschiedenen gesellschaftlichen Gruppen.⁶⁰

Dies bestätigt auch Jens Schneider mit den Worten: „Der Gruppenidentität entspricht die diskursive Ausgestaltung der *Identität der Nation*.“⁶¹ Ziel einer Analyse nationaler Identität sollte es daher nicht sein einen festgeschriebenen inhaltlichen „Kern“ auszumachen, sondern das Thematisieren bestimmter Inhalte in gesellschaftlichen Kommunikationsprozessen heraus zu kristallisieren.

Gemeinschaft beruht auf der Vorstellung von dieser Gemeinschaft und für diese Vorstellung braucht es einen Diskurs der „Vergemeinschaftung“. Erst durch das Reden über identitätsstiftende Faktoren entsteht Identität. Menschen müssen sich eine Geschichte über sich selbst erzählen, um ihrer Welt Sinn zu verleihen.

Mit Hilfe dieser sinnstiftenden Erzählungen wird laut Stuart Hall versucht „die reale Verschiedenheit von Menschen nach Klasse, Geschlecht, „Rasse“ zu übertünchen und diskursiv eine große Familie der Nation zu konstruieren.“⁶² Durch Erzählungen über die Nation und ihre Geschichte in Medien wird der eigenen Existenz eine Bedeutung im „nationalen Schicksal“ gegeben, gemeinsame Ursprünge werden betont, Traditionen und Gründungsmythen geschaffen und die Idee eines „reinen ursprünglichen Volkes“⁶³ propagiert.

Hall räumt ein, dass die nationale Einheit, die durch diese Faktoren geschaffen werden soll, lediglich ein „diskursives Konstrukt“ sei.

Unabhängig von ihrer tatsächlich Nationsstiftenden Funktion, weisen diese Techniken darauf hin, dass es für die Konstitution eines Gemeinschaftsgefühls nicht so sehr um den Inhalt (=Gibt es tatsächlich einen festlegbaren Anfang einer Nation? Verbindet einen die Vergangenheit mit all ihren Schrecken tatsächlich in einer „Solidargemeinschaft“?), sondern viel mehr um die gemeinsame diskursive Beschäftigung mit den Inhalten geht. Man muss

⁶⁰ Wodak (1998) S.43

⁶¹ Schneider, Jens (2001) S.40

⁶² Stuart Hall (1994) Nach: Wodak (1998) S.63

⁶³ Stuart Hall (1994) Nach: Wodak (1998) S.63

über verschiedene Dinge, die einen gemeinsam betreffen *reden* können. Nur dann wird man sich diesem Kollektiv namens Nation mehr oder weniger stark zugehörig fühlen und als Referenzrahmen bzw. Bedeutungsstruktur darauf zurückgreifen. Dieser Ansicht ist auch Jens Schneider:

[Es] ist deutlich, dass es weniger die kulturellen Alltagspraxen sind, die die „großen Unterscheidungen“ und Grenzziehungen nationaler und anderer kultureller Identitäten vornehmen, als das *Reden* darüber (also der Diskurs) und die *symbolischen* Handlungen, mit denen sie wirkungsvoll inszeniert werden – von der Grenzkontrolle bis zum gewalttätigen Übergriff auf „Ausländer“.⁶⁴

Innerhalb von „nationalen Narrativen“⁶⁵ werden Dinge und Institutionen zu nationalen Symbolen erhoben, um die Gemeinschaft zu stärken. Dies reicht von wichtigen Persönlichkeiten (Karl der Große, Jeanne d’Arc, Mozart etc.) über nationale Einrichtungen wie Museen, Bibliotheken, Schulen, Universitäten oder auch Sportmannschaften, bestimmte Orte und Bauten (Stephansdom, Westminster, Eiffelturm etc.), mit nationaler Bedeutung aufgeladene kulturelle Symbole wie Denkmäler, Fahnen, Hymnen, Volkslieder, Festreden etc. bis hin zum gemeinsamen Konsum bestimmter Inhalte durch nationale Zeitungen, Radios, TV-Sender etc.

„Nationale Identitäten“ entstehen dadurch, dass sich die empirischen Individuen eines Sprachgebiets (bzw. eines Sprach- und/oder Staatsgebiets) massenhaft als Subjekte von Nationalsymbolen „angerufen“ fühlen, sich mit ihnen identifizieren und sie bei alltäglichen Handlungen applizieren.⁶⁶

Der Identifikationsfaktor mit diesen nationalen Symbolen ist oft sogar so hoch, dass eine emotionale Reaktion an ihr Erscheinen gebunden ist.

[...] Dabei spielen politisch-ästhetische Symbole und Praxen eine wesentliche Rolle, die im 19. Jahrhundert dann in jenem großen Dressurakt mündeten, der die Menschen Nation „fühlen“ ließ. Eine kollektive Ordnung der Gefühle war entstanden, welche die Menschen schließlich dazu befähigte, beim Hören der – eigenen! – Nationalhymne nicht nur innere Empfindungen von Größe und Zugehörigkeit zu verspüren, sondern sogar äußere Gänsehäute zu erzeugen: einen somatischen und dermatischen Ausdruck also tiefster innerer Ergriffenheit durch die akustisch-emotionale Anmutung des Nationalen.⁶⁷

Die Kultur einer Nation und damit ihre gemeinsame Identität ist, wie Oliver Marchart in einem Online Artikel schreibt:

⁶⁴ Schneider, Jens. (2001) S.55

⁶⁵ Müller-Funk, Wolfgang: *Die Kultur und ihre Narrative. Eine Einführung*. Wien/ N.Y.: Springer 2002., S.122

⁶⁶ Link, Jürgen/ Wülfing, Wulf [Hg.]: *Nationale Mythen und Symbole in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Strukturen und Funktionen von Konzepten nationaler Identität*. Stuttgart: Klett, 1999, S.32f

⁶⁷ Kaschuba, Wolfgang: *Identität und Differenz. Ein europäisches Spiel*. In: Themenportal Europäische Geschichte, 2007, <http://www.europa.clio-online.de/2007/Article=125>, 15.4.2009

[..] durchzogen von Gefühlsstrukturen, von structures of feeling (man denke nur an Fankulturen), die die Alltagserfahrungen einer Gemeinschaft miteinander verbinden. [...] Wir alle schwimmen, um ein abgegriffenes Bild zu verwenden, in Kultur wie Fische im Wasser.⁶⁸

Eines dieser Gefühle, das mit nationaler Identität verbunden ist, ist immer auch ein Unter- oder Überlegenheitsgefühl, das durch die Machtverhältnisse verschiedener Nationen spürbar gemacht wird.

Identitäten stehen nicht in einem gleichberechtigten Nebeneinander, sondern werden in Form von Dominanz- und Unterordnungsverhältnissen artikuliert, man denke nur an Geschlechtsidentität, Zwangsheterosexualität, Klassenidentität oder an rassistische Zuschreibungen.⁶⁹

Ergänzend dazu kann man Manfred Prisching lesen, der erklärt: „[...] auf den Nationalcharakter hat man sich immer dann gern berufen, wenn es um die eigene Superiorität gegenüber der Inferiorität des anderen ging.“⁷⁰ Dieser Ethnozentrismus, also die Vorstellung der Überlegenheit der eigenen Gesellschaft gegenüber Anderen, hat zu Vorurteilen in Selbst- und Fremdklassifizierungen geführt.

In der Diskussion um nationale Identitäten muss abschließend die Position vieler Theoretiker erwähnt werden, die davon ausgehen, dass eine „nationale Identität“ in einer postmodernen Welt der Globalisierung, in der die Grenzen zwischen Nationen und Kulturen zunehmend verwischen, ohnehin nicht mehr möglich ist.

Angesichts moderner Kommunikationsmöglichkeiten und international vernetzter Beziehungen in Wirtschaft, Technik und Wissenschaft stellt sich daher prinzipiell die Frage danach, inwiefern die staatliche Organisation überhaupt noch die Ebene sein kann, auf der Gesellschaften ihre Identität ausbilden.⁷¹

Durch Globalisierungsprozesse, Migrationsbewegungen und fortschreitende Kommunikationstechnologien, die Grenzen verschwimmen lassen, scheint die Identitätsstiftende Funktion von Nation, die über eineinhalb Jahrhunderte dominant für kollektive Identitäten war, brüchig zu werden und andere Identitäten wieder in den Vordergrund zu rücken wenn es um Vergemeinschaftung geht.

Doch ungeachtet dieser Entwicklungen scheinen sich die Vorstellungen der nationalen Identität von anderen Nationen, also die Fremdbilder von anderen Länder, kaum zu verändern. Denn in den Fremdbildern, die man von anderen Ländern hat, „erscheint [die

⁶⁸ Marchart, Oliver: *Warum Cultural Studies vieles sind, aber nicht alles. Zum Kultur- und Medienbegriff der Cultural Studies*. Medienheft 27., Juni 2003

http://www.medienheft.ch/dossier/bibliothek/d19_MarchartOliver.html, 2.3.2009

⁶⁹ Marchart (2003)

⁷⁰ Prisching (1994) S.11f

⁷¹ Binder (2004) S.8

Nation] hier als eine Person mit festgelegtem Charakter, mit einem psychologischen Make-up.“⁷² Und genau dieses psychologische Make-up, das man anderen Ländern so viel leichter aufpinselt, basiert zum Großteil auf etwas, das seiner Definition nach beinahe unveränderlich ist: Stereotype.

The concept of national identity is dependent on national stereotypes. [...] National stereotypes are in this respect functional: they help to articulate and to delimit the main characteristics of the nation, which, being socially structured, cannot be sustained by facts.⁷³

⁷² Wilterdink, Nico: *Nationalitäten im alltäglichen Gegen- und Miteinander: Nationale Identität in einer internationalen Organisation*. In: Blomert et al (1993) S. 118-157, S.145

⁷³ Berting, Jan/ Villain-Gandossi, Christiane: *The Role and Significance of National Stereotypes in International Relations: An Interdisciplinary Approach*. In: Walas, Teresa: *Stereotypes and Nations*. Cracow: International Cultural Centre, 1995, S.13 -27, S.19

2.2. Stereotype

„We shall assume that what each man does is based not on direct and certain knowledge, but on pictures made by himself or given to him.“⁷⁴
(Walter Lippmann)

Stereotype sind Teil unseres Denksystems, dem wir nicht entgehen können. Sie sind ein Teil von uns und unserem alltäglichen Leben. Und dabei sind Stereotype nicht immer die negativen Vorurteile, als welche wir sie im allgemeinen Sprachgebrauch zu kennen glauben. Sie sind ebenso die Tatsache, dass wir einen Bogen um den bellenden Hund auf der Straße machen, weil er beißen könnte; dass wir sofort verstehen was gemeint ist, wenn in der Zeitung von der stereotypen Bezeichnung „Festung Europas“ die Rede ist oder dass wir davon ausgehen, dass der Anzugträger in der U-Bahn wohl eher einen wichtigen Geschäftspartner anstatt seiner Tanzlehrerin am Telefon hat.

Stereotype dienen dazu, nicht jeden Sachverhalt detailliert analysieren zu müssen, sondern ihn durch simple Kategorisierungen zu vereinfachen. Bellende Hunde beißen. Stereotype Formulierungen bergen Informationen in sich, die als vorab bekannt angenommen werden. Und gewisse äußerliche, kulturelle, soziale, nationale etc. Merkmale wecken stereotype Assoziationen. Wir alle besitzen, ob bewusst oder unbewusst, diesen imaginären Kasten mit tausenden von kleinen und großen Schubladen, in die wir Menschen und Dinge einordnen. Daher ist es wichtig, Stereotype nicht von vornherein als negativ abzustempeln, sondern vielmehr ihre Funktion und ihre Ursprünge verstehen zu lernen, um auch mit den eigenen Stereotypen besser umgehen zu können.

Die Ausstellung *typisch!*, die von 1. April bis 11. Oktober 2009 Im Jüdischen Museum Wien gezeigt wurde, gibt diesbezüglich einen klugen Merksatz für den Umgang mit dem Phänomen der Stereotype:

Positiv genutzt sind sie Hilfsmittel zur Charakterisierung des Anderen im Prozess der Positionierung des Selbst. Negativ genutzt sind sie Hilfsmittel zur Dämonisierung des Anderen im Prozess der Überhöhung des Selbst.⁷⁵

2.2.1. Verschiedene Ansätze

Der Begriff „Stereotyp“ (aus dem Griechischen „stereós“ „fest, hart“ und týpos „-artig“) leitet sich ursprünglich aus dem Buchdruck ab und wurde erstmals im 18. Jahrhundert von dem französischen Buchdrucker Firmin Didot verwendet, der ihn als „Bezeichnung für die

⁷⁴ Lippmann (1945) S.25

⁷⁵ Jüdisches Museum der Stadt Wien: *typisch! Klischees von Juden und Anderen*. Ausstellungsbroschüre. Wien, Palais Eskeles, 01.04.-11.10.2009

gegossene Form einer Druckplatte“⁷⁶, durch die man mit einer feststehenden Schrift beliebig viele Abdrücke produzieren konnte, verwendete. Dies lässt bereits seine spätere Bedeutung erahnen, da in einem Stereotyp heutzutage im gängigen Verständnis etwas Festgefahrenes gesehen wird, das sich immer wiederholt. Wie in Eisen gegossene Druckplatten sitzen Stereotype als starre Vorstellungen in unseren Köpfen und drucken ihren ewig gleichen Stempel auf die betroffenen Menschen und Dinge.

Abseits vom Buchdruck wurde der Begriff 1922 von dem amerikanischen Journalisten und Medienkritiker Walter Lippmann in seiner bahnbrechenden Schrift „Public Opinion“⁷⁷ in die Sozialwissenschaften eingeführt.

Lippmann verwendet den Begriff zur Bezeichnung kulturell vorgeprägter Einstellungen, Meinungen oder Überzeugungen, die von den individuellen Kulturträgern übernommen werden und deren Wahrnehmung strukturieren.⁷⁸

Zwar spricht Lippmann damit schon die wichtige Funktion der Kultur bzw. Gesellschaft als prägende Instanz für kollektive Stereotype an, eine hinreichende Definition für das äußerst vielschichtige Konzept der Stereotype ist allerdings schwerer zu finden, als dieses Zitat vermuten lässt.

Die ausschlaggebende Frage, die sich Lippmann in „Public Opinion“ stellte, war jene nach der Diskrepanz zwischen der Welt, wie sie wirklich ist und der Vorstellung, die wir uns von ihr in unseren Köpfen machen. So wie Benedict Anderson, der von „vorgestellten Gemeinschaften“ ausgeht, die man nie in ihrer gesamten Größe erfahren kann, ist auch Walter Lippmann überzeugt, dass man die Umwelt, in der wir leben, nur indirekt wahrnehmen kann:

Each of us lives and works on a small part of the earth's surface, moves in a small circle, and of these acquaintances knows only a few intimately.⁷⁹

Im Grunde ist die „wahre“ Welt, mit der man als Mensch umgehen muss, außer Reichweite, außer Sicht. Man kann sie sich lediglich vorstellen.

Lippmanns einleitendes Beispiel dazu skizziert die Geschichte einer Kolonie von Engländern, Deutschen und Franzosen, die auf einer abgeschiedenen Insel im Jahre 1914 solange in einem friedvollen Nebeneinander leben, bis die Nachricht über den ausgebrochenen Krieg zwischen ihren Ländern sie verspätet erreicht und ihre Realität auf den Kopf stellt. „Dies führte zu der Erkenntnis, dass die Wahrnehmung der Welt nicht mit der Welt selbst identisch sei [...]“⁸⁰

⁷⁶ Grzybek, Peter: *Kulturelle Stereotype und stereotype Texte*. In: Koch, W.A. [Hg.]: *Natürlichkeit der Sprache und der Kultur*. Bochumer Beiträge zur Semiotik, Band 18. Bochum: Brockmeyer, 1990, S. 300–327, S.300

⁷⁷ Siehe: Lippmann, Walter: *Public Opinion*. (1922) Macmillan: New York, 1945

⁷⁸ Grzybek (1990) S.301

⁷⁹ Lippmann (1945) S.79

⁸⁰ Hahn, Hans Henning: *Stereotyp, Identität und Geschichte. Die Funktion von Stereotypen in gesellschaftlichen Diskursen*. Frankfurt am Main: Peter Lang, 2002, S.9

Dennoch bleibt dem Mensch nichts anderes übrig als mit und in der Welt, die er wahrnimmt, zu leben – egal ob diese Wahrnehmung letztlich der Realität entspricht oder nicht.

Oft reagieren Menschen auf Fiktionen, sprich auf Wahrnehmungen der Umwelt, die mehr oder weniger von der Person selbst hergestellt werden, sogar ebenso heftig wie auf die Realität selbst. Wenn ein Goldgräber beispielsweise gelben Sand findet und ihn für Goldstaub hält, wird er eine dementsprechende Reaktion zeigen, selbst wenn die Realität ihn bald mit der enttäuschenden Wahrheit einholen wird, denn: „[...] whatever we believe to be a true picture, we treat as if it were the environment itself.“⁸¹

Lippmann nennt diese persönlichen Wahrnehmungen das „pseudo-environment“, auf das die Person reagiert - seine Reaktionen selbst werden allerdings in der tatsächlichen Umgebung vollzogen. Wenn der Goldgräber nun seine gesammelten Ersparnisse in einem Freuden-Umtrunk verprasst, wird ihm dieser Irrtum später nur allzu schmerzlich bewusst werden.

Auch Helge Gerndt weist als Herausgeber des Buches *Stereotypvorstellungen im Alltagsleben* darauf hin, dass unsere Wirklichkeit immer aus „zwei Schichten“ besteht „und sie lässt sich auch auf diesen zwei Ebenen zu begreifen versuchen – auf einer Wahrnehmungs- und einer Vorstellungsebene.“⁸² Unsere Wirklichkeit basiert also auf dem, was wir wahrnehmen und dem, was wir uns vorstellen. Die eigentliche Wirklichkeit existiert gesondert für sich und wird nie in ihrer Objektivität von uns als Individuen rezipiert werden können.

Die Welt, wie wir sie sehen bzw. sehen möchten und die wirkliche Welt sind also oft genug zwei komplett entgegengesetzte Dinge. Dennoch leben wir weiterhin in einem von Lippmann so treffend genannten „[...] world-wide spectacle of men acting upon their environments, moved by stimuli from their pseudo-environments.“⁸³ Er sieht die Diskrepanz darin, dass unsere Vorstellungen in unserer eigenen Wirklichkeit passieren, unsere Reaktionen darauf sich jedoch in der realen Wirklichkeit auswirken.

In unserer Vorstellung formen wir die Wirklichkeit als Bilder von Dingen, die man selbst nie in ihrer Gesamtheit sehen, zählen, erinnern oder berühren könnte.

For the real environment is altogether too big, too complex, and too fleeting for direct acquaintance. We are not equipped to deal with so much subtlety, so much variety, so many permutations and combinations. And although we have to act in that environment, we have to reconstruct it on a simpler model before we can manage with it.⁸⁴

Dieses simple Modell sind die „Bilder in unserem Kopf“. Und diese Bilder speisen sich eben nicht nur aus unseren persönlichen Erlebnissen, sondern vielmehr noch aus dem bereits

⁸¹ Lippmann (1945) S.4

⁸² Gerndt, Helge [Hg.]: *Stereotypvorstellungen im Alltagsleben. Beiträge zum Themenkreis Fremdbilder - Selbstbilder – Identität*. München: Münchner Vereinigung für Volkskunde, 1989, S.9

⁸³ Lippmann (1945) S.20

⁸⁴ Ebenda S.16

Vorgestellten, das durch Erzählungen, Texte, Geschichten oder heutzutage auch tatsächliche Bilder, die uns in Film, Fernsehen, Internet oder Werbung vorgesetzt werden, entstanden ist. Diese vorhandenen Bilder werden folglich in sämtlichen Situationen als Vergleich angewandt, besonders kommen sie aber in Szenen, die fremd wirken und daher für Verwirrung sorgen, zum Einsatz.

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.⁸⁵

Die Wahrnehmung der Welt wird also von den bereits vorhandenen Bildern in unseren Köpfen verzerrt. Man richtet seinen Fokus auf die Dinge, die man schon kennt, die einem vertraut sind oder die man sich bereits vorgestellt hat. Damit wird alles, was wir erleben als ähnlich oder fremd zu den vorhandenen Bildern eingestuft und in die jeweilige Richtung verstärkt. Letztlich sind diese Bilder im Kopf, die Walter Lippmann beschreibt, damit nichts anderes als Stereotype.

The subtlest and most pervasive of all influences are those which create and maintain the repertory of stereotypes. We are told about the world before we see it. We imagine most things before we experience them. And those preconceptions, unless education has made us acutely aware, govern deeply the whole process of perception.⁸⁶

Unsere Wahrnehmung wird also ganz markant von unseren Stereotypen beeinträchtigt. Sie sind Denkprodukte oder „geistige Hilfsmittel“⁸⁷ mit deren Hilfe Menschen die Wirklichkeit ordnen, bevor die entsprechende Erfahrung entstehen kann, weil es zu anstrengend und zu zeitaufwendig wäre, Dinge tatsächlich immer detailliert zu betrachten. Sie folgen geradezu einem Grundsatz der Ökonomie: Von Einzelheiten ausgehend, wird die Wirklichkeit abstrahiert und in bestimmte Kategorien eingeteilt, die sich auf Stereotype stützen.

Zwar ist nicht alles, was wir wahrnehmen von Stereotypen geprägt, aber sie dienen sozusagen als „Filter“, die von der komplexen, totalen Realität nur Ausschnitte und Vorinterpretiertes zu uns durchdringen lassen. Meistens finden die tatsächliche Wahrnehmung und die „gefilterte“ Wahrnehmung durch das Stereotyp gleichzeitig statt: „The two are blended, much as if we looked at red through blue glasses and saw green.“⁸⁸

Aber nicht nur das Licht, in dem wir Dinge wahrnehmen, wird verändert, sondern auch, was wir letztendlich wahrnehmen. Man tendiert dazu, immer zuerst die Dinge in den Mittelpunkt der Aufmerksamkeit zu rücken, die dem eigenen Bild, der eigenen Vorstellung, dem eigenen

⁸⁵ Ebenda S.81

⁸⁶ Ebenda S.89f

⁸⁷ Brückner, Wolfgang: *Stereotype Anschauungen über Alltag und Volksleben in der Aufklärungsliteratur* In: Gerndt (1989) S.121 - 131, S.121

⁸⁸ Lippmann (1945) S.99

Stereotyp entsprechen. In extremer Form kann das der Schwarzafrikaner sein, der abends auf der Straße verdächtigt wird einem Drogen anbieten zu wollen, die harmlosere Variante wäre aber auch, dass man den erwarteten Freund am Bahnhof in sämtlichen einem entgegen kommenden Gesichtern zu erkennen glaubt.

Lippmann erklärt dies folgendermaßen: „Whatever we recognize as familiar we tend, if we are not very careful, to visualize with the aid of images already in our mind.“⁸⁹ bzw. „Certainly for the most part, the way we see things is a combination of what is there and of what we expected to find.“⁹⁰

Wenn das, was man sieht, mit dem Stereotyp überein zu stimmen scheint, wird dieses unmittelbar gestärkt. Falls dies aber nicht der Fall sein sollte und man mit etwas Neuem, Fremden, konfrontiert wird, gibt es zwei Optionen. Entweder man sieht die Abweichung vom bekannten Stereotyp lediglich als „Ausnahme, die die Regel bestätigt“ und ändert nichts an seiner Einstellung oder aber man lernt daraus und ändert sein inneres Bild.

Wenn ein System von Stereotypen allerdings gut etabliert ist, richtet sich unsere Aufmerksamkeit meist automatisch auf jene Merkmale, die es bestätigen und ignoriert jene, die es bedrohen: „We do not see what our eyes are not accustomed to take into account.“⁹¹

Wenn ein Stereotyp erst einmal gefestigt ist, sind wir Menschen ganz zufrieden damit es immer und immer wieder bestätigt zu sehen, weil es ja auch uns selbst und unsere Überzeugungen in gewisser Weise bestätigt. Wir erwarten also förmlich nichts anderes mehr. „Our stereotyped world is not necessarily the world we should like it to be. It is simply the kind of world we expect it to be.“⁹²

Diesen konstruktivistischen Ansatz teilt auch der polnische Philosoph Adam Schaff, der sich ausführlich mit dem Thema der Stereotype und ihrem Einfluss auf unsere Wahrnehmung beschäftigt hat. Er geht von zwei Erkenntnistheorien in der Wissenschaft aus, wobei die eine annimmt, dass der Mensch die reale Welt als gegeben wahrnimmt und die andere, dass der Mensch Wirklichkeit erst konstruiert. Schaff bemüht sich um eine Verbindung beider Ansätze, in der der Mensch die gegebene, objektive Wirklichkeit als solche annimmt, sie aber wiederum in seiner Erkenntnis subjektiv wahrnimmt und somit seine persönliche Wahrnehmung konstruiert.

Das Subjekt trägt in den Erkenntnisprozess nicht nur seine angeborenen, wenngleich im Lauf der Phylogenese als Anpassung an die Wirklichkeit und insofern als deren Widerspiegelung

⁸⁹ Ebenda, S.116

⁹⁰ Ebenda, S.115

⁹¹ Ebenda, S.119

⁹² Ebenda, S.104

vom Organismus entwickelten Anschauungsformen dieser Wirklichkeit hinein, sondern auch jenes Element des subjektiven Faktors, das mit der Kultur der gegebenen Gesellschaft zusammenhängt.⁹³

Auch Schaff sieht die Wahrnehmung des Menschen also sozusagen durch eine „kulturelle Brille“ getrübt. Die Stereotype, die durch diese kulturelle Brille mitgetragen werden, benennt er auch mit dem von Mead stammenden Begriff „Erkenntnisstereotyp“, der ein Gedankenschemata meint, durch das die Wahrnehmung verzerrt wird.

Jedenfalls erkennen und erfassen die Menschen die Wirklichkeit mit Hilfe von Gedankenschemata, die somit eine wichtige Abart des subjektiven Faktors in der Erkenntnis bilden, eine Abart, die zu einer unterschiedlichen Erfassung der Wirklichkeit durch verschiedene Subjekte führen kann.⁹⁴

Einerseits nehmen also die einzelnen Individuen die Wirklichkeit unterschiedlich wahr, weil sie unterschiedliche Schemata haben. Da aber diese Gedankenschemata stark von der jeweiligen Kultur geprägt sind, ist es nahe liegend, dass Menschen aus der gleichen Kultur auch ähnliche Gedankenschemata besitzen.

Schaff betont im Erkenntnisprozess vor allem die „sozialen und sprachlichen Bedingtheiten“⁹⁵ und geht daher in weiterer Folge in seiner Hauptthese davon aus, dass „Stereotyp[n] immer verbal sind, weil sie immer als Inhalt eines bestimmten Worts oder Ausdrucks auftreten.“⁹⁶ Die Definition von Stereotypen, die er daraus ableitet, lautet folgendermaßen:

Wir sprechen dann von einem Stereotyp, wenn unsere Emotionen, Werturteile und Haltungen im Sinn der Bereitschaft zu entsprechendem Handeln nicht eine Reaktion auf eigene diesbezügliche Erfahrungen sind, sondern auf einen Wort-Namen, der in uns diese Empfindungen, Urteile und Haltungen hervorruft.⁹⁷

Unter diesem „Wort-Namen“ versteht Schaff eine linguistische Bezeichnung, die bestimmte Assoziationen auslöst wie beispielsweise Nationsbezeichnungen wie „Türke“, „Amerikaner“ oder „Spanier“. Empirische Untersuchungen haben laut Schaff ergeben, dass allein diese Bezeichnungen positive oder negative Reaktionen hervorrufen, auch wenn man noch nie einen Vertreter der jeweiligen Nation kennen gelernt hat. Schon allein das Wort führt zu stereotypen Assoziationen. Schaff geht sogar soweit zu sagen, dass:

⁹³ Schaff, Adam: *Stereotypen und das menschliche Handeln*. Wien/ München/ Zürich: Europaverlag, 1980, S.16f

⁹⁴ Ebenda, S.23f

⁹⁵ Ebenda, S.24

⁹⁶ Ebenda, S.29

⁹⁷ Ebenda, S.31

[...] ein Stereotyp immer mit einem Wort, einem sprachlichen Ausdruck verbunden [ist] – averbale Stereotypen gibt es nicht. [E]xplicit wird es [das Stereotyp] erst durch einen Satz, oft durch ein ganzes System von Sätzen.⁹⁸

Das Wort dient seiner Meinung nach als Signal für das Stereotyp. Da Stereotype gesellschaftlich vermittelt werden und dies mittels Sprache passiert, seien auch die vermittelten Stereotype nicht ohne verbalen Charakter denkbar.

Dieser Ansatz ist zwar insofern schlüssig, dass ein Stereotyp immer mit einem Reiz bzw. einem Signal verbunden ist, aus filmwissenschaftlicher Sicht ist aber zu kritisieren, dass sich dieser Reiz nicht nur auf verbaler Ebene finden lässt, da ein Bild beispielsweise oft „mehr als tausend Worte“ sagen kann, wie später noch genauer erörtert werden wird.

Lippmanns „Bilder im Kopf“ und Schaffs „Wort- Namen“ sind aber noch lange nicht alle Erklärungen, die bisher zum Phänomen der Stereotype geliefert wurden. Einige weitere Namen, die sich mit der Definition und Erforschung von Stereotypen befassen haben, sind unter anderem Stuart Rice⁹⁹, I.P.Pawlow¹⁰⁰, Katz und Braly, E.S.Bogardus¹⁰¹, Gordon W. Allport¹⁰², Uta Quasthoff¹⁰³ und Wolfgang Manz¹⁰⁴, um nur einige zu nennen.¹⁰⁵

Auch die wissenschaftlichen Disziplinen, die sich der Beschäftigung mit dem Thema der Stereotype angenommen haben, sind vielfältig und reichen neben der Vorurteilsforschung, Stereotypenforschung oder Feindbildforschung in ein interdisziplinäres Feld hinein, in dem sich sowohl Psychologie, Soziologie oder Linguistik, als auch Ethnologie, Geschichtswissenschaft, Literaturwissenschaft, Medienwissenschaft, Politologie, Kunsthistorik oder Imagologie wieder finden. Trotz der unterschiedlichen Schwerpunkte wird

⁹⁸ Ebenda, S.35

⁹⁹ Stuart A. Rice hat bald nach Erscheinen von Lippmanns Buch eine empirische Untersuchung über Stereotype als Fehlerquelle im Urteil über menschliche Charaktere erstellt. Er geht von Haltungen als Summe menschlicher Meinungen, Sinneseindrücke, Empfindungen, Ideen, Vorurteile etc. aus und sieht Stereotype als einen Teil, der diese Haltungen beeinflusst. Siehe: Schaff (1980) S. 43f

¹⁰⁰ I.P. Pawlow hat sich z.B. in seiner Abhandlung „Über den dynamischen Stereotyp“ 1932 mit den physiologischen Grundlagen der Erscheinung von Stereotypen beschäftigt und ist zu dem Ergebnis gekommen, dass „die Bildung von Stereotypen im Nervensystem, im Sinn eines „Ordners der Impulse“ ein physiologisches Bedürfnis ist.“ Siehe: Schaff (1980) S.13

¹⁰¹ E.S. Bogardus bezeichnet Stereotype in *Stereotypes versus Sociotypes* (1950) als „unwissenschaftliche Generalisierung“. Siehe: Schaff (1980) S.47f

¹⁰² Gordon W. Allport hat in seiner 1958 erschienenen Arbeit *The nature of prejudice* („Die Natur des Vorurteils“, Köln, 1971) nationale Vorurteile im Zusammenhang mit Stereotypen untersucht und dabei festgestellt: „Whether favorable or unfavorable, a stereotype is an exaggerated belief associated with a category. Its function is to justify (rationalize) our conduct in relation to that category.“ Allport, Gordon W.: *The nature of prejudice*. New York: Doubleday Anchor Books, 1958, S.187 Nach: Schaff (1980) S.126

¹⁰³ Uta Quasthoff erklärt Stereotype in *Soziales Vorurteil und Kommunikation – Eine sprachwissenschaftliche Analyse des Stereotyps* (1973) als „verbale Äußerungsform von Überzeugungen, die sich auf soziale Gruppen beziehen“ Nach: Schaff (1980) S.50

¹⁰⁴ Wolfgang Manz nennt in *Das Stereotyp* (1974) „Unveränderlichkeit, Gleichförmigkeit und Sinnentleerung“ als wichtige Merkmale für Stereotype. Siehe: Schaff (1980) S.49

¹⁰⁵ Für eine detaillierte und sehr aufschlussreiche Auflistung an Definitionen verschiedener Forscher zum Thema der Stereotype siehe auch: Hahn (2002) S.20 Fußnote 3

der Forschung dennoch Einseitigkeit vorgeworfen, weil oftmals die Inhalte bzw. die Überprüfung des Wahrheitsgehalts von Stereotypen in den Vordergrund gestellt werden ohne zu der eigentlichen Verminderung von Stereotypen beizutragen. So bleibt auch Hans Henning Hahn skeptisch:

Nichts berechtigt zu der Hoffnung, dass gesellschaftliches Leben und politische Kultur in Zukunft mit weniger Stereotypen als bisher auskommen werden. [...] Je komplizierter die Welt zu werden scheint, umso beliebter, ja notwendig erscheinender wird der Rückzug auf stereotypisierte Wahrnehmung und Ausdrucksweise sein.¹⁰⁶

Hahn plädiert daher an die Stereotypenforschung und ihre interdisziplinären Kollegen, Stereotype nicht nur inhaltlich zu beschreiben, sondern viel eher die Mechanismen ihrer Nutzung und Wirksamkeit zu hinterfragen und ihre politischen, sozialen und mentalen Funktionen zu analysieren. Seiner Ansicht nach können Stereotype nicht einzeln untersucht werden, sondern immer nur als „die komplexe Stereotypenwelt einer Gesellschaft in einer bestimmten Epoche“¹⁰⁷ beschrieben und analysiert werden.

Doch in der Analyse von Stereotypen und vor allem in dem Versuch einer Definition derselben, tauchen in den unterschiedlichen Wissenschaftsbereichen immer wieder Widersprüchlichkeiten auf.

1. Zwei unterschiedliche Positionen gehen entweder davon aus, dass Stereotype eine Bewusstseinsform sind, die die Haltung eines Menschen beeinflussen oder dass sie die Haltung selbst sind bzw. die Bereitschaft zum Handeln.
2. Stereotype werden entweder als unwissenschaftlich bezeichnet und ihr Wahrheitsgehalt wird geleugnet oder sie werden in Bezugnahme auf reale Begebenheiten verstanden und ihnen wird nach der „kernel-of-truth“ Theorie ein gewisser Wahrheitsgehalt zugesprochen.
3. Im Zusammenhang mit Sprache versteht man das Stereotyp entweder als Reaktion auf das Reizwort bzw. den Sprachimpuls oder aber als diesen Sprachimpuls selbst.

In meinen weiteren Ausführungen möchte ich mich an einem Verständnis orientieren, das Stereotype als Bewusstseinsform, mit Bezug zur Wirklichkeit und mit Impulsen (jeglicher Art, nicht nur sprachlicher) verbunden, versteht.

¹⁰⁶ Hahn (2002) S.11

¹⁰⁷ Ebenda, S.38

2.2.2. Merkmale von Stereotypen

Bei diesen unterschiedlichen Ansätzen fällt es schwer eine einheitliche Definition für den Begriff „Stereotyp“ zu finden. Dennoch ist man sich in der Forschung über die charakteristischen Merkmale eines Stereotyps meist einig. In einer umfassenden Analyse der *Vienna Centre Research Group* im *European Coordination Center for Research and Documentation in the Social Sciences* wurde eine Zusammenstellung der Charakterisierungen von Stereotypen erstellt, die Teresa Walas in ihrer unverzichtbaren Lektüre zu diesem Thema, *Stereotypes and Nations*¹⁰⁸ wiedergibt. Eine Kriterienliste, die mir in Einbeziehung der bereits erwähnten Theoretiker sinnvoll erscheint, lautet:

- **Stereotype sind Verallgemeinerungen, die Komplexität reduzieren**

Frauen können schlecht Autofahren, Japaner lieben Karaoke-Bars und Spinat ist gesund. Selbst wenn viele Frauen geschickter hinter dem Steuer sind als ihre männlichen Konterparts, Japaner sich auch anderweitig beschäftigen und der gesunde Spinat die Lüge unserer Kindheit war, bleiben diese Verallgemeinerungen bestehen. Eine vorhergehende rationale Begründung ist keine Voraussetzung für diese Verallgemeinerung.

Stereotypen haben als Brandmal, dass sie kein Bewusstsein von sich selbst und keine Erinnerung ihrer Entstehung zulassen. Sie tarnen sich mit Unbewusstheit und gaukeln uns vor, zum eigenen Erfahrungsschatz und in das unmittelbare Erleben zu gehören. Das Gegenteil ist der Fall.¹⁰⁹

Dadurch, dass sie in unserem Unterbewusstsein vorhanden sind, werden Stereotype als wahr angenommen, obwohl sie nur teilweise oder gar nicht mit der Wirklichkeit übereinstimmen. Diese Verallgemeinerungen dienen lediglich der Reduktion von Komplexität. „Stereotype sind also in Worte und Bilder gefasste verallgemeinerte Wahrnehmungen der Welt.“¹¹⁰

Dennoch können sie nicht als grundsätzlich falsch angesehen werden, da sie ja oft tatsächlich vorhandene Merkmale betonen oder ironisieren. So gibt es durchaus wissenschaftliche Ergebnisse dazu, dass Männer und Frauen unterschiedlich ausgeprägte Raumvorstellungsvermögen haben, sich in Seoul tatsächlich mehr Karaokebars als in Wien befinden und Spinat immer noch gesünder als Schweinsbraten ist. Die Verallgemeinerung ist allerdings falsch.

¹⁰⁸ Siehe: Walas, Teresa: *Stereotypes and Nations*. Cracow: International Cultural Centre, 1995

¹⁰⁹ König, Andreas: *Spanienbilder: Auto und Heterostereotype*. In: Collado Seidel et al. (2002) S.21 - 36, S.23

¹¹⁰ Hahn (2002) S.16

• **Stereotype sind kollektive, soziale Konstrukte**

Stereotype sind keine nicht die Ideen einzelner Personen, sondern Ausdruck eines kollektiven Denkens. „Als Wissensbestände sind Stereotypen immer zugleich Teil des individuellen Wissens einer Person, existieren aber stets nur in Verbindung mit einem Wissen, das kollektiv geteilt wird.“¹¹¹ „Individuelle Stereotype“ gibt es nicht. Viel eher handelt es sich um soziale Konstruktionen, die durch die Gesellschaft mittels Sozialisation weitergegeben und von den meisten Mitgliedern eines Kollektivs geteilt werden. Stereotype sind Teil eines kollektiven Codes, auf dem eine Gesellschaft basiert und der jedem einzelnen das Handeln innerhalb der Gesellschaft ermöglicht.

Handeln basiert [...] auf einem soziokulturellen Code, der den Raum der Handlungsmöglichkeiten des Einzelnen festlegt. Dieser Code muss weitgehend unterbewusst [...] und kollektiv sein [...].¹¹²

Adam Schaff geht sogar so weit Stereotype als „Träger gesellschaftlicher Phobien oder gesellschaftlicher Sympathien oder Affirmationen“¹¹³ zu bezeichnen.

Kollektive Stereotype können durch persönliche Erfahrungen, durch Wissen und Kontakte abgeschwächt oder aufgelöst werden, aber ebenso gut neben den individuellen, realitätshaltigen Bildern bestehen bleiben und je nach Bedarf mit diesen wechseln.¹¹⁴

Innerhalb der Gesellschaft, in der die Stereotype bestehen, werden sie als Norm angesehen.

• **Stereotype sind resistent und lange haltbar**

“There is nothing so obdurate to education or to criticism as the stereotype.”¹¹⁵ erklärt Walter Lippmann und Hahn schließt sich dem an: „Stereotypen gelten als resistent.“¹¹⁶ Wenn sich ein Stereotyp einmal im Denken eines Menschen – meist unbewusst - manifestiert hat, wird es nur schwerlich gelingen es zu revidieren. Man kann es meist weder empirisch noch argumentativ widerlegen. Stereotype sind eine Manifestierung geschlossenen Denkens und ändern sich selbst bei einer gegenteiligen Erfahrung nicht, da diese lediglich als „Ausnahme von der Regel“ wahrgenommen wird.

¹¹¹ Imhof. In: Hahn (2002) S.63

¹¹² Imhof. In Hahn (2002) S.59

¹¹³ Schaff (1980) S.36

¹¹⁴ Kammerhofer, Ulrike: *Kulturstereotype – Zur Einleitung*. In: Brügge, J./ Kammerhofer-Aggermann, Ulrike [Hg.]: *Kulturstereotype und Unbekannte Kulturlandschaften – am Beispiel von Amerika und Europa*. Salzburg: Mueller-Speiser, 2007, S.5 - 14, S.11

¹¹⁵ Lippmann (1945) S.54

¹¹⁶ Hahn, Hans Henning: *Nationale Wahrnehmung und ihre Stereotypisierung. Beiträge zur Historischen Stereotypenforschung*. Frankfurt am Main: Peter Lang, 2007, S.19

• **Stereotype leiten die Wahrnehmung**

Wie bereits erwähnt, ist die Wahrnehmung der Welt nicht mit der Welt identisch. Stereotype geben nicht Urteile über eine Realität wieder, sondern schaffen eine neue Realität. Sie leiten die Wahrnehmung in eine bestimmte Richtung, sie sind ein Filter, eine verzerrende Brille, durch die wir die Realität sehen. Was ihnen entspricht, wird wahrgenommen, was ihnen widerspricht, wird ignoriert.

• **Stereotype sind abhängig von der Persönlichkeitsstruktur**

Stereotype sind insofern von der Persönlichkeitsstruktur der Individuen abhängig als Menschen mit steifen Persönlichkeitszügen (z.B. fixe Gewohnheiten und eine niedrige Toleranzschwelle, wenn die tägliche Routine durchbrochen wird etc.) eher zu Stereotypen tendieren als offene Menschen.

Ein interessantes Belegbeispiel für diese Aussage bietet ein, 1938 von dem Psychologen Eugene Hartley mit 144 College Studenten der Columbia University in New York durchgeführtes Experiment, das Reto Schneider in einem Artikel der Neuen Züricher Zeitung beschreibt.¹¹⁷ Dabei wurden die Studenten gebeten einen Fragebogen zu 35 Ethnien, 7 religiösen Gemeinschaften und 7 politischen Gruppen auszufüllen und auf einer Skala von „nicht ins Land lassen“ bis „durch Heirat als Familienmitglied akzeptieren“ anzugeben, wie viel Vertrauen sie den diversen Landsleuten entgegenbrachten. Die von Hartley in den Fragebogen geschummelte und völlig fiktive Landsgruppe der „Danerianer“ schrammte in ihrer Beliebtheitsskala dabei nur knapp an der kompletten Ausgrenzung vorbei. Das Ergebnis dieses Experiments zeigte, dass nationale Fremdbilder umso negativer sind, je weniger Informationen man über die Fremdgruppe besitzt. Weiters stellte sich aber auch heraus, dass die Personen, die besonders negativ über die Fantasie-nation urteilten, auch kein gutes Haar an den realen Kontrollgruppen ließen. Daraus schloss Horowitz, dass Vorurteile nichts mit den realen Eigenschaften der Gruppen zu tun haben, sondern vielmehr das Resultat einer grundsätzlich intoleranten Persönlichkeit des Urteilenden seien.

• **Sind Stereotype emotional aufgeladen?**

Michael Imhof vertritt einen umstrittenen, aber dennoch weit verbreiteten Ansatz eines weiteren Merkmals von Stereotypen, indem er behauptet, dass „diese Verknüpfung des sprachlichen Ausdrucks mit Emotionen es ist, was das Spezifische an Stereotypen

¹¹⁷ Siehe: Schneider, Reto U.: *Das Experiment – Immer diese Danerianer*. In: Neue Züricher Zeitung, Folio 06/06. <http://www.nzzfolio.ch/www/d80bd71b-b264-4db4-afd0-277884b93470/showarticle/b72d7ed8-3524-4c63-9cad-d47bc9897348.aspx>, 27.12.2008

ausmacht.“¹¹⁸ Demnach wären Stereotype *immer* emotional aufgeladen, sowohl positiv als auch negativ. Die Wissenschaft ist sich in diesem Punkt, der vor allem von Adam Schaff oder auch Hans Henning Hahn vertreten wird, allerdings uneinig. Walter Lippmann liefert eine schlüssige Ansatz für dieses Kriterium, wenn er sagt:

It [the stereotype] is the guarantee of our self-respect; it is the projection upon the world of our own sense, of our own value, our own position and our own rights. The stereotypes are, therefore, highly charged with the feelings that are attached to them.¹¹⁹

Stereotype spiegeln demnach die Weltanschauung des sich Äußernden, die in Bedrohung geraten würde, sobald das Stereotyp in Frage gestellt wird. Sie stellen keine Meinung dar, über die erst einmal diskutiert werden kann, sondern werden als eigene Wahrheit angenommen. Und wenn es gilt diese eigene Wahrheit zu verteidigen, wäre es nur logisch, dass Emotionen hierbei eine Rolle spielen.

Allerdings gibt es meiner Ansicht nach ebenso neutrale Stereotype, meist jene, die sich auf ikonische Symbole (z.B. Coca Cola für Amerika) eher als auch Verhaltensweisen beziehen.

2.2.3. Abgrenzung zu Klischee und Vorurteil

2.2.3.1. Das Klischee

Der aus dem Französischen stammende Begriff „Cliché“ bedeutete ursprünglich „Abklatsch“ und meint im allgemeinen Sprachgebrauch auch „billige Nachahmung“ oder „überbeanspruchte Redensart“. ¹²⁰ Adam Schaff erklärt in Abgrenzung zu Stereotypen:

Ein Klischee, so verstanden, ist offensichtlich etwas anderes als ein Stereotyp, sei es nur in Bezug auf seine Funktion der Wirklichkeitsverfälschung, die in diesem Fall von konstituierender Bedeutung ist.¹²¹

So verstanden wäre ein Klischee also eine bewusst Verfälschung der Realität. Auch Josef Peter Stern beschreibt ein Klischee in seinem Buch *Manipulation durch das Klischee* 1972 als „bewusste Verfälschung, um einen gegebenen Tatbestand annehmbarer zu machen“¹²². Mit dieser Definition kann ich allerdings nicht übereinstimmen, da Realität wohl kaum durch Klischees annehmbarer wird und da meiner Ansicht nach Stereotype durch ihren verallgemeinernden Charakter ebenso verfälschend sind. Eine Unterscheidung fällt auf Grund der Parallelen zu den oben genannten Merkmalen eines Stereotyps schwer.

Dennoch liegt die gängigste, wenn auch umstrittene Unterscheidung darin, das Stereotyp eher dem Bewusstsein selbst zuzuschreiben, wie es Lippmann erklärt und das Klischee vor allem

¹¹⁸ Imhof, Michael: *Stereotypen und Diskursanalyse. Anregungen zu einem Forschungskonzept kulturwissenschaftlicher Stereotypenforschung*. In: Hahn (2002), S.57 – 71, S.63

¹¹⁹ Lippmann (1945) S.96

¹²⁰ Siehe: Wikipedia: <http://de.wikipedia.org/wiki/Klischee>, 4.1.2009

¹²¹ Schaff (1980) S.81

¹²² Ebenda S.80

auf sprachlicher Ebene anzusiedeln, derer sich das Bewusstsein bedient. Klischees tauchen vor allem als Sprachbilder, Sprichwörter oder abgedroschene Floskeln auf, sie müssen aber noch keine Überzeugung des sich Äußernden ausdrücken. In Anlehnung an eine Definition nach Holzberger¹²³ kann man Klischees als populäre Sprachbilder verstehen, die gesellschaftlich wie auch durch Medien verbreitet werden und die die stereotypen Vorstellungen der Gesellschaft wiedergeben. Ist das Klischee negativ behaftet, kann es sich zum Vorurteil ausweiten.

2.2.3.2. Das Vorurteil

Albert Iglseider bezeichnet Vorurteile in seiner gleichnamigen Diplomarbeit als „Vorersturteile“ die „falsch, voreilig, generalisierend, vereinfachend, apodiktisch, beschreibend, theoretisch erklärend, moralisch bewertend [und] moralisch bewertet“¹²⁴ sind und trifft es damit auf den Punkt.

Das Wort „Vorurteil“ selbst stammt von dem lateinischen „*praejudicium*“ und wurde zuerst als juristischer Begriff für ein Vorab- Urteil, das vor dem endgültigen Urteil gefällt wurde, verwendet. Auch hier überschneiden sich die Merkmale von Vorurteilen, auf die schon Gordon Allport in *The nature of prejudice*¹²⁵ oder Egon Barres in *Vorurteile*¹²⁶ hinwiesen, mit denen der Stereotype: Vorurteile entstehen ebenso vor der eigentlichen Erfahrung, verallgemeinern und bestehen trotz gegenteiliger Erfahrung weiter.

Meiner Ansicht nach liegt der größte Unterschied jedoch darin, dass ein Vorurteil auch individuell existieren kann und durch direkte oder indirekte Erfahrungen zu einer verfestigten Meinung, die meist negativ gewertet ist, wird. Beispielsweise kann man einem Bekannten gegenüber das ganz individuelle Vorurteil entwickeln, dass dieser „immer zu spät kommt“, wenn er einen bereits drei Mal warten ließ.

Andererseits können sich auch die Stereotype einer Gesellschaft wie beispielsweise „Polen stehlen“ zu einem individuellen Vorurteil auswachsen, etwa in Form von besonderer Skepsis gegenüber der neuen polnischen Mitarbeiterin.

Wenn ein Vorurteil erst einmal entstanden ist, kann sich das Individuum ebenso schwer wieder davon lösen, wie eine Gesellschaft von ihren Stereotypen. „Vorurteile

¹²³ Vgl.: Holzberger, Rudi: *Das sogenannte Waldsterben. Zur Karriere eines Klischees: Das Thema Wald im journalistischen Diskurs*. Diss. Konstanz, 1993 In: Wikipedia.

http://de.wikipedia.org/wiki/Klischee#Definitionen_und_Abgrenzungen_zum_Stereotyp, 29.3.2009

¹²⁴ Iglseider, Albert: *Vorurteile. Über den Umgang mit einem gesellschaftlichen Phänomen*. Dipl. Universität Wien, Grund- und Integrativwissenschaftliche Fakultät, 1998, S.9

¹²⁵ Siehe: Allport, Gordon W.: *The Nature of Prejudice*. Cambridge, Massachusetts: Addison-Wesley Publishing Co., 1954

¹²⁶ Siehe: Barres, Egon: *Vorurteile: Theorie, Forschungsergebnisse, Praxisrelevanz*. Opladen: Leske&Budrich, 1978

verunmöglichen sowohl korrekte Gedankengänge als auch den Einsatz des gesunden Menschenverstands in Bezug auf das Objekt des Vorurteils.“¹²⁷

2.2.4. Funktion von Stereotypen

Diese mentale Abwehrhaltung gegenüber allen Widerlegungen von Stereotypen führt zu dem nächsten wichtigen Aspekt - der Funktion von Stereotypen. Die Hauptfunktion, die Stereotype übernehmen, ist die der Orientierung auf zwei verschiedenen Ebenen.

1. Sachbezogene Orientierung

Stereotype haben vor allem eine überaus simple und notwendige Funktion: Sie vereinfachen unsere Welt und leisten somit „Denkhilfe“ beim Verstehen von Fremdem. Sie vereinfachen komplexe Sachverhalte und reduzieren dadurch mögliche Interpretationen der Welt.

Diese Funktion ist in einer derart vielschichtigen und großen Welt wie der unseren nicht nur ökonomisch, sondern geradezu unumgänglich. Man kann feststellen „[...] dass der Mensch, um handeln zu können, seine Um-Welt mental über Indizien oder Zeichen erfassen muss.“¹²⁸

Um überhaupt handeln zu können, verfügt der Mensch über einen gewissen Begriffsschatz, der von seiner Sozialisierung ebenso wie seiner Erfahrung abhängt und der ihm vorgibt, wie er zu handeln hat, beispielsweise „Klingeln = Tür öffnen“.

„We are attached to a certain system of references, to the reading of behaviour or facial expression, which we interpret in some generally accepted way.“¹²⁹ Erfahrung und Tradierung lehren uns mit der Zeit stereotype Reaktionen und Handlungen, die in Folge nicht mehr weiter hinterfragt werden. Schließlich würde es lediglich zu Verwirrung und Zeitverzögerung führen, wenn man bei jedem Klingeln aufgescheucht und planlos durch die Wohnung laufen würde. Stattdessen kategorisiert man Erfahrungen und stereotypisiert sie damit.

Dinge, die man zuvor allerdings noch nicht erfahren hat, bieten verschiedene Kategorisierungsmöglichkeiten:

- Man erkennt eine Ähnlichkeit zu bekannten Dingen und wendet daher das bekannte Stereotyp an.
- Man erkennt Dinge, die man nur vom Hörensagen kennt und wendet tradierte, aber nicht erprobte Stereotype an.

¹²⁷ Sztumski, Janusz: *Die Rolle der Stereotype und Vorurteile bei der Verhaltensbildung* gegenüber ethnisch „fremden“ Menschen. In: Glass/ Puslecki/ Serloth [Hg.]: *Fremde – Nachbarn – Partner wider Willen? Mitteleuropas alte/ neue Stereotypen und Feindbilder*. Wien: Österreichische Gesellschaft für Mitteleuropäische Studien, 1995, S.129 – 136, S.135

¹²⁸ Metzeltin (1996) S.34

¹²⁹ Zanussi, Krzysztof: *National stereotypes in films*. In: Walas (1995) S.209 - 218, S.209

- Man beobachtet und versucht eine eigene Kategorisierung und nicht notwendigerweise ein Stereotyp zu erstellen.¹³⁰

Es liegt in der menschlichen Natur in Unbekanntem und Neuem nach Ähnlichkeiten zu suchen, um sich orientieren zu können.

[...] without looking for what is „typical“, in other words, for similarities and analogy, without the “genus proximum” and a reduction of different phenomena to common denominators, the human mind would simply have no way to get to know the world. But if we overstep the mark a bit [...] we enter into regular stereotypes.¹³¹

2. Soziale Orientierung

Durch die soziale Orientierung ordnet das Individuum nicht andere Dinge, sondern vielmehr sich selbst – und zwar innerhalb einer sozialen Gruppe.

Die „adaptive und sozialintegrative Funktion“¹³² sorgt dafür, dass sich ein Individuum einer Gruppe anpasst, indem es seine Werte und Vorstellungen bzw. auch seine Stereotype übernimmt und sich dadurch integriert.

Für die Identität eines Kollektivs ist daher jener Teil des Systems von Bedeutung, der die Basis für das gesellschaftliche Zusammenleben bildet, das unhinterfragte Fundament einer Gesellschaft. Dieses Gerüst an gemeinsamen Werten, Vorstellungen und eben auch Stereotypen schafft Vertrauen und verringert Konflikte.

Doch parallel zu der Identifikation mit der einen Gruppe passiert immer auch eine Abgrenzung zu einer anderen. Das Stereotyp erfüllt hier die Doppelfunktion der Ein- und Ausgrenzung. „Der Dynamismus von gesellschaftlichen Gruppen läuft zum großen Teil über die Erfahrung von Identität und Andersartigkeit ab, Erfahrungen, die tendenziell stereotypisiert werden.“¹³³

In dieser stereotypen Weltsicht, in der Ein- und Ausgrenzung geregelt wird, fühlt man sich wohl, weil man weiß wo man dazu gehört und wo nicht.

3. „Politische“ Funktion

Noch eine weitere Funktion von Stereotypen ist erwähnenswert. Diese Funktion hat damit zu tun, dass Stereotype als Teil der kollektiven Identität stark emotional besetzt sind und daher verteidigt werden. Durch Fremd- und Selbstdefinitionen werden Stereotype oft zur Legitimierung politischer Konzepte der Ausgliederung benutzt. Peter Grzybek nennt dies die

¹³⁰ Vgl: Metzeltin (1996) S.34

¹³¹ Wózniaowski, Jacek: *Foreword*. In: Walas (1995), S.5 - 7, S.6

¹³² Grzybek (1990) S.308

¹³³ Metzeltin (1996) S.9

„utilitaristische“¹³⁴ oder nach Schaff auch „politische“ Funktion, durch die Majorität legitimiert und Minoritäten diskriminiert werden. Stereotype bilden damit im öffentlichen Diskurs Konstruktionselemente ideologischer Systeme.

Das Durchsetzen von Stereotypen als angemessene Bezeichnungen für Erscheinungen der Wirklichkeit ist ein hervorstechendes Mittel des Kampfes und der Machtsicherung in wissenschaftlichen, politischen, ökonomischen und künstlerischen Diskursen ebenso wie in der Alltagskommunikation.¹³⁵

Je totalitärer das System, umso intensiver werden Stereotype genutzt. Anhänger werden damit emotional an Gruppen gebunden und zum Einsatz für die Ziele der Gruppe mobilisiert.

Hans Henning Hahn deckt diese Instrumentalisierung von Stereotypen durch Machthaber in einem simplen Satz auf: „Stereotypen können auch bewusst produziert werden.“¹³⁶ Und das werden sie auch. Wie bei seinem Beispiel des Worts „Asylant“, das in den letzten 15 Jahren vor allem im öffentlichen politischen Diskurs durch Vertreter rechter Parteien stark (negativ) emotional aufgeladen wurde.

Stereotype werden mittels dieser drei Funktionen Teil der sozialen Konstruktion, die unsere Gesellschaft darstellt und entfalten dabei eine dreifache Wirkung: Auf das Individuum, auf dessen Innen-Gruppe und auf die fremde Außen-Gruppe.

2.2.5. Auto- und Heterostereotype

Individuen, Innen-Gruppen und Außen-Gruppen sind nicht nur die Wirkungsbereiche der Stereotype, sondern ebenso ihr größter inhaltlicher Gegenstand.

So bilden menschliche Gruppen, sei es im rassischen, ethnischen, nationalen, sozialen, politischen, religiösen, beruflichen etc. Sinn, einzelne Menschen dieser Gruppen bzw. ihre Beziehungen oder Aktionsformen zueinander die drei meist verwendeten Inhalte von Stereotypen.

Die Stereotypen treten im menschlichen Denken ausschließlich im Bereich der zwischenmenschlichen Beziehungen auf, und zwar solcher, die einen besonderen Charakter haben – bei denen es sich um Werturteile und Einstellungen gegenüber bestimmten menschlichen Gruppen handelt.¹³⁷

Tatsächlich treten Stereotype in allen sozialen Bereichen auf. Beispiele dafür wären in etwa der zerstreute Professor oder arrogante Manager im beruflichen Feld, der fundamentalistische Islamist oder dogmatische Katholik in der Religion, der Prolet oder eingebildete Bourgeois bei sozialen Klassen oder aber auch das Stereotyp „Männer können nicht zuhören“ im

¹³⁴ Grzybek (1990) S.308

¹³⁵ Grübel, Rainer: *Stereotype wertbesetzter Imagologie*. In: Hahn (2007) S. 319 – 369, S.319

¹³⁶ Hahn (2002) S.46

¹³⁷ Schaff (1980) S.34f

Genderbereich. Oft treten Stereotype in Mischformen auf und verbinden beispielsweise ethnische, soziale und politische Aspekte.

Das reine [...] Stereotyp existiert wahrscheinlich nicht, in Wirklichkeit handelt es sich bei Stereotypen fast immer um Misch-Stereotypen, die sich auf verschiedene Bereiche beziehen.¹³⁸

Diejenigen Stereotype, die Zuschreibungen über eine Außen-Gruppe zum Ausdruck bringen, nennt man Heterostereotype. Ihnen gegenüber stehen die Autostereotype, die die Vorstellungen über die eigene Gruppe beinhalten.

In dieser Gegenüberstellung von Auto- und Heterostereotyp spiegelt sich auch das Verhältnis von Selbst- und Fremdbild wieder. Das eine kann nie ohne das andere existieren. „Das Autostereotyp setzt sich immer vom Heterostereotyp ab, dem Heterostereotyp wird immer das Autostereotyp gegenübergestellt.“¹³⁹ Sobald ein Heterostereotyp formuliert wird, ist auch das Autostereotyp implizit vorhanden. Wenn beispielsweise Österreicher Deutsche als „streng“ und „pedantisch“ beschreiben, äußert sich darin ihr Autostereotyp, das sie selbst als „gemütlich“ definiert.

„Die Stereotypen, auch die Heterostereotypen, dienen in Wirklichkeit als Wegweiser hin zum Selbstbild und zur Befindlichkeit der Stereotypenbenutzer.“¹⁴⁰ Aus diesem Grund sind die Heterostereotype der einen Gruppe über verschiedene andere Gruppen auch oft ähnlich. In den meisten Fällen sagen beinhalten diese Heterostereotype nicht nur die Aussage „Wir sind anders.“, sondern auch ein wertendes „Wir sind besser.“.

Dank dieser Tendenz Fremdgruppen schlechter zu machen als sich selbst, kommt es sogar vor, dass der positive Autostereotyp, durch den die eigene Gruppe sich definiert, von der Fremdgruppe erst recht ins Negative verkehrt wird. Ein Beispiel dafür wäre der jüdische Autostereotyp des „geschäftstüchtigen Juden“, der von den Deutschen im 3. Reich skrupellos in den Negativstereotyp der „geldgierigen Juden“ verwandelt wurde.

Dean Peabody hat sich in seinem 1988 erschienenen Buch „National characteristics“ mit der Entstehung von Gruppenurteilen beschäftigt. Da er Stereotype als „*false*“ und „*evil*“ bezeichnet, benutzt er lieber den Terminus „*Gruppenurteile*“¹⁴¹. Zur genaueren Analyse selbiger stellt er Prinzipien auf, nach denen Gruppen Urteile über andere Gruppen fällen, die sich wie folgt zusammenfassen lassen:

¹³⁸ Hahn (2002) S.56

¹³⁹ Hahn (2007) S.22

¹⁴⁰ Ebenda S.23

¹⁴¹ „National characteristics are not necessarily the same as judgments about them.” Peabody (1988) S.35

- Urteile über die Innen-Gruppe können eher auf bewusstem eigenem Erfahren beruhen und neigen dazu positiver auszufallen. Änderungen innerhalb der Gruppe werden schneller wahrgenommen.
- Urteile über die Außen-Gruppe neigen dazu die Homogenität dieser Gruppe zu übertreiben, sind in ihren deskriptiven Aspekten knapper und können sich verändern je nachdem im Vergleich zu welcher anderen Nation das Urteil fällt.
- Unterschiedliche Beurteilende stimmen eher in den deskriptiven (als den wertenden) Aspekten über Außen-Gruppen überein. (z.B. können unterschiedliche Beurteilende darin übereinstimmen, dass jemand „sparsam“ ist, ohne dies positiv oder negativ zu werten.)
- Urteile über eine Nation können je nach der Perspektive des Beurteilenden variieren. Peabody erklärt dieses Prinzip damit, dass ein Gewichtheber „leicht“ und „schwer“ anders beurteilt wird als ein kleines Mädchen. Ebenso müssen nationale Stereotype immer in Relation zu der Perspektive des Urteilenden gesehen werden, ein Isländer wird höchstwahrscheinlich andere Urteile über eine Nation treffen als ein Afghane.¹⁴²

Dies zeigt, dass Heterostereotype immer auch Aufschluss über die Autostereotype geben. Wenn ein Isländer beispielsweise das Wetter in Deutschland als angenehm empfindet, wird der Afghane über die Kälte jammern. So ist es auch bei Stereotypen. Jeder Heterostereotyp über eine Gruppe beinhaltet den Autostereotyp über die eigene Gruppe. “(National) stereotypes as images of the other always imply a self-image and an evaluation of one’s own (national) collectivity.”¹⁴³ [Anm.: Eigene Klammersetzung]

Es ist daher besonders wichtig bei der Untersuchung von Selbst- und Fremdbildern zu betonen, dass „Eigen- und Fremddefinitionen [...] nicht unabhängig voneinander [bestehen], sondern [...] in einem konstituierenden, wechselseitigen Verhältnis [stehen].“¹⁴⁴ Es geht immer um die Beziehung zwischen zwei Gruppen und nicht nur um eine von beiden.

Daher erschöpft sich der Inhalt des jeweiligen Stereotyps auch nicht in seiner oberflächlichen Aussage, sondern beinhaltet immer drei Ebenen:

- a) Den behaupteten Wahrheitsanspruch: Stereotype geben vor, eine Aussage über das Wesen einer Gruppe zu machen.
- b) Die behauptete informierende Aussage über das Objekt: Stereotype geben vor, sachliche Informationen zu liefern.

¹⁴² Siehe: Peabody (1988) S.44

¹⁴³ Berting, In: Walas (1995) S.24

¹⁴⁴ Link et al (1991) S.91

- c) Den tatsächlichen Informationsgehalt: Tatsächlich informieren Stereotype über die Wahrnehmung der Stereotypisierenden.

Die interessanteste Ebene eines Heterostereotyps ist daher nicht der formulierte Inhalt über die Außen-Gruppe, den es zu vermitteln vorgibt, sondern die Information über die formulierende Gruppe selbst. So sagt auch Grzybek, dass „der eigentliche Gegenstand der Stereotypenbildung nicht die Gruppe sei, über die das Stereotyp ausgesagt wird, sondern die Gruppe, die es präge.“¹⁴⁵ Auch Orlowski ist davon überzeugt:

[...] dass das nationale Eigenbild in einem entscheidenden – wenn auch von Fall zu Fall unterschiedlichem – Maße vom Fremdbild bestimmt wird, mit anderen Worten: dass die mehr oder weniger stereotype Vorstellung vom Nachbarn ebenso viel über die eigene Gruppe aussagt.¹⁴⁶

Hans Henning Hahn führt an, dass Stereotype im semiologischen Sinn immer als Zeichen innerhalb eines Zeichensystems zu verstehen sind, die nicht eigenständig existieren können. Daher erfährt man durch die Analyse des Stereotyps immer auch etwas über das Zeichensystem, indem es existiert, spricht über die Gesellschaft und deren Bewusstsein.

Das Stereotyp stellt eigentlich [...] eine Art Wegweiser dar zu etwas anderem, und zwar zu dem Träger bzw. Benutzer des Stereotyps, zu dessen aktueller Befindlichkeit, und wozu er eigentlich das Stereotyp braucht.¹⁴⁷

Daher lässt sich, laut Hahn, auch „folgende Regel aufstellen: Fast jedes Mal, wenn ein negatives Heterostereotyp benutzt wird, wird gleichzeitig das positive Autostereotyp mitgedacht.“¹⁴⁸ Das kann bis zur überzogen positiven Ansicht über die eigene Gruppe und gleichzeitigen Diskriminierung der Außen-Gruppe führen: „Die Selbstbezogenheit einer ethnischen, religiösen oder sozialen Gruppe produziert identifikatorische Überlegenheitsgefühle durch die Diskriminierung anderer.“¹⁴⁹

Bei positiven Heterostereotypen hingegen wird die Fremd-Gruppe als Vorbild gesehen. Damit erlauben die unterschiedlichen Akzente der Heterostereotype einen Rückschluss auf die vorrangigen Aspekte der Autostereotype.

Ein augenscheinliches Beispiel dafür sind die im 19. Jahrhundert vorherrschenden Heterostereotype der Deutschen über Franzosen und Polen, die sehr ähnlich ausfielen: leichtlebig, faul, frivol, temperamentvoll, geschwätzig, unbeherrscht etc. Dies lag keineswegs daran, dass sich Franzosen und Polen sonderlich ähnelten, sondern „[v]ielmehr liegt der

¹⁴⁵ Grzybek (1990) S.310

¹⁴⁶ Orlowski, Hubert: *Stereotype der ‚langen Dauer‘ und Prozesse der Nationsbildung*. In: Schmitz W./ Joachimsthaler, J. [Hg.]: *Zwischeneuropa/ Mitteleuropa. Sprache und Literatur in interkultureller Konstellation*. Dresden: Thelem, 2007, S.76-90, S.79

¹⁴⁷ Hahn (2002) S.27

¹⁴⁸ Hahn (2002) S.31

¹⁴⁹ Brückner In: Gerndt (1989) S.124

Grund für die Ähnlichkeit der Bilder, im Autostereotyp des Subjekts, das solche Aussagen macht.“¹⁵⁰ Das heißt die Deutschen sahen sich selbst als pflichtbewusst, strebsam, echt, unverfälscht, loyal etc.

Stereotype sind Teil des schon zitierten „Filters“ Lippmanns, durch den Menschen ihre Umwelt wahrnehmen. Erst wenn man diesen „Filter“ mit seinen Auto- bzw. Heterostereotypen kennt, kann man wissen, *was derjenige zu wissen glaubt*. Erst wenn man weiß wie er sich selbst sieht, kann man verstehen, wieso er andere so wahrnimmt, wie er es tut.

Spannend ist auch folgender Gedanke. Heterostereotype als Teil des Fremdbilds lassen nicht nur Rückschlüsse auf die Autostereotype des Selbstbilds einer Gruppe zu, sondern sie sind sogar maßgeblich an der Konstruktion dieses Selbstbilds beteiligt. Indem man eine andere Gruppe (hetero)stereotypisiert, impliziert man bereits eine gleichzeitige (Auto)Stereotypisierung des Selbstbilds, um es dem Fremdbild gegenüberstellen zu können. Damit trägt die Stereotypisierung des Fremdbilds ebenso zu der Stereotypisierung des Selbstbilds bei.

Die sich in jeder Verurteilungssituation als Verurteiler neu konstituierende Identität formt sich durch den Akt des Aussagens, sowie durch Art und Inhalt des Urteils über einen Gegenstand.¹⁵¹

2.2.6. Nationale Stereotype

Unter allen Stereotypen sind die nationalen Stereotype am beliebtesten und auch am verbreitetsten, da jeder Mensch einerseits von ihnen betroffen ist und sie andererseits in seinem eigenen Gedankengut trägt. Dabei stehen „Produkte, Objekte und Verhaltensweisen [...] im Zentrum der Ausbildung von Klischees und Stereotypen [...]“¹⁵².

Die Möglichkeiten um den Inhalt nationaler Stereotype zu konstituieren, listet Jürgen Link folgendermaßen auf:

- Es wird eine „pars-pro-toto“ Relation zwischen der Nation und einem kulturellem Symbol geschaffen. Beispiel: „Coca Cola - Amerika“
- Ein historischer Habitus wird symbolisiert. Wenn ein bestimmtes Alltagsverhalten¹⁵³ als nationstypisch gilt, beziehen sich Symbole auf diese Zuschreibung. Beispiel: „deutsche Gründlichkeit – qualitative, deutsche Autos“.

¹⁵⁰ Hahn (2002) S.34

¹⁵¹ Iglseder (1998) S.17

¹⁵² Kammerhofer. In: Brügge und Kammerhofer (2007) S.5

¹⁵³ James Van Horn Melton weist in seinem Beitrag *Auf Besuch im Wiener Kaffeehaus, oder wie ein Amerikaner seine Landsleute von fern erkennen lernte. Erfahrungsbericht* (In: Brügge und Kammerhofer-Aggermann (2007) S. 227 – 230) darauf hin, dass auch unterschiedliche Raumerfahrungen zu Klischeevorstellungen führen können. Z.B. halten Österreicher Amerikaner für prahlerisch und rücksichtslos, weil diese im Kaffeehaus viel Platz

Das Verhalten kann auch als attributiver Stereotyp benutzt werden. Beispiel: „Spanier sind stolz.“

- Historische Ereignisse werden symbolisiert. Beispiel: Deutschland wird seit dem 3. Reich mit Hitler assoziiert.
- Bestimmte Diskurse werden zu Nationalsymbolen. Beispiel: Deutschland als das Land der Dichter und Denker.
- Nationen können sich auch selbst mit gewissen Symbolen identifizieren und festigen sie dadurch. Beispiel: Amerika und der Mythos „Vom Tellerwäscher zum Millionär“.

Die Symbole, die Nationen zugeschrieben werden, können auch Tiere, Himmelsrichtungen oder Essgewohnheiten sein und etwa Bezeichnungen wie „Krauts“ für Deutsche oder „Frogs“ für Franzosen hervorbringen.

Besonders gerne werden nationale Stereotype in Witzen verwendet, denn „Witze leben von der Reduktion, und sie werden nur verstanden, wenn das Ausgelassene allen Zuhörern (oder Lesern) ebenso bekannt und gegenwärtig ist wie dem Erzähler.“¹⁵⁴ Genau von dieser Reduktion speisen sich viele Witze, die auf nationalen Stereotypen basieren. Das Ausgelassene sind in diesem Fall die Stereotype, die als bekannt angenommen werden. Ein Beispiel dafür ist der weithin bekannte Witz „Fahren Sie nach Polen, Ihr Auto ist schon dort!“, den wohl kaum jemand verstehen würde, wenn nicht das Stereotyp der „klauenden Polen“ so gängig wäre.

Die meisten Witze leben nicht nur von einem, sondern oftmals auch von der Kombination vieler verschiedener nationaler Stereotype, wie folgendes Beispiel zeigt:

Heaven ist where the police are British, the cooks French, the mechanics German, the lovers Italian and it's all organized by the Swiss.

Hell is where the chefs are British, the mechanics French, the lovers Swiss, the police German and it's all organized by the Italians.¹⁵⁵

Die Funktion nationale Stereotype ist dieselbe wie die aller Stereotype: Sie bieten Orientierungsmöglichkeiten durch gefertigte Muster und konstituieren in diesem Fall nationale Ein- und Ausgrenzungen, indem sie einerseits das „Wir- Gefühl“ verstärken und Möglichkeit bieten, die Loyalität zur eigenen Gruppe zu unterstreichen und die eigenen Werte in Opposition zu anderen zu setzen. Oder wie Kurt Tucholsky es humorvoller darzustellen weiß:

Man ist stolz in Europa:

einnehmen oder große Autos fahren etc. Die Amerikaner sind es von sich jedoch gewohnt viel Platz zu haben, wohingegen Österreicher sich darauf eingestellt haben, sich den kleinen und engen Gewohnheiten ihrer Umgebung anzupassen und daher umweltfreundlich aber durchaus auch fremdenfeindlich sind.

¹⁵⁴ Hahn (2002), S.18

¹⁵⁵ Ebenda, S.56

Deutscher zu sein, Franzose zu sein, Engländer zu sein,
kein Deutscher zu sein, kein Franzose zu sein, kein Engländer zu sein.¹⁵⁶

Die Entstehung dieser nationalen Stereotype passiert einerseits auf einer historischen und andererseits auf einer sozialen Ebene.

a) Historische Genese nationaler Stereotype

Nationale Stereotype werden nicht von heute auf morgen erfunden, sondern sie bedürfen einer Entwicklung im Kollektiv, die weit in die Geschichte zurückreichen kann.

In the world theatre inhabited by various nations there is a need for a variety of roles. Someone in the large group of humanity has got to play the role of a stupid nation, or a greedy nation or a nation consisting of brutals. Nobody knows who did the casting.¹⁵⁷

Dabei hat dieses „Casting“, wie Jacek Fedorowicz es nennt, teils sogar noch vor der Nationenbildung selbst stattgefunden. Stereotype spielten schon bei der Konstruktion von Nationen eine wichtige Rolle, die in der historischen Stereotypenforschung immer mehr Beachtung findet. Für die Konstruktion von Grenzen zeigten Stereotype schon damals ihre Wirkung und boten sich regelrecht als „konstitutive Bauelemente“ an. Ludwig Schmutge bestätigt in seiner Untersuchung von mittelalterlichen Texten gar:

Die Herausbildung von stereotypen Verhaltensweisen gegenüber dem Fremden ist eine wesentliche Voraussetzung für die Herausbildung eines praenationalen, kollektiven Bewusstseins.¹⁵⁸

Besonders interessant für meine weitere Arbeit ist diese Aussage deshalb, weil sie bestätigt, dass sich Gruppen anderen Fremdgruppen gegenüber homogener und sogar stereotyper zeigen, um sich dadurch von der Fremdgruppe abzugrenzen. Das Selbstbild festigt sich durch demonstrativ gezeigte Autostereotype. Damit erwirkt man eine Abgrenzung zur Fremdgruppe.

Eine immer stärkere Präsenz erhielten die nationalen Stereotype im 19. Jahrhundert laut Hahn durch die Kommunikationsverdichtung mittels einsetzender Massenmedien und die Dominanz der nationalen Identitäten.

b) Soziale Genese nationaler Stereotype

Stereotype sind weder angeboren auch wenn das oft von ihnen behauptet wird [...], noch beruhen sie in den meisten Fällen auf persönlicher Erfahrung, sondern sie werden emotional vermittelt durch das soziale Milieu.¹⁵⁹

Durch die Sozialisation bzw. die Erziehung der Eltern, das soziale Milieu, die Schule und andere soziale Umfelder werden Kinder schon früh gewisse Stereotypen „beigebracht“. Diese

¹⁵⁶ Tucholsky, Kurt: *Zwischen Gestern und Morgen*. Reinbek, 1967, S.29 Nach: Kaschuba (2007)

¹⁵⁷ Fedorowicz, Jacek: *Stereotypes in a light vein*. In: Walas (1995) S.264 - 269, S.264

¹⁵⁸ Schmutge, Ludwig: *Zur Frage vormoderner Nationalismen in Ostmitteleuropa*. In: Geschichte und Gesellschaft 5 (1979) S.412. Nach: Hahn (2002) S.47

¹⁵⁹ Hahn (2002) S.22

Stereotype stabilisieren sich schon im Alter von sechs bis acht Jahren und sind daher besonders resistent gegen Kritik. Man hat sie dermaßen verinnerlicht, dass ihre Infragestellung einem persönlichen Angriff nahe kommt. Doch auch im späteren Alter entwickeln sich diese Stereotype fort.

Die Informationen, auf Grund derer nationale Stereotypen entstehen, erhält man vor allem durch die Meinung anderer, durch den direkten Kontakt mit dem Land oder dessen Bewohner selbst, durch Literatur und Medien. Einer der einflussreichsten, modernen Faktoren, um Stereotype vermittelt zu bekommen, ist die Populärkultur, wie z.B. leichte Komödien, Soap-Operas oder oben bereits erwähnte Witze. In Bezug auf Europa erörtert Kaschuba dies folgendermaßen:

Alle diese Bilder entstammen also einem Arsenal, das sich über Geschichtsbücher und Romane, über Malerei und Architektur, über Postkarten und Kino längst in europäischen Köpfen etabliert hat. [...] Diese populären Bilder, Narrative, Symbole, Mythen und Klischees [...] sind Teil einer europäischen Massenkultur, die sich ein eigenes kollektives Wissen schafft, zusammengesetzt aus den unterschiedlichsten Fragmenten und Motiven politischer wie kultureller Geschichte und massenhaft verbreitet über die neuen Bild- und Druckmedien. Damit ist ein neues kollektives europäisches Gedächtnis entstanden, das beides enthält: [...] Das Eigene und das Fremde, das Gemeinsame und das Trennende. [...] Dabei spielen nationale Stereotypen und Klischees deshalb eine strukturierende Rolle, weil sie auch eine neue Form von Alltagswissen zu enthalten scheinen. Denn mit dem europäischen Nationalismus des 19. Jahrhunderts, der eben nicht nur staatlich-militärische, sondern insbesondere auch kulturelle Repräsentationen schuf, haben nationale Geschichte und Literatur, nationale Malerei und Architektur, nationale Landschaft und Mentalität eine neue Bewertung erfahren.¹⁶⁰

Wenn Selbst- und Fremdbilder erst einmal konstituiert sind, bilden sie fortan die Basis für Haltungen aber auch Handlungen anderen gegenüber. „[D]ie jeweilige Betrachtungsweise beeinflusst unser Verhalten gegenüber dem Anderen.“¹⁶¹

Hahn stellt die Hypothese auf, dass die meisten Konfliktsituationen zwischen Nationen in hohem Maße ‚stereotypogen‘ sind, weil sie stark emotional aufgeladen sind und meist nicht von realen Bedrohungen, sondern von Bedrohungsängsten her rühren. Es liegt in der Natur des Menschen Angst vor Fremden zu haben, insofern erklärt Iglseider: „Solche Individuen haben nicht Angst, weil andere sie bedrohen, sondern sie empfinden andere als bedrohlich,

¹⁶⁰ Kaschuba (2007)

¹⁶¹ Metzeltin (1996) S.36

weil sie Angst haben.“¹⁶² Es sind also nicht die stereotypen Vorstellungen von anderen, die uns Angst machen, sondern die Angst, die stereotype Vorstellungen überhaupt erst evoziert.

Diese Form der unmittelbaren Vorverurteilung stellt eine Art von Vertrautheit dar. Das Fremde bleibt fremd und doch können wir nach seiner Benennung von ihm erzählen, es wird und bleibt das Ausgegrenzte.¹⁶³

Auch wenn es absurd klingen mag, durch einen Stereotyp Vertrautheit herzustellen, so bestätigt dieses Zitat doch wieder die Ordnungsfunktion von Stereotypen, die durch Vereinfachung Klarheit schafft. Allein die Tatsache, dass Nationen Stereotype übereinander haben, ist daher noch nicht das Problem. Problematisch sind Stereotype meist eher daher:

The most frequent reason for conflicts in presenting nations is not the national stereotype itself, but ascribing the given nation some social characteristics that this nation does not like.¹⁶⁴

Welche Nation hört schon gerne negative Stereotype über sich selbst? Besonders gefährlich werden Beziehungen zwischen Nationen allerdings erst, wenn sich die negativen Vorstellungen in wahre Feindbilder wandeln.

Hans Henning Hahn geht in seiner Einführung zum 80. Geburtstag des Begriffs „Stereotyp“ darauf ein, dass (nationale) Stereotype am Anfang des neuen Jahrtausends präsent sind wie eh und je und nimmt als Beispiel die Anschläge des 11. Septembers und die Reaktion Amerikas darauf, die zu klaren Feindbildern in der amerikanischen Wahrnehmung führte.

Dahinter steht die Erfahrung des 20. Jahrhunderts, ja rückprojizierend die des gesamten vergangenen Jahrtausends, welch verhängnisvolle Rolle Feindbilder und Stereotypen gespielt haben.¹⁶⁵

Auch wenn Stereotype maßgeblich zur Bildung von Feindbildern beitragen, sind sie an sich jedoch nicht „falsch“ oder „böse“. Sie sind ein Teil unserer Weltsicht. Und zwar nicht nur der Sicht auf andere, sondern auch der Sicht auf uns selbst. Letztendlich muss man sich der Realität stellen, dass jeder und jede von uns Stereotype besitzt. Das ist auch legitim. Sogar der „Vater“ der Stereotypenforschung, Walter Lippmann selbst benutzte nationale Stereotype, wenn er beispielsweise schrieb: “An American will endure almost any insult except the charge that he is not progressive.”¹⁶⁶ obwohl er der Überzeugung ist, dass Stereotype nur beim Pöbel zu finden wären. Er führte sogar noch weiter aus, dass Amerikaner einen fundamentalen Stereotyp besitzen, mit dem sie die Welt sehen – und zwar, dass alles immer größer, besser und mehr werden muss – ohne zu erkennen, dass dieses Urteil selbst schon ein Stereotyp ist.

¹⁶² Iglseder (1998) S.67

¹⁶³ Ebenda, S.70

¹⁶⁴ Zanussi. In Walas (1995) S.210

¹⁶⁵ Hahn (2002) S.9

¹⁶⁶ Lippmann (1945) S.108

Janusz Sztumski ist hierbei schon ein wenig realistischer und revidiert die veraltete Einstellung, die Stereotype als Symbol für Dummheit von Humoristen verschrie, wenn er eingesteht auch bei Intellektuellen Stereotype zu erkennen. Und, wie Peabody richtiger Weise gesteht, sind diese Stereotype meist um keinen Deut besser als die des „kleinen Mannes“: „One should avoid an elitist assumption that there is a qualitative difference between judgments by the ordinary people (false and evil) and judgements by experts (possibly correct).“¹⁶⁷

Ein komplett neutraler Mensch ohne Stereotype ist undenkbar. Und nicht nur das – er ist auch nicht gefordert. Menschen dürfen und sollen durchaus Stereotype besitzen, da sie eine Form darstellen, die Komplexität des eigenen Lebens zu ordnen.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass nationale Klischees weder vollständig stimmen noch gänzlich ohne Bezug zur sozialen Realität sind. Jede Erklärung bestimmter nationaler Klischees sollte von der Annahme ausgehen, dass sie sich auf die Wirklichkeit beziehen, die sie beschreiben wollen. Gleichzeitig muss davon ausgegangen werden, dass sie eine Auswahl von Deutungen, Vereinfachungen, Wertungen und sogar Verfälschungen der Realität darstellen.¹⁶⁸

Gefährlich werden Stereotype erst, wenn sie ins Negative umschlagen und ihre Kraft, nicht nur Individuen sondern auch ganze Kollektive zu beeinflussen, zum Tragen kommt. Wichtig ist daher zu erkennen: „Stereotypen lassen sich nicht eliminieren, der Umgang mit ihnen lässt sich aber zivilisieren.“¹⁶⁹ Der Einfluss von Stereotypen auf unser Handeln ist umso größer, je weniger wir uns ihrer Existenz bewusst sind. Daher ist es wichtig die generelle Existenz und auch den eigenen Gebrauch von Stereotypen zu akzeptieren, um viel wichtiger danach fragen zu können, woher sie kommen und warum wir sie akzeptiert haben – welches Märchen, welche Geschichte, welche Tradition, welches Bild, welcher Satz etc. uns beeinflusst hat und uns diese Vorstellung vermittelt hat. „It is only when we are in the habit of recognizing our opinions as a partial experience seen through our stereotypes that we become truly tolerant of an opponent.“¹⁷⁰ Dann wird es nämlich auch kein Problem mehr sein, nationale Unterschiede nicht nur als Stereotyp abzuwinken, sondern sogar als den bekannten Funken der Wahrheit zu erkennen, mit dem man umzugehen lernen muss. Letzlich sind Nationen nun einmal verschieden und dies kann eine große Bereicherung im Umgang miteinander darstellen, wenn man nicht so naiv auf diese Unterschiede reagieren will, wie in diesem Zitat angesprochen:

¹⁶⁷ Peabody (1988) S.6

¹⁶⁸ Wilterdink. In: Blomert et al (1993) S.148

¹⁶⁹ Hahn (2002) S.11

¹⁷⁰ Lippmann (1945) S.126

Sometimes a college student who has been talked out of his stereotypes in a psychology course is amazed to discover, on his first trip abroad, that the Germans really are different from the Italians.¹⁷¹

¹⁷¹ Roger Brown (1958) S.365. Nach: Peabody (1988) S.Vii

2.3. Film und Stereotyp

„Filme sind kulturelle Äußerung von Menschen in Form von Codes und Zeichen, wie es die Semiotik auszudrücken pflegt.“¹⁷²

Da einen beträchtlichen Teil dieser Arbeit eine Filmanalyse darstellen wird, möchte ich kurz auf den Zusammenhang von Film und Stereotyp eingehen, der nicht unerheblich ist. Schließlich schrieb Lippmann schon 1922: „In the whole experience of the race there has been no aid to visualization comparable to the cinema.“¹⁷³ Die Darstellungen im Film übernehmen oft die Arbeit unserer Vorstellung, sich Bilder zu machen und formen fortan die Bilder in unserem Kopf mit, durch die wir uns die Welt vorstellen.

Adam Schaff geht, ganz im Gegenteil dazu, davon aus, dass Stereotype sich immer durch Begriffe äußern, indem ein Wort, das eigentlich einen neutralen Begriff darstellt, emotional aufgeladen wird und somit die Funktion eines Stereotyps erlangt. Das Stereotyp hängt sich sozusagen wie ein Parasit an einen neutralen Begriff und schmarotzt bei ihm, indem es ihn für den Transport seiner Inhalte missbraucht. Ein Beispiel dafür wäre der Begriff „Islamist“, der im Zuge der amerikanischen Propaganda nach 9/11 eine negative, emotionale Aufladung erfahren hat und nun automatisch bei der Nennung des Begriffs stereotype Inhalte hervorruft.¹⁷⁴ Nichts desto



Abb. 2.: Flamencotänzerin
Quelle: <http://www.visitarespana.com/flamenco.jpg>

trotz gibt es den Begriff „Islamist“ an sich aber auch weiterhin ohne stereotypen Inhalt.

Wenn man diesen Ansatz Schaffs nun über das linguistische Feld hinaushebt, wird man erkennen, dass dies auch bei Bildern zutreffend ist. Das Bild einer tanzenden, dunkelhaarigen Frau in roten wallenden Kleidern ist einerseits das neutrale Bild einer tanzenden Frau, wird andererseits aber sofort mit dem Stereotyp der Flamencotänzerin Spaniens assoziiert.

Wenn man also davon ausgeht, dass ein stereotyper Inhalt einen Träger benötigt, der aber auch neutral existiert, könnte man diese Träger grundsätzlich „Zeichen“ nennen. An dieser Stelle ist daher ein kurzer Schwenk in die Welt der Semiotik angebracht.

In der Semiotik, laut Morris die „Lehre der Zeichen“, gibt es zwei wichtige Modelle zu beachten. Das erste stammt von dem Schweizer Sprachwissenschaftler Ferdinand de Saussure

¹⁷² Hallermayer, Evi: Filme analysieren – Kulturen verstehen. Über Akira Kurosawas „Yojimbo“ und seine beiden Remakes „Per un pugno di dollari“ und „Last man standing“. Konstanz: UKV, 2008, S.6f

¹⁷³ Lippmann (1945) S.91

¹⁷⁴ Vgl. Hahn (2002) S. 23

(1857 – 1913), der ein Zeichen in einen Signifikant (Bezeichnendes) und ein Signifikat (Bezeichnetes) aufteilt und sich damit rein auf das System der Sprache bezieht.

Der zweite Ansatz ist der des amerikanischen Philosophen Charles Sanders Peirce (1839 – 1914), der davon ausgeht, dass die Semiotik als Grundlage für alle anderen Wissenschaften gelten kann. Seine Aufteilung eines Zeichens erfolgt in Representamen (= die – nicht notwendigerweise materielle - Form in der das Zeichen auftritt), Interpretant (= nicht der Interpret, sondern der Sinn den das Zeichen macht) und Objekt: (= das, worauf sich das Zeichen bezieht).

Wenn man das angeführte Beispiel des Bilds der Flamencotänzerin als nationales Symbol für Spanien als Zeichen im Sinne von Peirce interpretieren würde, würde dies vermutlich bedeuten: Das Representamen ist das Bild einer tanzenden Frau im roten Kleid, das Interpretant versteht diese Kleidung und die Haltung der Frau als Erkennungszeichen für Flamenco und das Objekt ist die Flamencotänzerin. Die Assoziation dieses Bildes zu Spanien ist hier allerdings noch nicht enthalten. Darauf werde ich später zurückkommen.

In der Semiotik werden grundsätzlich drei Arten von Zeichen unterschieden: Ikon, Symbol und Index.

- **Ikon**

Als Ikone werden (meist visuelle) Zeichen beschrieben, die eine strukturelle Ähnlichkeit zwischen Signifikant und Signifikat aufweisen. Die Ähnlichkeit kann naturalistisch bis zu stark abstrahiert sein. „Als semantische Regel für den Gebrauch von Ikons gilt, dass sie diejenigen Objekte denotieren, die dieselben Charakteristika wie sie selbst haben – oder, was häufiger ist, eine bestimmte Teilmenge ihrer Charakteristika.“¹⁷⁵

Beispiel für ein Ikon wäre das nebenstehende Bild einer Flamencotänzerin, das zwar stark abstrahiert ist, aber auf Grund seiner Ähnlichkeit zu dem bekannten Bild einer Flamencotänzerin sofort als solches erkannt wird.



Abb. 3: Abstrakte Darstellung einer Flamencotänzerin
Quelle: www.ninatanz.de/logo_nina_gonzalez.gif

¹⁷⁵ Morris 1972, S.46. Nach: Opl, Eberhard: Das filmische Zeichen als kommunikationswissenschaftliches Phänomen. München: Ölschläger, 1990, S.58

- Symbol

Bei einem Symbol ist die Beziehung zwischen Signifikant und Signifikat willkürlich, sie wird jedoch auf Grund von erlernten Konventionen erkannt. Sprache ist damit ebenso als Symbol zu verstehen wie beispielsweise Nationalflaggen. Das Bild der spanischen Nationalflagge weist als Zeichen keine Ähnlichkeit zu seinem Inhalt – der Nation Spanien und seiner Bewohner – auf, wird aber dennoch sofort damit assoziiert, da die Verbindung sozial erlernt wurde.



Abb. 4: Spanische Nationalflagge
Quelle: www.weltblick.de/flaggen/spanien2.gif

- Index

Bei Indexen besteht eine Beziehung zwischen Signifikant und Signifikat, der Signifikant weist in gewisser Weise auf das Signifikat hin, auch wenn keine Ähnlichkeit besteht. Beispiele dafür wären etwa Rauch, der Feuer andeutet, medizinische Symptome, die auf Krankheiten schließen lassen oder Signale wie ein Klopfen an der Tür, das einen Besucher ankündigt. Im Falle des nebenstehenden Bildes stellen allein die gezeigten Schuhe, das Kleid, die Farbe rot und die sichtbare Bewegung einen Zusammenhang zu dem Thema Flamenco her.



Abb. 5: Schuhe einer Flamencotänzerin
Quelle: <http://www.thecalm space.com/wp-content/uploads/2009/01/flamenco-vivo-by-de-vos-on-flickr.jpg>

Ein Zeichen kann eine Kombination von Symbol, Ikon und Index sein, meist sind es Mischformen, selten trifft nur eine Bezeichnung zu. Filmische Bilder sind oft symbolisch – wenige Bilder im Film sind wirklich ikonisch, viele sind aber symbolisch und „stehen für“ das, was sie bezeichnen.

Film wird inzwischen in der Semiotik ebenso wie Sprache als ein Zeichensystem gesehen, das andere Zeichensysteme beinhaltet und darstellt.

Der Film ist ein Kommunikationsmittel, das andere, präexistente, afilmische Kommunikationsmittel auf eine bestimmte Art und Weise kommuniziert. Anders ausgedrückt kann man auch sagen: Die Bedeutung eines Films (oder –konkreter- auch nur eines einzelnen

Filmbildes) liegt darin, dass er etwas, das für sich bereits etwas bedeutet, auf eine bedeutende Art und Weise kommuniziert (oder bezeichnet).¹⁷⁶

Bilder, die für sich alleine schon eine bestimmte Bedeutung haben, werden also durch die filmische Darstellung mit einer zusätzlichen Bedeutung aufgeladen.

James Monaco erklärt den Vorteil der filmischen Zeichen in seinem Einführungswerk *Film verstehen* zuallererst in ihrer Unmittelbarkeit als visuelle Bilder.

[...] im Film sind Signifikant und Signifikat fast identisch: Das Zeichen im Film ist ein Kurzschluss-Zeichen. [...] Ein Bild hat eine direkte Beziehung zu dem, was es bezeichnet, ein Wort hat das nur selten.¹⁷⁷

Zwar ist es richtig, dass ein filmisches Bild eine Ähnlichkeit zu dem Ding, das es abbildet, hat, dennoch widerspricht Eberhart Opl Monaco in *Das filmische Zeichen als kommunikationswissenschaftliches Phänomen*, denn er ist davon überzeugt „Ein Film zeigt niemals Dinge, sondern bestimmte Sichtweisen auf oder bestimmte Wahrnehmungsverhältnisse von Dingen.“¹⁷⁸ Die Perspektive, der Sichtwinkel, das Licht etc. auf das Ding bzw. die Montage der Bilder sind spezifisch filmische Techniken, die das Filmbild verändern. Für Opl ist filmische Zeichenproduktion daher stark von der Kamerahandlung abhängig. Die Bedeutung eines Filmzeichens muss insofern nicht unbedingt übereinstimmen mit der Bedeutung des wahren abgebildeten Dings, sie wird durch filmische Techniken verändert. Diese Techniken können auch Codes genannt werden, mittels derer das Zeichensystem im Film den Zeichen Bedeutung verleiht.

Cinematic and televisual codes include: genre; camerawork (shot size, focus, lens movement, camera movement, angle, lens choice, composition); editing (cuts and fades, cutting rate and rhythm); manipulation of time (compression, flashbacks, flashforwards, slow motion; lighting; colour; sound (soundtrack, music); graphics; and narrative style.¹⁷⁹

John Fiske unterscheidet bei Codes “broadcast codes”, die von einem Massenpublikum geteilt werden und “narrowcast codes”, die ein kleineres Publikum haben. Diese „broadcast codes“ werden von Basil Bernstein auch „restricted codes“ genannt:

‘Restricted’ codes are described as structurally simpler and more repetitive (‘overcoded’), having what information theorists call a high degree of *redundancy*. In such codes several elements serve to emphasize and reinforce preferred meanings.¹⁸⁰

Durch Redundanz, also die “überflüssige Mehrfachkennzeichnung einer Information“¹⁸¹ wird nur eine bestimmte Interpretation zugelassen. „Fiske suggests that narrowcast (elaborated) codes have the potential to be more subtle; broadcast (restricted) codes can lead to cliché.“¹⁸²

¹⁷⁶ Opl (1990) S.50

¹⁷⁷ Monaco, James: *Film verstehen*. 4.Auflage. Reinbek: Rowohlt, 2002, S.158-9

¹⁷⁸ Opl (1990) S.42

¹⁷⁹ Chandler, Daniel: *Semiotics: The Basics*. USA/ Canada: Routledge, 2003, S.165

¹⁸⁰ Chandler (2003) S.171

Ein Beispiel für so einen „broadcast“ oder „restricted“ code wäre etwa eine Extreme long shot auf einen einsamen Mann am Pferd, der in einer weiten Landschaft in den Sonnenuntergang reitet – ein stereotypes Abschlussbild eines klassischen, amerikanischen Westerns.



Abb. 6: Ein Cowboy reitet in den Sonnenuntergang
Quelle: http://i.computer-bild.de/imgs/87976989_36af986d86.jpg

Dieses Bild kann als spezifisch filmisches Stereotyp verstanden werden, das sich in unseren Köpfen festgesetzt hat. Um diese Verbindung zwischen Bild und stereotypem Inhalt (in diesem Fall der Western) herstellen zu können, benötigt es eine Konventionalisierung.

Codes are dynamic systems which change over time, and are thus historically as well as socio-culturally situated. Codification is a *process* whereby conventions are established. For instance, Metz notes how in Hollywood cinema the white hat became codified as the signifier of a ‘good’ cowboy; eventually this convention became over-used and was abandoned (Metz 1974).¹⁸³

Bestimmte Zeichen werden also durch Konventionalisierung zu Symbolen, die für etwas stehen. Das obige Bild steht für das Ende eines Westernfilms. Dies passiert durch den ständigen Vergleich von Bildern mit bereits gesehenen anderen Bildern.

Precisely because artworks are human creations and because the artist lives in history and society, he or she cannot avoid relating the work, in some way, to other works and to aspects of the world in general. [...] These common traits are usually called *conventions*.¹⁸⁴

Die Bedeutung eines Zeichens muss immer im Zusammenhang zu dem Zeichensystem, in dem es steht, verstanden werden. Innerhalb dieses Zeichensystems werden die Zeichen miteinander verglichen, um Bedeutung zu erhalten.

Daniel Chandler konstatiert in seinem Einführungswerk *Semiotics. The Basics*. „No sign makes sense on its own but only in relation to other signs. Both signifier and signified are

¹⁸¹ Siehe: Langenscheidt Fremdwörterbuch. URL: <http://services.langenscheidt.de/fremdwb/fremdwb.html>

¹⁸² Chandler (2003) S.171

¹⁸³ Ebenda, S.172

¹⁸⁴ Bordwell, David/ Thompson, Kristin: *Film Art. An Introduction*. Eight Edition. New York: McGraw Hill, 2008, S.58

purely relational entities.”¹⁸⁵ Man muss den Kontext kennen, um Bedeutung herstellen zu können. Und diese Bedeutungssuche ist nicht nur ein Nebeneffekt, sondern essentiell für unsere Wahrnehmung. „We seem as a species to be driven by a desire to make meaning: above all, we are surely *Homo significans* – meaning-makers.“¹⁸⁶ Ein Zeichen an sich (Wörter, Bilder, Geräusche, Gerüche etc.) besitzt keine ihm innewohnende Bedeutung, diese muss ihm erst verliehen werden. Erst durch die Aufladung des Zeichens durch einen konventionellen Inhalt, erhält es eine Bedeutung.

James Monaco gibt ein besseres Verständnis davon im Bezug auf filmische Zeichen. Er erklärt, dass Filme durch Denotation und Konnotation Bedeutung vermitteln. Denotation meint dabei den direkten Zusammenhang eines Bildes mit dem, was es darstellt. Das Bild eines Schafes bedeutet ein Schaf. Signifikant und Signifikat stimmen überein.

Die Konnotation hingegen sind die meist soziokulturell verfestigten Vorstellungen, die mit einem Bild „mitgelesen“ werden. „The term ‘connotation’ is used to refer to the socio-cultural and ‘personal’ associations (ideological, emotional, ect.) of the sign.“¹⁸⁷ Das Bild eines Schafes lässt beispielsweise die Assoziation “friedfertig” zu.

Durch die Konnotation fügt man einem Zeichen Bedeutung zu. Konnotationen können allerdings nur „gelesen“ werden, wenn sie vorher „gelernt“ wurden.

Zwar liegt die Stärke des Films in Monacos Ansicht, wie bereits erwähnt, vor allem in der Denotation, da er durch Bilder unmittelbar Bedeutung vermittelt, da der Film selbst aber ein Kulturprodukt ist, hat er auch eine starke konnotative Wirkung, indem er die Bedeutung von Bildern vermittelt, die kulturell erlernt wurde.

Wenn wir ein Bild betrachten, findet ein Prozeß intellektuellen Verstehens statt – uns nicht unbedingt bewusst -, und es folgt darauf, dass wir zu irgendeiner Zeit dieses Verständnis gelernt haben müssen.¹⁸⁸

Die Interpretation von Zeichen hängt insofern immer von den Konventionen des Systems ab, in dem sie konstituiert sind und ob dem Interpretierenden diese Konventionen bekannt sind. „We interpret things as signs largely unconsciously by relating them to familiar systems of conventions.“¹⁸⁹

Auch stereotype Inhalte eines Bildes werden erst konnotiert, wenn die Stereotype als Konvention der Gesellschaft gelten, in der man lebt. Das Bild der Flamencotänzerin wird erst

¹⁸⁵ Chandler, Daniel: *Semiotics: The Basics*. Routledge, 2001 URL:

<http://www.aber.ac.uk/media/Documents/S4B/sem-gloss.html> 24.10.2009 Chapter: Signs

¹⁸⁶ Chandler (2003) S.17

¹⁸⁷ Ebenda, S.140

¹⁸⁸ Monaco (2002) S.153

¹⁸⁹ Chandler (2003) S.17

dann mit Spanien assoziiert, wenn einem der Stereotyp „Flamencotänzerin – Spanien“ bekannt ist.

Der Film als kulturelles Element einer Gesellschaft trägt maßgeblich zur Konstruktion dieser Konventionen bei. So ist auch Jörg Schweinitz in *Film und Stereotyp* davon überzeugt: „Die Konventionalisierung durch das Kino [...] standardisiere durch die ständige Wiederholung komplexitätsreduzierter Muster die Imaginationswelt großer Massen.“¹⁹⁰ Einfache Muster (Bilder, narrative Ideen, Charaktertypen etc.) wiederholen sich im Kino immer wieder, weil sie gut funktionieren. Im Zeitalter audiovisueller Massenmedien werden daher auch Stereotype immer wichtiger, weil die Serialität das Programm bestimmt (Sitcoms, Daily Soaps etc.). Populärkultur, wie leichte Komödien oder Soaps, liebt Stereotype geradezu und baut immer wieder auf ihnen auf, weil sie einfach darzustellen sind und beim Publikum gut ankommen.

Der Ansatz von Peter Wuss beschreibt Stereotype als Strukturen, die im Film und Fernsehen besonders häufig vorkommen, so dass sie sich zu „Invarianten“ entwickeln und als „medienspezifisches Vorwissen beim Zuschauer vorausgesetzt werden können. [...] Wuss betrachtet die Stereotypen als komplexe ‚Unterprogramme‘, die bestimmte Bilder mit ganzen Sets von Einstellungen, emotionalen Haltungen und Sinnbezügen fest verkoppeln.“¹⁹¹ Wenn sie sich einmal etabliert haben, genügt ein relativ kleines Signal um dieses „Unterprogramm“ hervorzurufen und als Hintergrund zu dem gerade Gezeigten mitgelesen zu werden.

Sie [Stereotype] dienen dazu, große Mengen an Informationen zu bewältigen, denn mit jedem Stereotyp werden viele unausgesprochene Botschaften mitgeliefert. Jedes Bild und jeder Begriff löst all das aus, was uns dazu auch noch einfällt.¹⁹²

Genres sind für Wuss daher eine Art „Superstereotype“¹⁹³. „Within semiotics genres can be seen as sign-systems or codes – conventionalized but dynamic structures. Each example of a genre utilizes conventions which link it to other members of that genre.“¹⁹⁴

Genres sind ein klassisches Beispiel für ein filmisches Stereotyp, das dem Medium eigen ist. Das Setting bzw. die Bilder eines Horrorfilms, eines Western, einer Romanze werden durch den Film konstruiert, verbreitet und damit als Bilder in unseren Köpfen etabliert.

¹⁹⁰ Schweinitz, Jörg: *Film und Stereotyp. Eine Herausforderung für das Kino und die Filmtheorie; zur Geschichte eines Mediendiskurses*. Berlin: Akademie Verlag, 2006, S.X

¹⁹¹ Winkler, Hartmut: *Stereotypen – ein neues Raster intertextueller Relationen?* Text zum 3. Film- und fernsehwissenschaftlichen Kolloquium Marburg 1990. URL: <http://homepages.uni-paderborn.de/winkler/stereot2.html#back23>, 24.10.2009

¹⁹² Petersen, Thomas/ Schwender, Clemens [Hg.]: *Visuelle Stereotype*. Köln: Halem, 2009, S.9

¹⁹³ Wuss, Peter: *Filmische Wahrnehmung und Vorwissen des Zuschauers. Zur Nutzung eines Modells kognitiver Invariantenbildung bei der Filmanalyse*. In: Hickethier, Knut; Winkler, Hartmut (Hg.): *Filmwahrnehmung*. Dokumentation der GFF-Tagung 1989. Berlin 1990 S.80. Nach: Winkler (1990)

¹⁹⁴ Chandler (2003) S.199

Film gibt allerdings nicht nur filmspezifische Stereotype wieder, sondern auch soziale Stereotype, die unabhängig vom Film existieren. „[...]alle Zeichen der Welt sind potenzielle Zeichen im Film; und sie werden nicht zu „*Filmzeichen*“, nur weil sie durch den Film reproduziert werden, sie bleiben vielmehr *Zeichen im Film*.“¹⁹⁵

Diese Zeichen im Film können durch ihre Verbreitung allerdings in der Gesellschaft konventionalisiert werden. Stereotype, die durch Film Verbreitung finden, werden somit auch in der Gesellschaft gefestigt und für „normal“ erachtet.

Some codes are more widespread and accesible than others. Those which are widely distributed and which are learned at an early age may seem ‘natural’ rather than constructed (Hall 1980, 132).¹⁹⁶

Nationale Stereotype sind eine häufig genutzte Art sozialer Stereotype im Film. Sie werden meist über repräsentative Figuren oder visuelle nationale Symbole dargestellt. Fremde von Außen-Gruppen eignen sich am besten für stereotype, karikierende Darstellungen, weil man als Zuschauer wenig über sie weiß und das Stereotyp daher ungestört ausgeschlachtet werden kann. Unterhaltsam ist dies vor allem für die Innen- (Ziel-) Gruppe, die sich bei den Stereotypen über die Außen-Gruppe amüsiert.

Oft werden visuelle nationale Stereotype auch bei Ortswechsel in Filmen benutzt. Anstatt den Namen des neuen Orts einzublenden, können bestimmte visuelle nationale Stereotype gezeigt werden, um dem Zuschauer verständlich zu machen, wo die Szene spielt. Auch Auslandskorrespondenten in Nachrichtensendungen untermalen ihre Berichterstattung gerne mit visuellen Erkennungszeichen ihres Übertragungsortes, indem sie im Hintergrund bekannte Wahrzeichen der jeweiligen Stadt zeigen.

Dadurch tragen Filme maßgeblich dazu bei visuelle Bilder von Nationen zu verbreiten, unsere heutige Sicht der Welt ist zu einem enormen Teil medial geprägt.

The filmmakers could fabricate clichés of Catalán and Castilian customs that might eventually figure in a catalog of things Spanish: church processions, parades (even in the rain), bullfights, flamenco dancing, and so on [...] ¹⁹⁷

Filme nutzen also Stereotype um die Wahrnehmung des Publikums zu beeinflussen.

We are rarely aware of our own habitual ways of seeing the world. It takes deliberate effort to become more aware of everyday visual perception as a code. Its habitual application obscures the traces of its intervention. ¹⁹⁸

¹⁹⁵ Opl (1990) S.76

¹⁹⁶ Chandler (2003) S.170f

¹⁹⁷ Conley In: Talens, Jenaro/ Zunzunegui, Santos: *Modes of Representation in Spanish Cinema*. USA: University of Minnesota Press, 1998, S.xix

¹⁹⁸ Chandler S.152

Kunst in jeglicher Form, ebenso wie das alltägliche Leben, regt immer auch dazu an, Zeichen aktiv zu verstehen. “Semiotics helps us to realize that meaning is not passively absorbed but arises only in the active process of interpretation.”¹⁹⁹

Im Folgenden sollen daher spezifische nationale spanische Stereotype bewusst gemacht werden, die nicht nur das Fremdbild Spaniens, sondern auch das eigene nationale Selbstbild des Landes prägen.

¹⁹⁹ Ebenda, S.217

2.4. Nationale Selbstbilder und Fremdbilder

„Zum Selbstbewusstsein gehört Fremdbewusstsein –
im Spiegel des Du erfährt sich das Ich...“²⁰⁰

Aufbauend auf den vorangegangenen Ausführungen zu den Themen Identität und Stereotype, lassen sich folgende zwei Feststellungen treffen:

1. Nationale Selbst- und Fremdbilder stehen immer in Interdependenz zueinander.

So wie eine Identität nicht unabhängig von anderen Identitäten konstituiert werden kann, so „schärfen“ sich auch Selbst- und Fremdbilder im immerwährenden Vergleich aneinander. In der Gegenüberstellung wird entweder das Unterscheidende betont und zum „Anderen“ gemacht oder das Verbindende betont und zum „Eigenen“ gemacht.

Fremdbilder und Selbstbilder, aus kulturellen Versatzstücken aufgebaut, stehen – wie die vorgestellte und die manifeste Realität insgesamt – in einem dialektischen Verhältnis zueinander, „vermitteln“ sich gegenseitig; [sic] kulturelle Wahrnehmungsmuster, und das sind gutenteils Selektionsmuster, stabilisieren letztlich auch Identität.²⁰¹

Letztlich wird das Selbstbild nicht nur im Vergleich mit dem Fremdbild konstituiert, sondern im Besonderen sogar noch verstärkt.

Wilterdink und Kapteyn fanden in einem Beitrag über interkulturelle Interaktion in einer internationalen Organisation heraus, dass „gestiegene Häufigkeit des Umgangs mit Fremden [...] auch häufig zum deutlicheren Bewusstsein der Zugehörigkeit zur jeweiligen Herkunftsgruppe [führte].“²⁰²

Die Besonderheit des Eigenen scheint sich den Menschen jedenfalls vorzüglich über die Bestimmung der Spezifik des Anderen zu erschließen, und je allgemeiner wir den Fremden charakterisieren, desto bestimmter erscheinen uns die eigenen Umrisse und umgekehrt.²⁰³

Die angesprochene Interdependenz bestätigt sich nicht nur darin, dass das Selbstbild den Vergleich zum Fremdbild benötigt, sondern auch, dass das Fremdbild erst im Gegensatz zu dem Eigenen entstehen kann.

Um eine fremde Kultur zu verstehen, muss man sie rekonstruieren [...]. Das Verstehen einer fremden Kultur setzt den Gebrauch und das Überdenken der eigenen voraus. Durch den Vergleich zweier Kulturen werden sie und man selbst verändert.²⁰⁴

²⁰⁰ Krockow, Ch. Graf von: *Die Deutschen in ihrem Jahrhundert 1890-1990*. Reinbek: Rowohlt, 1990, S.341
Nach: Hortmann, Stefanie: *Deutschlandbilder britischer Studenten*. In: Blomert et al (1993) S.158 – 176, S.158

²⁰¹ Gerndt (1989) S.12

²⁰² Blomert et al (1993) S.33

²⁰³ Grübel. In: Hahn (2007) S.324

²⁰⁴ Enerwitschläger (2005) S.15

2. Nationale Selbst- und Fremdbilder funktionieren nicht ohne Stereotype.

Da es sich bei nationalen Selbst- und Fremdbildern um die Definition von kollektiven Identitäten handelt, können diese nicht ohne Verallgemeinerungen und Vereinfachungen funktionieren. „Kurz, das Übereinander- Reden der Völker ist in der Regel von Stereotypen geprägt, in denen sich eine ganz spezifische Wahrnehmungsselektion niederschlägt und reproduziert.“²⁰⁵ Dieser Meinung ist auch Heinz Günter Vester:

Wenn Individuen oder Kollektive sich ein Bild von sich selbst und von den anderen machen, so werden dabei häufig Zerrbilder erstellt. Soziale Wahrnehmung scheint ohne Stereotypen nicht auszukommen²⁰⁶

Die autostereotype Selbstspiegelung wird in der Regel ins Positive und die heterostereotype Sichtweise der Anderen ins Negative verzerrt.

Gerade bei der Herstellung von Identität auf kollektiver Ebene ist die Gefahr groß, das Eigene zum Eigentlichen aufzuwerten und das Fremde als das Befremdliche abzuwerten oder gar zu bekämpfen.²⁰⁷

Vor allem in seinen Urteilen etwas als „befremdlich“ einzustufen, ist man oft voreilig.

Es ist auch bemerkenswert, dass die Einordnung von jemandem als Fremden sich gar nicht darauf berufen muss, dass er tatsächlich fremde Ideen oder Werte vertritt. Es genügt, dass man an ihm etwas entdeckt, das als stereotypische Eigenschaft des konkret Fremden vermutet wird.²⁰⁸

Stereotypisierung haftet aus diesem Grund auch meist ein negatives Gefühl an. In der oben bereits erwähnten Untersuchung Nico Wilterdinks stellte sich heraus, dass sich die Mitarbeiter der internationale Organisation zwar über nationale Unterschiede einig sind, aber aus Angst vor Stereotypisierungen vor deren Benennung zurück schrecken.

Dennoch sind Stereotype in vielen Bereichen als Hilfsmittel zur Vereinfachung nötig. Hüten sollte man sich lediglich vor den trügerischen Rückschlüssen, die Stereotype zulassen. Wenn man beispielsweise den Stereotyp formuliert, dass Spanier ein gutes Rhythmusgefühl haben, ist dies (im Rahmen der Stereotypisierungen) durchaus legitim. Der Rückschluss, dass die neue spanische Bekanntschaft deshalb ein geborener Flamencotänzer sein muss, wäre allerdings zu verwerfen.

Letztlich sind Stereotype durchaus ein kleines Stück Wissen. Wichtiger ist allerdings zu beachten, was sie noch sind: ein großes Stück Nicht- Wissen.

²⁰⁵ Link (1991) S.84

²⁰⁶ Vester (1996) S.12

²⁰⁷ Ebenda, S.12

²⁰⁸ Sztumski (1995) S.132

Im Weiteren möchte ich ergänzend zu diesen zwei Feststellungen kurz die drei Bereiche anschneiden, die auch die Basis meiner Filmanalyse bilden werden: „Interne“ nationale Selbstbilder, „externe“ nationale Selbstbilder und nationale Fremdbilder.

Wichtig ist mir, zu betonen, dass es nicht nur einen Unterschied zwischen Selbst- und Fremdbild gibt, sondern vor allem auch einen Unterschied zwischen dem nationalen Selbstbild, das man innerhalb der eigenen nationalen Gruppe pflegt und dem nationalen Selbstbild, das man in Erwartung des Fremdbilds über die eigene Nation in einer externen nationalen Gruppe darstellt. Die Frage, die ich mir dabei stelle, wurde von Jürgen Link bereits niedergeschrieben: „Wie bedient man sich also des nationalen Selbstbildes nach außen, wie nach innen [...]?“²⁰⁹

2.4.1. „Interne“ nationale Selbstbilder

Das Selbstbild, das eine Nation intern von sich besitzt, ist am Schwierigsten zu beschreiben, da es am Wenigsten explizit geäußert wird, sondern vielmehr im kollektiven Bewusstsein als „nationale Identität“ immer vorhanden ist. Zwar wohnen auch diesem Selbstbild bereits Autostereotype inne, die in der Konstitution der nationalen Identität selbst in Abgrenzung zu anderen Identitäten geformt wurden, aber diese werden nicht so deutlich geäußert und sind darüber hinaus nicht so homogen, sondern komplexer.

„Es scheint, dass die deutlichste Differenz zwischen Selbst- und Fremddefinition darin besteht, dass die ersteren meistens ausführlicher und komplexer sind.“²¹⁰ Tatsächlich ist das nationale Selbstbild innerhalb einer Nation vielschichtig, da viel mehr Wissen über die eigene Nation vorhanden ist und der persönliche Zugang dadurch, dass man selbst ein Teil von ihr ist, keine so stereotype Sichtweise zulässt.

Clifford Geertz untersucht in seinem bereits erwähnten Werk *Dichte Beschreibung*, wie verschiedene nationale Gesellschaften ihre Vorstellungen vom eigenen Selbst als Japaner, Balinese bzw. Marokkaner äußern. „Ich suchte und untersuchte vielmehr die symbolischen Formen – Worte, Bilder, Institutionen, Verhaltensweisen –, mit denen die Leute sich tatsächlich vor sich selbst und vor anderen darstellen.“²¹¹, erklärt er und merkt gleichzeitig an, dass man als Externer diese Symbole und Formen zwar beschreiben kann, man wird aber nie die mit ihnen verbundenen „Wahrnehmungen, Empfindungen, Anschauungsweisen und Erfahrungen“²¹² nachempfinden können, solange man ein externer Beobachter ist. „Was behaupten wir, wenn wir die semiotischen Mittel zu verstehen behaupten, mit deren Hilfe sich

²⁰⁹ Link (1991) S. 90

²¹⁰ Wilterdink. In: Blomert et al (1993) S.142

²¹¹ Geertz (1999) S.293

²¹² Ebenda, S.306

in diesen Fällen Personen gegenseitig definieren? Dass wir die Worte kennen oder den Geist?“²¹³ Für ihn ist es nur möglich, die Subjektivität und damit also auch das Selbstbild eines Volkes erklären zu können, wenn man selbst ein Teil dieser Gesellschaft ist und ihre Symbolsysteme aus einer internen Position heraus erklären und verstehen kann. Als externer Betrachter wird man das Selbstbild einer Nation nie so wahrnehmen können, wie es die Mitglieder der Nation selbst erleben.

2.4.2. „Externe“ nationale Selbstbilder

In meinem Hauptinteresse liegen vor allem nationale Selbstbilder, die nach außen, also anderen Nationen gegenüber, kommuniziert und dargestellt werden. Eine meiner Hauptthesen lautet, dass das eigene nationale Selbstbild, sobald man es extern darstellt, stereotyper gestaltet wird. Tatsächlich kann man feststellen, dass das, was Außen-Gruppen als „typisch“ für eine Innen- Gruppe bezeichnen, von der Innen- Gruppe meist erst im Kontakt mit dieser Außen-Gruppe erkannt wird.

Wie fremd oder vertraut sind einem die Gewohnheiten, Situationen, Regeln der Sie-Gruppe, aus dem Blickwinkel der jeweiligen Wir-Gruppe gesehen? Wie Elias sagte, gehört eine erhebliche Distanzierungsleistung dazu, das „Typische“ an der eigenen Gruppe zu sehen – leichter fällt dies den „Fremden“; Fremde zeigen uns somit ein Bild von uns, zu dem wir selbst kaum fähig wären.²¹⁴

Tatsächlich ist es so, dass sich eine Kultur erst dann „als spezifisch zu verstehen beginnt [...] wenn sie sich ‚einen äußeren Blick auf sich selbst‘ aneignet.“²¹⁵ Dies ist Teil des Vergleichsvorgangs, innerhalb dessen Identitäten geschaffen werden.

Dieser „äußere Blick“ anderer Nationen auf die eigene Nation beinhaltet immer auch deren Heterostereotype. Diese Heterostereotype muss eine Nation kennen, um zu wissen, was die Außen-Gruppe von ihr erwartet und um sich in ihrer externen Selbstdarstellung an diesen Erwartungen orientieren zu können. In diesem Zusammenhang werde ich kurz das Konzept der Erwartungserwartungen nach Luhmann erörtern.

Wenn die zu erwartenden Heterostereotype mit den Autostereotypen zusammenfallen, sind diese meist positiv und werden daher in der externen Selbstdarstellung noch weiter betont, um die eigenen Vorzüge zu unterstreichen. Falls die zu erwartenden Heterostereotype sich allerdings nicht mit den Autostereotypen decken, gehe ich davon aus, dass die externe Selbstdarstellung sich dem zu trotz auf seine positiven Autostereotype konzentrieren und diese wiederum nach außen betonen wird.

²¹³ Ebenda, S.306

²¹⁴ Blomert et al (1993) S.32

²¹⁵ Binder (2004) S.25

Die externe nationale Selbstdarstellung, die oft genug einem ökonomischen Interesse dient, wird insofern immer dazu genutzt, die positiven Autostereotype hervorzuheben und das eigene Image attraktiv zu gestalten.

2.4.2.1. Exkurs: Erwartungserwartungen nach Luhmann

Die Systemtheorie des deutschen Soziologen Niklas Luhmann sorgte in den 1970er Jahren innerhalb der gesellschaftstheoretischen Diskussion für Aufsehen. Er geht darin von der grundlegenden Unterscheidung von psychischen und sozialen Systemen aus, die immer in einem System-Umwelt-Verhältnis zueinander stehen.

Die Gesellschaft ist für ihn als Sinnverarbeitendes, soziales System zu verstehen und alles andere - inklusive der Menschen - bildet die dem System gegenübergestellte Umwelt. Das soziale System stabilisiert die Differenz von Innen und Außen und dient somit der Reduktion von Komplexität.

Sie [=soziale Systeme] dienen der Vermittlung zwischen der äußersten Komplexität der Welt und der sehr geringen, aus anthropologischen Gründen kaum veränderbaren Fähigkeit des Menschen zu bewusster Erlebnisverarbeitung.²¹⁶

Das Problem der Komplexität ist für die Systemtheorie zentral und bezieht sich nicht nur auf das Verständnis des eigenen sozialen Systems.

„Komplexität“ meint die Überfülle der Möglichkeiten des Erlebens und Handelns, von denen in einer gegebenen Situation immer nur eine beschränkte Auswahl verwirklicht werden kann.²¹⁷

Dies bedeutet, dass man in jedem Moment eine Auswahl möglichen Erlebens und Wahrnehmens hat und in jedem Moment eine Auswahl der denkbaren Handlungsmöglichkeiten trifft. Die Komplexität zwingt einen dazu, zu selektieren.

Aus diesem Grund reduziert eine Gesellschaft auch seine eigene Komplexität für sich selbst, um sich als Ganzes überschaubar zu machen. Umgelegt auf die eben angesprochenen „internen“ nationalen Selbstbilder bedeutet dies, dass innerhalb einer Nation Komplexitätsreduktion vorgenommen wird, um sich als Kollektiv begreifen zu können.

Soziale Systeme gewinnen eine über die Situation hinausreichende, die Systemgrenzen definierende Systemstruktur durch Generalisierung der Erwartungen für systemzugehöriges Verhalten.²¹⁸

Man stellt also Erwartungen an das Systeminterne Verhalten. Damit einhergehend werden auch Erwartungen an das Systemexterne Verhalten geweckt, sobald eine Innen-Gruppe auf

²¹⁶ Luhmann, Niklas: *Reflexive Mechanismen*. In: Luhmann, Niklas [Hg.] *Soziologische Aufklärung 1. Aufsätze zur Theorie sozialer Systeme*. Opladen: Westdeutscher Verlag, 1970, S.116 - 142, S.147

²¹⁷ Schneider, Wolfgang Ludwig: *Grundlagen der soziologischen Theorie*. Band 2. Wiesbaden: Westdeutscher Verlag, 2002, S.251

²¹⁸ Luhmann (1970) S.153

eine Außen-Gruppe trifft. Auch hier wird Komplexität reduziert – und zwar von beiden Seiten. Einerseits von den Selbst-Darstellern der Innen-Gruppe und andererseits von den externen Beobachtern der Außen-Gruppe.

Ob er will oder nicht – der Handelnde stellt sich in seinem Handeln vor den Augen anderer selbst dar. Sein dargestelltes Selbst gewinnt dann unter dem Druck des allgemeinen sozialen Interesses an Reduktion von Komplexität und an Strukturierung der Situationen normatives Gewicht.²¹⁹

Die eigene Darstellung wird also maßgebend dafür, wie die Innen-Gruppe von der Außen-Gruppe gesehen wird und was in Zukunft von ihr erwartet wird. Durch jedes Handeln, das man vollführt, ist eine gewisse Selbstfestlegung verbunden.

Dieser Mechanismus der Selbstdarstellung [...] ist zunächst und vor allem ein elementarer sozialer Prozeß der Reduktion von Komplexität und Veränderlichkeit, der Rückführung der unheimlichen Potentialitäten des Menschen auf übersehbare, schon bekannte Möglichkeiten.²²⁰

Genau diese übersehbaren, schon bekannten Möglichkeiten, von denen die Außen-Gruppe in Zukunft ausgehen wird, sind Stereotype. Luhmanns Theorie bestätigt also, dass nationale Selbstbilder in der Darstellung gegenüber Außen-Gruppen auf „bekannte Möglichkeiten“, sprich Stereotype, zurückgreifen.

Zur Steuerung der Außenansicht ist eine Innenansicht erforderlich, mit deren Hilfe man überlegen und entscheiden kann, welche Eindrücke in welchem Zusammenhängen erzielt bzw. vermieden werden müssen. Die Darstellung muss also – und darin finden wir das Moment der Reflexion – vorgestellt werden.²²¹

Die Innen-Gruppe benötigt ein Selbstbild inklusive Autostereotype, um sich überhaupt darstellen zu können ebenso wie die Kenntnis der Heterostereotype auf sie. Es ist daher zu betonen, dass der Innen-Gruppe nicht nur ihre eigenen Autostereotype, sondern ebenso die Heterostereotype der Außen-Gruppe bekannt sein müssen. Oder besser noch: dass sie diese erwarten können müssen.

„Erwartungen“ ist ein zentraler Begriff, der in Luhmanns Systemtheorie vorkommt und der sowohl in Bezug auf Selbst- als auch Fremdbilder in meinen Überlegungen von großer Bedeutung ist.

„Erwartung entsteht durch Einschränkung des Möglichkeitsspielraums.“²²² und stellt für Luhmann ein Erfordernis für die Reproduktion von Handlungen dar, da das System sonst

²¹⁹ Ebenda, S.126

²²⁰ Ebenda, S.127

²²¹ Ebenda, S.127

²²² Luhmann, Niklas: *Soziale Systeme. Grundriss einer allgemeinen Theorie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1984, S.397

einfach aufhören würde zu existieren, weil keine Handlung oder ihre Möglichkeit mehr erwartet werden würde.

Durch Erwartungen sehen wir uns demnach mit einem Repertoire von Möglichkeiten konfrontiert, das bereits drastisch reduziert ist und es uns so ermöglicht, uns rasch zu orientieren und zu entscheiden.²²³

Erwartungen sind das Resultat reduzierter Komplexität. „Ohne diesen vorgeschalteten Filter würde unser Erleben von der Fülle des (Denk)Möglichen überflutet. Panik, Desorientierung und Handlungsunfähigkeit wären die Folge.“²²⁴

Symbolische Generalisierungen verdichten die Verweisungsstruktur jeden Sinnes zu Erwartungen, die anzeigen, was eine gegebene Sinnlage in Aussicht stellt. Und ebenso gilt das Umgekehrte: Die in konkreten Situationen benötigten und bewährbaren Erwartungen führen und korrigieren die Generalisierungen.²²⁵

Erwartungen werden also generalisiert, um einerseits die komplexen Möglichkeiten einzuschränken und andererseits über längere Dauer hinweg anwendbar zu bleiben.

Eine Möglichkeit, Erwartungen relativ zeitfest zu etablieren, besteht darin, sie auf etwas zu beziehen, was selbst kein Ereignis, also im strengen Sinne nicht selbst erwartbar ist. Es werden Identitäten projiziert, an denen man Erwartungen festmachen kann, und durch solche Zuweisung an identisch Bleibendes werden Erwartungen sachlich geordnet.²²⁶

Ein Beispiel dafür wären Erwartungen, die man an eine ganze Nation richtet und die insofern kaum erfahrbar gemacht werden können. Auf Grund der Erfahrungen, die man dennoch macht, werden Erwartungen enttäuscht oder bestätigt. „In die Erwartungen wird eine Vorwegdisposition für den Enttäuschungsfall eingebaut. Es wird damit miterwartbar gemacht, wie man sich im Enttäuschungsfall verhalten kann.“²²⁷ Es gibt zwei Arten der Erwartung, die im Enttäuschungsfall unterschiedliche Reaktionen mit sich bringen:

- Kognitive Erwartungen und
- Normative Erwartungen

Im Falle von kognitiven Erwartungen wird die Enttäuschung als Fehler in der Erwartung anerkannt und die Erwartung in einem Lernprozess korrigiert.

Bei normativen Erwartungen hingegen wird die Enttäuschung dem falschen Verhalten des Anderen zugeschrieben, es findet kein Lernprozess statt und es wird an der Erwartung festgehalten. Man geht also von Normen aus, die es nicht zu korrigieren gilt, sondern von deren Gültigkeit man ohnehin überzeugt ist.

²²³ Schneider, W. (2002) S.253

²²⁴ Ebenda, S.253

²²⁵ Luhmann (1984) S.139

²²⁶ Luhmann (1984) S.426

²²⁷ Ebenda, S.436

Bei steigender Komplexität der sozialen Systeme [...], d.h. bei zunehmender Größe sozialer Systeme [...] müssen Verkürzungen, Vereinfachungen, Entlastungen geschaffen werden, die sowohl psychischer als auch sozialer Art sein können.²²⁸

Diese Verkürzungen bedeuten in sozialen Systemen soziale Normen, die die Erwartungsstruktur des Systems über längere Zeit hinweg stabil halten. Sie können bei nationalen Selbst- und Fremdbildern aber auch Stereotype sein, die im Sinne von normativen Erwartungen an eine Nation gerichtet werden.

Luhmann sieht sogar „[...] in der Erfassung und Reduktion von (Welt)Komplexität, [...] die allgemeinste und jeder Struktur vorgeordnete Funktion, die durch die Bildung systemischer (Erwartungs-) Strukturen erfüllt wird [...].“²²⁹ - Was bedeuten würde, dass Stereotype als „vorgeordnete Funktion“ einer Gesellschaft gar nicht aus selbiger wegzudenken wären. Allerdings gibt er zu bedenken „[...], dass die Komplexität und Heterogenität der Gesellschaft es unmöglich macht, die Selektion von Erwartungsstrukturen in einem relevanten Ausmaß an rationalem Konsens zu orientieren.“²³⁰ was wiederum bestätigt, dass Stereotype nicht rational zu belegen sind. Genau so wenig beruhen sie auf dem Konsens eines ganzen Kollektivs:

Nicht tatsächlichem Konsens, sondern allenfalls leistungsfähigen Konsensfiktionen, z.B. in der Form der massenmedial erzeugten „öffentlichen Meinung“, billigt Luhmann eine wesentliche Bedeutung zu.²³¹

Nationale Stereotype basieren nicht auf einem tatsächlichen Konsens, sondern finden sich gerade in fiktiv-vereinheitlichten kollektiven Phänomenen wie der „öffentlichen Meinung“.

Ob diese Stereotype bzw. normative Erwartungen letztendlich erfüllt werden, spielt eine beinahe irrelevante Rolle.

Normen/ normative Erwartungen sind kontrafaktisch stabilisierte Verhaltenserwartungen. Ihr Sinn impliziert Unbedingtheit der Geltung insofern, als die Geltung als unabhängig von der faktischen Erfüllung oder Nichterfüllung der Norm erlebt [...] wird. [...] Die Chance des tatsächlichen Eintreffens der Erwartung steht im Prinzip gar nicht zur Diskussion. Darin liegt der Sinn und die Funktion des 'Sollens', d.h. des 'Normativen'.²³²

Wichtiger als die Erfüllung normativer Erwartungen ist nämlich, dass es zur Steuerung von sozialer Interaktion nicht nur erforderlich ist, Erwartungen an Handlungen und Möglichkeiten

²²⁸ Feige, Andreas: Einführung in soziologische Sichtweisen sozialer Verhältnisse. Exkurs: Zur gesellschaftlichen Funktion ‚sozialer Normen‘ bei Niklas Luhmann. Vorlesungsunterlagen. Technische Universität Carolo-Wilhelmina zu Braunschweig, Institut für Sozialwissenschaften. WS 2005/06 <http://www-public.tu-bs.de:8080/~afeige/vorlesungshandouts/09-11-06-30-11-06-normbegriff%20bei%20luhmann.pdf>, 12.3.2009

²²⁹ Schneider, W.L. (2002) S.272

²³⁰ Ebenda, S.267

²³¹ Ebenda, S.267

²³² Feige (2005)

zu stellen, sondern, dass man ebenso erwartet, dass der Andere Handlungen und Möglichkeiten von einem selbst erwartet.

„Ego muss erwarten können, was Alter von ihm erwartet, um sein eigenes Erwarten und Verhalten mit den Erwartungen des anderen abstimmen zu können.“²³³ Dies nennt Luhmann „Erwartungserwartungen“:

Als Strukturen, die zum Betrieb eines sozialen Systems erforderlich sind, werden deshalb sogenannte Erwartungserwartungen benötigt. [...] Jeder, der in eine Interaktion involviert ist, muss erwarten können, welches Verhalten andere von ihm erwarten. Nur dann kann er sich auf eine Weise verhalten, die den Erwartungen der anderen entspricht und sich dadurch zu einem Verhalten veranlassen, das seine Erwartungen erfüllt.²³⁴

Diese Erwartungserwartungen stabilisieren soziale Interaktionen, weil die Beteiligten eine Vorstellung davon haben, was sie erwarten können und was von ihnen erwartet wird.

Im Vorfeld der meisten Interaktionen - und natürlich auch während der Interaktionen - arbeiten die Interagierenden auf der reflexiven Ebene des Erwartens von (definierbaren) Erwartungen. Hier schaffen sie Erwartungssicherheit. Erst aus der (relativen) Sicherheit beim 'Erwarten von Erwartungen' folgt, sekundär, Sicherheit im eigenen Verhalten. Jeder, der es einmal anders erlebt hat, weiß: Sicherheit im 'Erwarten von Erwartungen' ist eine unentbehrliche Grundlage aller Interaktion und sehr viel bedeutsamer als die Sicherheit bei der Erfüllung von Erwartungen!²³⁵

Wenn man dieses Prinzip der Erwartungserwartung auf nationale Selbst- und Fremdbilder anwendet, ist der Zusammenhang zu Stereotypen unumgänglich. Denn wenn man Heterostereotyp über eine Außen-Gruppe als normative Erwartungen an diese Gruppe verstehen kann, so sind umgekehrt die erwarteten Heterostereotyp der Außen-Gruppe über die Innen-Gruppe eben jene Erwartungserwartungen, von denen die Innen-Gruppe ausgehen kann. In einem Beispiel gesprochen, würde dies heißen: Der Heterostereotyp der Außen-Gruppe (z.B. Österreich) ist: Spanier sind laut = normative Erwartung = Die Außen-Gruppe erwartet, dass Spanier laut sind. Die Innen-Gruppe (Spanien) kann also davon ausgehen, dass die Außen-Gruppen von ihr erwartet, dass sie laut ist. Dies ist die Erwartungserwartung der Spanier.

Die Innen-Gruppe wird sich daher in der Interaktion mit der Außen- Gruppe bis zu einem gewissen Grad an diesen Heterostereotypen orientieren.

²³³ Luhmann (1984) S.412

²³⁴ Schneider, W.L. (2002) S.259

²³⁵ Feige (2005)

2.4.3. Nationale Fremdbilder

Als logischer Anschluss an Autostereotype, die Selbstbilder bestimmen und erwartete Heterostereotype, die sich auf die Darstellung des Selbstbildes auswirken, sind Heterostereotype das, was nationale Fremdbilder formt. Was diese Heterostereotype sein können und welche Faktoren sie beeinflussen, wurde im vorherigen Kapitel bereits geklärt. Da Stereotype sich wandeln können, sind auch nationale Fremdbilder einer Veränderung unterworfen.

Beispielsweise galt für Engländer im 16. Jahrhundert der heute nur mit Stirnrunzeln nachvollziehbare Heterostereotyp, dass sie leidenschaftlich und temperamentvoll seien. Erasmus von Rotterdam war geradezu begeistert von der exzellenten Küche der Briten und mochte die Geste der Frauen, Besucher zur Begrüßung und Verabschiedung zu küssen. – Auffälligkeiten, die heutzutage wohl kaum mehr im Fremdbild von Großbritannien zu finden sind.

Nationale Fremdbilder sind also das, was eine Nation von einer anderen Nation erwartet, das Bild, das sie sich von ihr gemacht hat, die Stereotype, die sie ihr auferlegt, um sie einkategorisieren zu können. Gefährlich werden Fremdbilder, wenn sie sich zu Feindbildern entwickeln. „Feindbilder sind verkehrte, Ideologien organisierende Fremdbilder, in denen das fremde ‚Andere‘ nicht mehr als das ‚Andere des Selbst‘ wahrgenommen wird.“²³⁶

²³⁶ Sandkühler, Hans Jörg/ Mall, Ram Adhar: Das Selbst und das Fremde – Der Streit der Kulturen. Hamburg: Meiner, 1996, S.7

2.5. Stereotypes Spanien

„Y comprendí el alma de la España que no perece, la España reina de vida, emperatriz del amor, de la alegría y de la crueldad; la España que ha tener siempre conquistadores, y poetas, pintores y toreros.“
(Rubén Darío)²³⁷

Nationale Selbst- und Fremdbilder sind als Konstruktionen zu verstehen, die zu einem großen Teil von Auto- und Heterostereotypen geprägt sind. Da sich meine empirischen Beispiele in dieser Arbeit auf Spanien beziehen, möchte ich daher kurz einen Blick auf die vorhandenen spanischen Stereotype werfen, die sich sowohl im Selbst- als auch im Fremdbild finden. Die Symbole, die in Autostereotypen und Heterostereotypen aufgegriffen werden, sind meist dieselben, aber oft liegt ihnen ein unterschiedliches Verständnis zugrunde.

Beim Selbstbild fällt es, wie bereits angesprochen, schwerer die Stereotype, die letztendlich als „typisch“ für das eigene Land gelten, zu beschreiben, da man gar nicht so genau abstrahieren kann, was aus der Vielfalt der nationalen Symbole und Charaktermerkmale denn nun typisch für das eigene Land ist, solange man es nicht aus einem externen Blickwinkel betrachtet.

Beispielsweise ist der häufige Gebrauch von Titeln wie „Mag.“, „Dr.“, „Botschafter“ etc. bei der persönlichen Anrede nur deswegen eine „österreichische Eigenheit“, weil sich sonst kaum Länder finden, in denen die akademischen Grade mit einer solchen Hingabe Verwendung finden. Die Österreicher selbst können diese Eigenheit aber erst dann als „österreichisch“ anerkennen, wenn sie sich darüber bewusst werden, dass diese Titel-Vernarrtheit in anderen Ländern nicht sonderlich verbreitet ist.

Dem Diskurs rund um ihre nationale Identität haben Schriftsteller und Künstler in Spanien eine besonders große Aufmerksamkeit gewidmet, da das Land in kulturgeschichtlicher Hinsicht eine von den europäischen Standards abweichende Entwicklung durchlaufen hat.

Spain as an entity and Spanish cultural identity are no less difficult to pin down as the concept of the nation state is simultaneously assailed by political, economic and cultural globalisation and the fragmentation of the state by the demands of its autonomous communities. Questions of identity in Spain are further complicated by a history of political manipulation and exploitation of concepts of national and cultural identity.²³⁸

²³⁷ „Und ich verstand die Seele Spaniens, die nicht endet, Spanien die Königin des Lebens, Kaiserin der Liebe, der Freude und der Grausamkeit; Spanien, das immer Eroberer und Dichter, Maler und Toreros haben muss.“ Rubén Darío [Schriftsteller aus Nicaragua, 1867 - 1916] In: Díaz, Lorenzo; López Mondéjar, Publio: *Un siglo en la vida de España. Ocio y vida cotidiana en el siglo XX*. Barcelona/ Madrid: Lunwerk Editores, 2001, S.97, Eigenübersetzung 29.9.2009

²³⁸ Jordan, Barry/ Morgan- Tamosunas, Rikki: *Contemporary Spanish cinema*. Manchester: Manchester University Press, 1998, S.8

Durch die Gegenreformation und die damit verbundene Inquisition wurde Spanien vom Rest Europas isoliert, nicht nur von den protestantischen Ländern, sondern auch von den katholischen, die Spaniens Praktiken der Gegenreformation als zu extrem empfanden. Diese Isolation Spaniens vom restlichen Kontinent wurde durch die Abgeschottetheit während der Franco- Diktatur noch weiter verstärkt.

Sie schöpfen ihre Identität [...] aus der eigenen Vergangenheit, Sprache und Kultur. Ihre Abneigung gegen die Zentralregierung hat ihren Ursprung in den negativen Erfahrungen während der zentralistisch ausgerichteten Franco- Diktatur.²³⁹

Carlos Collado Seidel spricht als Mitherausgeber des Bandes *Spanien: Mitten in Europa. Zum Verständnis der spanischen Gesellschaft, Kultur und Identität*²⁴⁰ ein daraus resultierendes Problem im Bemühen um eine Definition der nationalen, spanischen Identität an, indem er konstatiert: „Spaniens Geschichte weist insgesamt eine deutliche Dualität auf.“²⁴¹ Der auch von Spaniern selbst viel genutzte Ausdruck „Las dos Españas“ beschreibt im Grunde sogar einen dreifachen Bruch, der Spanien in zwei Hälften teilt: Die Gegenüberstellung 1) der politischen Richtungen „rechts“ und „links“, 2) von fundamentalistischem Katholizismus und Antiklerikalismus und 3) vom Zentralismus, der sich an Madrid orientiert und dem weit verbreiteten Regionalismus.²⁴² Auch das Schwanken zwischen Selbstbezug und Öffnung, Traditionen und Neuem reiht sich in die Umschreibung dieser „zwei Spanien“ ein. Das Land ist in gewisser Weise zerrissen und tut sich daher umso schwerer mit der Benennung einer spanischen Identität, in der sich ihr nationales Selbstbild spiegelt.

In einem Editorial des spanischen Nachrichtenmagazins *Cambio 16* wird dieses Problem, das Spanien mit sich selbst hat, folgendermaßen formuliert:

A qué llamamos España?: Estado plurinacional, estado autonómico, de nacionalidades y regiones, estado sin nación, nación de varios estados...? Cada vez resulta más difícil saber donde estamos...²⁴³

Tatsächlich finden sich innerhalb Spaniens vier verschiedene, linguistische Identitäten (spanisch, katalanisch, baskisch und galizisch), drei „historische“ Nationalitäten (Katalonien, Baskenland und Galizien) und 17 autonome Regionen, die sich bemühen ihre Identität

²³⁹ Kaczmarek, Michael: *Spanien sucht seine Identität*. Euro-topics, 7.3.2008

<http://www.eurotopics.net/de/magazin/politik-verteilerseite/spanien-2008-03/debatte-spanien-2008-03/>, 4.2.2009

²⁴⁰ Siehe: Collado Seidel et al. (2002)

²⁴¹ Collado Seidel et al. (2002) S.43

²⁴² Vgl.: Wikipedia. http://es.wikipedia.org/wiki/Ser_de_Espa%C3%B1a, 22.6.2009

²⁴³ „Was nennen wir Spanien? Vielvölkerstaat, autonomer Staat, Staat der Nationalitäten und Regionen, Staat ohne Nation, Nation verschiedenster Staaten...? Jedes Mal erscheint es schwieriger zu wissen woran wir sind...“ *Cambio 16* vom 12. September 1999, Editorial, S.3. Nach: Jordan, Barry: *How Spanish is it? Spanish Cinema and National Identity*. Jordan, Barry/ Tamosunas, Rikki: *Contemporary Spanish Cultural Studies*. London: Arnold, 2000, S.68-78, S.77, Eigenübersetzung, 10.06.2009

unabhängig von der Hauptstadt zu behaupten, finden. „Die Frage nach dem Nationalstaat ist gegenwärtig dabei das wahrscheinlich am kontroversesten diskutierte Thema in Spanien.“²⁴⁴ Dabei bezeichnet Collado Seidel „gerade diese Vielfalt“ als „ein herausragendes Kennzeichen der spanischen Kulturnation.“²⁴⁵ Aber gerade in der Vielfalt liegt oft das Problem wenn es darum geht eine gemeinsame nationale Identität zu benennen. Paradigmatisch für diese Problematik ist ein Streit um die spanische Nationalhymne, die nach wie vor wortlos geblieben ist, weil man sich für keinen passenden Text entscheiden konnte, der der Gesamtheit der Spanier entsprechen würde.²⁴⁶

Wenn es schwer erscheint die eigene nationale Identität zu greifen, hilft oft der Rückgriff auf die Fremdbilder von der eigenen Nation, um die typischen Eigenheiten und gängigen Stereotype sichtbar zu machen. Der spanische Schriftsteller und Soziologe Francisco Ayala hat daher an der Universität von New York 1986 ein Seminar gehalten, in dem er gemeinsam mit seinen Studenten das spanische Selbstbild sowie das Fremdbild von Spanien analysieren wollte. Einleitend erklärt er dazu in seinen Kursunterlagen zu *La imagen de España. Continuidad y cambio en la sociedad española*²⁴⁷, dass das Selbstbild einer Nation als veränderbare mentale Konstruktion zu verstehen ist, welche als Referenzrahmen für das gilt, was man „typisch spanisch“ nennen kann und stellt die ausschlaggebende Frage „Dónde y cuándo empieza lo español?“²⁴⁸ Wo und wann fängt das Spanische an?

Das Fremdbild anderer Nationen auf Spanien liefert auf Grund seiner stereotypen Abstraktion eine übersichtlichere Darstellung davon, was außerhalb als spanisch verstanden wird und bietet damit auch dem spanischen Selbstbild gewisse Symbole und Eigenheiten als Anhaltspunkte, auf die man sich in der Selbstbeschreibung beziehen kann. Doch was genau sind nun diese Heterostereotype im Fremdbild von Spanien und wie sind sie entstanden?

Der englische Reisende H.V. Morton schrieb in seinem Buch *A Stranger in Spain*, laut Ayala, dass das Spanien der heutigen Tourismus-Plakate schon während des 19. Jhdts. in Sevilla geboren wurde und dass es von den reichen Klassen der Engländer, die in Cadix und Gibraltar ankamen, weiter getragen wurde:

[...] Si nuestros padres hubieran abordado a España por el viejo camino a través de los Pirineos o por La Coruña, la España romántica de los carteles pudiera haber sido algo distinta; y el andaluz, con su sombrero cordobés, sus patillas, su chaqueta corta y sus

²⁴⁴ König. In: Collado Seidel et al. (2002) S.47

²⁴⁵ Collado Seidel et al. (2002) S.43

²⁴⁶ Siehe: Kaczmarek (2008)

²⁴⁷ Siehe: Ayala, Francisco: *La imagen de España. Continuidad y cambio en la sociedad española*. Papeles para un curso. Madrid: Alianza Editorial, 1986

²⁴⁸ „Wenn es eine kollektive Wesensart gibt, ein nationales Subjekt, verlieren sich seine Konturen in Zeit und Raum. Wo und wann fängt das Spanische an?“ Ayala (1986) S.33, Eigenübersetzung 21.06.2009

pantalones estrechos, no se hubiera convertido en el español típico para tanta gente en el mundo.²⁴⁹

Doch tatsächlich haben sich eben jene Symbole in Aushängeschilder für Spanien verwandelt: Der Flamenco, Stierkämpfe, Zigeuner, Carmen - die Parade-Spanierin, Lebensfreude oder der Stolz der Spanier: „Señorita y Sombrero forman la pareja protagonista del mundo hispánico, según puede verse desde fuera en simplificación suma.“²⁵⁰

2.5.1. Den Rhythmus im Blut - Flamenco

Der Flamenco ist nicht nur außerhalb Spaniens eine der ersten Assoziationen zum Land, sondern die Flamenco-Tänzerin oder die Gitarre entwickelten sich während der Romantik auch für die Spanier selbst zur Visualisierung ihres Vaterlandes: „En unas cuantas líneas, o acaso en los compases de un pasodoble, puede llegar a cifrarse realidad tan compleja.“²⁵¹

Die klassische Flamenco-Tänzerin ist personifiziert in der Idealfigur spanischer Weiblichkeit: Carmen. Die Vorstellung dieser idealen spanischen Frau geht eigentlich aus französischer Feder hervor, da Georges Bizet in der gleichnamigen Oper 1875 den Mythos dieser Figur schuf (die Novelle dazu stammte aus dem Jahr 1847 von dem französischen Schriftsteller Prosper Mérimée), welcher von Carlos Saura in den 1980ern in dem Film *Carmen* wieder aufgegriffen wurde und ein wahres Flamenco-Fieber zur Folge hatte.²⁵²

Die in ihr verkörperte Verbindung von Verführung, Beherrschung und schicksalhafter Verstrickung in Schuld und Leiden ist zu einem mystifizierten Sinnbild geworden, das in erster Linie ein bei Opernkomponisten beliebtes kulturelles Fremdstereotyp ist.²⁵³

Seither sind Flamenchorhythmen, Kastagnetten, lange, wallende rote Kleider, Fächer, die dunklen Haare einer rassigen Spanierin und die typischen Bewegungen bei dem dazugehörigen Tanz nicht mehr aus dem Fremdbild von Spanien wegzudenken.

²⁴⁹ „Wenn unsere Väter in Spanien über den alten Weg hinter den Pyrenäen oder über La Coruña angelegt hätten, hätte das romantische Postkarten- Spanien anders sein können; und das Andalusische mit seinen Sombreros aus Córdoba, seinen Koteletten, seinem kurzen Jackett und seinen engen Hosen hätte sich nicht für so viele Menschen auf der Welt in das „typisch Spanische“ verwandelt.“ Ayala (1986) S.31, Eigenübersetzung, 21.06.2009

²⁵⁰ „Die ‚Señorita‘ und der ‚Sombrero‘ bilden das Protagonisten-Paar der spanischen Welt, laut der zusammenfassenden Simplifikation die man von außen sehen kann.“ Ayala (1986) S.37, Eigenübersetzung, 21.06.2009

²⁵¹ „Auf ein paar Textzeilen oder vielleicht die Schritte eines ‚Paso doble‘ kann sich eine so komplizierte Realität belaufen.“ Ayala (1986) S.31, Eigenübersetzung, 21.06.2009

²⁵² Siehe: Serrano, Carlos: *El nacimiento de Carmen: Símbolos, mitos, nación*. Madrid: Taurus, 1999

²⁵³ Goetze, Dieter: *Weiblichkeit: Die soziokulturelle Konstruktion von Rollen und Identitäten* In: Collado Seidel et al. (2002) S.186 - 196, S.186

2.5.2. „De los toros. A los toros.“ – Stiere und Männlichkeit²⁵⁴

„Der Stier ist unbestritten (und nicht erst seit Picasso) ein Sinnbild für Spanien.“²⁵⁵ Den besten Beweis dafür liefert die bekannte überdimensionale schwarze Stier- Silhouette, die einem auf spanischen Landstraßen immer wieder in den Blick gerät. Hierbei handelt es sich um das Markenzeichen des Wein- und Spirituosenherstellers „Osborne“. Als die Werbungen am Rande von öffentlichen Straßen verboten wurden,



Abb. 7: Osborne Stier in Spanien

Quelle:

http://www.osborne.ch/de/files/6_osborne_stier_nah.JPG

war der Osborne-Stier der einzige Werbeträger, der seinen Posten inmitten der spanischen Landschaft behalten durfte und der inzwischen sogar unter Denkmalschutz gestellt wurde, weil sich die Spanier dermaßen mit diesem „Wahrzeichen Spaniens“ identifizieren.

Eine starke Assoziation zu Stieren hat Spanien aber natürlich seinem Stierkampf, der „Corrida“ zu verdanken, der nach wie vor gepflegt wird. Außerhalb Spaniens wird der Stierkampf mit geteilten Meinungen, die von „brutaler Grausamkeit“ bis zu „traditioneller Ursprünglichkeit“ reichen, wahrgenommen. In Spanien bleiben nichtsdestotrotz die Einschaltquoten bei TV-Übertragungen konstant und der Starkult rund um die Toreros ist noch lange nicht zu Ende. Andreas König richtet sich gegen die Argumente brutalen Blutvergießens beim Stierkampf und stellt einen anderen Aspekt in dessen Mittelpunkt:



Abb. 8: Der Torero José Tomás bei einem Stierkampf, fotografiert von Agustín Zamora, 1998

Quelle: Diaz et al. (2001) S. 230

Das spanische Sprichwort ‚Más vale la maña‘ (‚Mehr [als die rohe Gewalt] zählt die Geschicklichkeit.‘) bringt zur Sprache, dass dies alles mit brutaler Gewalt nichts zu tun hat.²⁵⁶

Er führt weiter aus, dass beim Stierkampf vor allem die Geschicklichkeit des Toreros zähle. „Gestik, Mimik, Körpersprache und Bewegung, Lautstärke und Blickkontakt haben wesentliche Bedeutung.“²⁵⁷ Mehr noch als der Stier stehe im Mittelpunkt des Stierkampfes

²⁵⁴ Zu dem Thema Stierkampf im spanischen Film siehe ausführlich: Gallardo Uribe, Francisco: *Cine de luces. El cine y los toros*. Sevilla: Delegación del Gobierno de la Junta de Andalucía: 2007

²⁵⁵ Collado Seidel et al. (2002) S.68

²⁵⁶ König In: Collado Seidel et al. (2002) S.142

²⁵⁷ Ebenda, S.142

nämlich der Torero und dieser gilt wiederum „weltweit [als] Sinnbild feurig- aggressiver Männlichkeit“²⁵⁸.

Der Zusammenhang zwischen dem Stierkampf und dem spanischen Machismo zeigt sich schon in der Linguistik: Etwa stammt der Begriff „Machismo“ von dem spanischen Wort „macho“ ab, was soviel heißt wie „männliches Tier“.

Auch, dass das Wort „corrida“ ebenso für „Stierkampf“ wie auch für „Samenerguss“ benutzt wird, sagt viel über die Konnotation zum (auch sexuell) starken Mann aus. Der Stier ist somit die Versinnbildlichung männlicher Potenz und stellt gleichzeitig eine Probe für die Fähigkeit zur Selbstbeherrschung dar. Der Stierkampf ist die einzige öffentliche Situation in Spanien, in der ein Mann Angst haben darf, wichtig ist jedoch diese zu kontrollieren. Der Torero muss sozusagen doppelte Integrität bewahren, indem er physisch nicht verletzt wird und psychisch seine Angst vor dem Stier überwindet. „Der Stierkampf stilisiert verstandesbetonte Disziplinierbarkeit im Angesicht chaotischer Gefühle zum Schlüsselwert überzeugender Männlichkeit.“²⁵⁹

2.5.3. Die geschwellte Brust – Der Stolz der Spanier

Damit wären wir auch schon beim nächsten Element im Fremdbild von Spanien, das sich auch die Spanier selbst gerne umhängen: ihren Stolz. Francisco Ayala, selbst Spanier, erklärt diesen folgendermaßen: „En verdad, este concepto del honor deriva de condiciones feudales, en las que cada señor, o barón, tenía que estar siempre dispuesto a defender su rústica propiedad.“²⁶⁰ Zu diesem zu verteidigenden Eigentum wurde eben auch die Frau gerechnet:

Im traditionellen Sinn des Ehrkonzepts oblagen dem Mann Schutz und Eroberung, der Frau Bewahrung der eigenen Schamhaftigkeit und des Familienwohls. Sicher ist heute von beiden Funktionen in den städtischen und modernen Gesellschaften wenig erhalten geblieben, doch wirken sie fort im Selbstbild und in der Selbstdarstellung.²⁶¹

Wenn der Stolz im Selbstbild der Spanier als ehrenhafte Tugend gilt, so spricht man im Fremdbild von Spanien eher davon: „Der Spanier ist bis zur Aufgeblasenheit stolz [...]“²⁶² Alfred Ableitinger erklärt diesen Heterostereotyp mit gewissen Erfahrungen, die mit den Spaniern assoziiert werden:

Spanier *traten* in Amerika und halb Europa im 16. Jahrhundert mit so missionarischem Gestus und zugleich so intrigant bzw. grausam auf, dass schon diese Differenz zwischen

²⁵⁸ Kattermann In: Collado Seidel et al (2002) S.162

²⁵⁹ Ebenda S.164

²⁶⁰ „In Wirklichkeit leitet sich dieses Konzept des Stolzes von feudalen Umständen ab, in denen jeder Herr oder Baron zu jeder Zeit bereit sein musste, sein schlichtes Eigentum zu verteidigen.“ Ayala (1986) S.116, Eigenübersetzung, 21.06.2009

²⁶¹ König In: Collado Seidel et al. (2002) S.139

²⁶² Ableitinger, Alfred: *Freunde, Fremde, Feinde. Nationale Charaktere und Stereotype*. In: Prisching (1994) S.333 – 340, S.333

christkatholischem Anspruch und Politpraxis ausgereicht hätte, ein kritisches Urteil über sie bei Briten, Niederländern und protestantischen Deutschen hervorzubringen [...]²⁶³

Was im Selbstbild also als durchaus positiv wahrgenommen wird, hat im Fremdbild oft eine negative Konnotation.

2.5.4. „Mañana vamos a ver...” – Spanische Gemütlichkeit

Ähnlich ist es auch mit der spanischen Gemütlichkeit, die im beispielhaften Satz „Mañana vamos a ver...” (=“Morgen werden wir schon sehen...”)²⁶⁴ zum Ausdruck gebracht wird. „Das Stereotyp fasst im Begriff des *mañana* „morgen“, die Verschiebung lästiger Aufgaben auf einen späteren Zeitpunkt.“²⁶⁴ Denn bevor man sich den unangenehmen Dingen des Lebens widmen sollte, ist erst einmal „ocio“, die Freizeit, zu genießen. Ganz nach dem Motto ‚Was du heute kannst besorgen, das verschiebe doch auf morgen!‘.

Mañana es, en verdad, un sujeto fantasmal, sin entidad física, pero presente siempre en el mundo de Señorita y Sombrero, ese mundo natural, agropecuario, regido por el sol y la lluvia y la rotación de las estaciones; sin quehaceres perentorios, ni términos fijos, ni citas puntuales, sin relojes, en fin.²⁶⁵

Doch während dieses „Mañana“ im Selbstbild der Spanier den genießerischen Müßiggang versinnbildlicht, wird es im Fremdbild von Spanien eher ambivalent wahrgenommen. Die unterschiedlichen Wahrnehmungen äußern sich einerseits in der Genervtheit über die trägen Vorgangsweisen in den südlichen Gefilden oder andererseits in der Faszination über die „Bella Durmiente“ (=Schlafende Schöne), die den Stress in dieser industriellen Welt der Hektik vergessen macht und in der man sich noch ungestört mitten am helllichten Tag einer „Siesta“ hingeben kann.

2.5.5. Nichts geht über die Familie

Collado Seidel führt hinsichtlich der Bedeutung der Familie im spanischen Alltag folgende Ergebnisse aus der European Values Studie aus dem Jahre 2000 an:

Soziologische Erhebungen bringen Ergebnisse, die oft den landläufigen Meinungsbildern und Klischees entsprechen. Dies zeigt sich etwa hinsichtlich der Bedeutung, welche die Familie im Leben der Spanier hat: 98,9 Prozent der Befragten messen der Familie eine „sehr große“ oder „große“ Bedeutung bei. Dieser Wert entspricht den Erwartungen.²⁶⁶

²⁶³ Ableitinger In: Prisching (1994) S.334

²⁶⁴ Braun In: Collado Seidel et al. (2002) S.143

²⁶⁵ „’Morgen’ ist in Wirklichkeit ein gespenstisches Subjekt, ohne physisches Wesen, aber immer präsent in der Welt von ‚Señorita’ und ‚Sombrero’, diese natürliche Welt, landwirtschaftlich, bestimmt von der Sonne und dem Regen und dem Wechsel der Jahreszeiten; ohne dringliche Aufgaben, weder fixen Terminen noch pünktlichen Treffen, ohne Uhren, ohne Ende.“ Ayala (1986) S.38, Eigenübersetzung, 21.06.2009

²⁶⁶ Collado Seidel et al. (2002) S.135 Vgl: European Values Studie (1981 – 1990 – 1999/2000)

König spricht in diesem Zusammenhang auch das „patria chica Denken“²⁶⁷ an, welches folgenden Umstand beschreibt: „Spanier definieren sich meist über den Ort, aus dem sie stammen. [...] Identitäts- und Selbstverortung im lokalen Zusammenhang.“²⁶⁸

Während diese starke Bindung zur Familie und dem Ort, aus dem man stammt in Spanien eine Selbstverständlichkeit ist, die einen festen Bestandteil des nationalen Selbstbildes bildet ohne bewusst als „typisch spanisch“ verstanden zu werden, nehmen andere Länder diesen Aspekt in ihrem Fremdbild von Spanien vor allem deshalb so stark wahr, weil die Familienbindung in vielen Ländern in dieser Intensität nicht mehr vorhanden ist.

Das Fremdbild orientiert sich immer an Aspekten, die sich vom eigenen Selbstbild unterscheiden. Ein und dieselben Aspekte werden, wie gesehen, von innen und außen ganz anders betrachtet.

Ein lustiges Beispiel für diese auseinanderdriftende Fremd- und Selbstsicht ein und derselben „nationalen Eigenheit“ erwähnt Collado Seidel auch in Bezug auf das Verhalten der Spanier in Tapabars. Während der Blick von Außen es als unsauber und disziplinlos wahrnimmt, dass sich in spanischen Tapabars ausgespuckte Kerne, Schalen und Servietten am Boden türmen, ist dies im spanischen Selbstbild ein Zeichen von Freiheit durch das Abwerfen von Zwängen und das außer Kraft setzen der alltäglichen Ordnung.

Letztendlich werden weder Selbst- noch Fremdbild je ein vollständiges Bild eines Landes bieten. Jede Medaille hat zwei Seiten und jedes Land muss von innen und von außen betrachtet werden können, um sich eine Vorstellung von den wahren Eigenheiten seiner Bewohner machen zu können. Auch Francisco Ayala gelingt es nicht, das Spanien von heute hinlänglich zu beschreiben. Sein unzureichendes Ergebnis begründet sich meiner Ansicht nach auch darin, dass es immer schwieriger ist, das Heute eines Landes und seiner Bewohner zu beschreiben, als das Gestern. Die zeitliche Distanz abstrahiert genauso wie es Stereotype tun. Sie macht nicht mehr alle Ereignisse und Menschen wahrnehmbar, sondern nur noch die ausgewählte Anzahl an Dingen, die festgehalten wurde und anhand derer man sich im Nachhinein ein Bild machen kann. So mag die Bemerkung Collado Seidels wohl stimmen:

Spanien hat es geschafft, den Ballast althergebrachter Mythen und Autostereotype ein Stück weit abzuschütteln. [...] Auch die romantische Selbstbetrachtung im Ausdruck des Stierkampfs, des Zigeunermythos oder des tragischen Andalusien (durch de Falla, Garcia Lorca oder Hemingway effektiv in Szene gesetzt) hat an Bedeutung verloren und ist durch eine gegenwartsbezogene Wahrnehmung des eigenen Umfelds ersetzt worden.²⁶⁹

²⁶⁷ König In: Collado Seidel et al. (2002) S.33

²⁶⁸ Braun In: Collado Seidel et al. (2002) S.150

²⁶⁹ Collado Seidel et al. (2002) S.105

Tatsächlich ist Spanien natürlich mehr als die existierenden Stereotype, sowohl im Selbst- als auch im Fremdbild. Aber auch wenn täglich neue Elemente in Selbst- und Fremdbild einfließen, so sind Stereotype etwas Hartnäckiges, mit dem man in Bezug auf die eigene Nation vielleicht oft zu kämpfen hat.

Gleich einem Identitätskonflikt scheint das heutige Spanien hin- und hergerissen zwischen dem Wunsch nach Modernität und Fortschrittlichkeit und der Suche nach einer kulturellen Identität, die sich nicht zuletzt an Charakteristika wie dem Stierkampf festmacht.²⁷⁰

So wird der Stierkampf ebenso wie die Flamenco-Tänzerin oder die Siesta noch länger als Heterostereotype im Fremdbild von Spanien fortbestehen.

In der folgenden Analyse der beiden Beispielfilme dieser Arbeit werden diese und andere Stereotype von Spanien wieder auftauchen und bestätigen, dass sie wichtige Elemente im Selbstbild der Spanier und im Fremdbild von Spanien darstellen.

²⁷⁰ Kattermann In: Collado Seidel et al. (2002) S.171

3. Empirischer Teil

3.1. Struktur

3.1.1. Innerfilmische Handlung

3.1.1.1. *Bienvenido Mr. Marshall* , Regie: Luis García Berlanga, 1953

Abb. 9: Filmplakat zu *Bienvenido Mr. Marshall*



Quelle: Puerto Hurraco: Crónica judicial

<http://puertohurraco.files.wordpress.com/2009/06/bienvenidomistermarshall.jpg?w=211&h=300>, 18.9.2009

Soeben ist die berühmte andalusische Sängerin Carmen Vargas in dem verschlafenen, spanischen Dorf Villar del Rio eingetroffen, als die Bewohner die Nachricht erreicht, dass ihnen eine amerikanische Delegation im Zuge des Marshall Plans einen Besuch abstatten wird. Voller Euphorie lässt sich der ebenso gutmütige wie alte und halbtlaube Bürgermeister Don Pablo (Pepe Isbert) vom Manager der Sängerin, Manolo, dazu ermutigen den Amerikanern einen wahrhaft außergewöhnlichen Empfang zu bereiten, um sich ihre ökonomische Unterstützung zu sichern. Unter Anleitung Manolos und Carmen Vargas macht sich daraufhin das ganze Dorf daran, sich dem erwarteten Fremdbild der Amerikaner entsprechend, zu verkleiden: Ganz im Sinne der gängigen spanischen Stereotype, werfen sich die Einwohner in typische andalusische Gewänder, lernen Flamenco und Torero-Bewegungen, stellen sogar einen lebenden Stier mitten in der Taverne auf und dekorieren ihre Straßen mit künstlichen Fassaden. In der Nacht vor der geplanten Ankunft der Amerikaner, hängen die Dorfbewohner ihrem Fremdbild von Amerika nach und träumen von Furcht einflößenden, wilden Indios, aufregenden Wild-Western-Szenen oder den erhofften Geschenken, die ihnen die Amerikaner bescheren sollen.

Doch die Enttäuschung ist groß, als die amerikanische Delegation am großen Tag unbeeindruckt und ohne einen Halt mit ihren Autos durch das kleine Dorf rast. Die Maskerade verliert damit an Bedeutung und der Alltag kehrt zurück nach Villar del Rio.

3.1.1.2. *La niña de tus ojos*, Regie: Fernando Trueba, 1995

Abb. 10: Filmplakat zu *La niña de tus ojos*



Quelle: <http://www.imdb.com/media/rm1172151552/tt0158030> 18.9.2009

Im Jahr 1938 lässt eine spanische Filmtruppe den Bürgerkrieg in ihrem Land hinter sich und begibt sich nach Berlin, um in den dortigen UFA Studios die spanisch-deutsche Koproduktion des Musikdramas *La niña de tus ojos*, eine klassische „Espanolada“ voll spanischer Stereotype in der deutschen Übersetzung für deutsches Publikum zu drehen.

Im Hitler- Deutschland muss die Gruppe rund um den Regisseur Blas Fontiveros und seine schauspielerische Neuentdeckung und Affäre Macarena Granada (Penélope Cruz) aber bald feststellen, dass sie vom Regen in die Traufe gekommen sind und sich die Verhältnisse in Deutschland als dramatisch erweisen. Das Land steht kurz vor dem Kriegsausbruch und der Antisemitismus kommt in offener Brutalität zum Ausbruch. Macarena verbirgt ihr Missfallen an den politischen Verhältnisse in Deutschland nicht und zeigt offen ihren Gefallen an Leo, einem russisch-jüdischen Häftling, der der Truppe als Statist zur Verfügung gestellt wurde. Doch Propagandaminister Goebbels hat längst ein Auge auf die hübsche Spanierin geworfen, umwirbt sie beim Empfang des spanischen Botschafters, führt sie zum Essen aus und holt sie schließlich gegen ihren Willen und trotz markanter Kommunikationsprobleme zu sich in seine Villa.

Die Lage spitzt sich zu, als Macarena Leo während eines Drehs zur Flucht verhilft und ihn im Koffer aus den Studios schummelt. Ihr Schauspielerkollege Julián Torralba wird mit dem Flüchtling verwechselt und in ein Konzentrationslager gebracht. Macarena landet währenddessen gemeinsam mit Leo in der Höhle des Löwen, in Goebbels Villa, wo es zu einem Gerangel mit dem Propagandaminister kommt, bei dem dieser k.o. geht. Noch bevor Goebbels wieder zu Bewusstsein kommt, gelingt es Fontiveros durch einen geschickten Zug Flugtickets für Macarena und Leo zu ergattern, um ihnen die Flucht aus Berlin zu ermöglichen. Die beiden fliehen und Julián wird aus dem Konzentrationslager geholt. Die Truppe wird jedoch des Landes verwiesen und der einzige, der zurück bleibt, ist Fontiveros. Was der wieder erwachte Goebbels mit ihm vorhat, bleibt ungewiss. Der Ausgang der Produktion von *La niña de tus ojos* ebenso.

3.1.2. Handlung innerhalb der Handlung

Die „Handlung innerhalb der Handlung“ bezeichnet im Fall von *Bienvenido Mr. Marshall* die Inszenierung, die die Spanier den Amerikanern bieten und bei *La niña de tus ojos* den Film, der im Film gedreht wird.

Während in der innerfilmischen Handlung Selbstbilder sowie Fremdbilder der Spanier mehr oder weniger explizit abgehandelt werden, wird auf der Ebene der Handlung innerhalb der Handlung ganz eindeutig das Selbstbild in Erwartung des Fremdbilds erkennbar gemacht.

Dabei kommt es in keinem von beiden Filmen zu einer direkten Konfrontation von Vertretern beider Nationen. In *Bienvenido Mr. Marshall* fährt der Jeep der amerikanischen Truppe durch das spanische Dorf ohne auch nur stehen zu bleiben und in *La niña de tus ojos* kommunizieren Spanier und Deutsche nur durch einen Übersetzer und nicht unmittelbar miteinander. Dennoch haben die Spanier in beiden Fällen eine relativ klare Vorstellung davon was als „typisch spanisch“ von ihnen erwartet wird und kommen diesem angenommenen Fremdbild entgegen, indem sie sich dementsprechend „inszenieren“ – entweder mittels der Maskerade im Dorf oder durch die Dramaturgie des Films, der spanische Klischees bedient. Ihr Selbstbild wird nicht tatsächlich stereotyper, wenn es sich auf das angenommene Fremdbild einstellt, sondern allein dessen *Darstellung*.

For individuals and collectivities, filmic or otherwise, to modify their behaviour to conform to internally driven (mis)perceptions of the expectations of others is nothing if not common, nor is it at all unusual to find instances of (mis)representation of cultural stereotypes driving various forms of popular and mass entertainment.²⁷¹

²⁷¹ Rolph, Wendy: ¡*Bienvenido Mr Marshall!* (Berlango, 1952) In: Evans, Peter William [Hg.]: *Spanish Cinema. The Auteurist Tradition*. New York: Oxford University Press, 1999, S.12

3.1.3. Außerfilmische Handlung

3.1.3.1. „España es diferente“ - Historischer Kontext

Der historische Zeitrahmen, den die beiden Filme umfassen – *La niña de tus ojos* spielt im Jahr 1938, *Bienvenido Mr. Marshall* im Jahr 1953 – fällt zur Gänze in die Zeit der Franco Diktatur. Francisco Paulino Hermenegildo Teódulo Franco y Bahamonde Salgado Pardo, kurz Franco, regierte Spanien von 1939 bis zu seinem Tod 1975 diktatorisch.

Obwohl das Land in dieser Zeit stark isoliert war, legte Franco großen Wert darauf, die klassischen Stereotype über Spanien sowohl im In- als auch im Ausland zu bedienen und zeigte sich, selbst ein großer Kinoliebhaber, daher als bereitwilliger Unterstützer so genannter „Españoladas“²⁷². Diese stereotypen Musikfilme, die meist in Andalusien spielen und die gängigen Klischees der spanischen Flamenco-Sängerin/Tänzerin breit treten, gehen ursprünglich auf die bereits erwähnte Oper „Carmen“ zurück. Spanische Filmemacher kupferten diesen kitschigen Stil ab und drehten in Folge vor allem Komödien und folkloristische Musicals in Andalusien rund um das Thema „Carmen“. Da während der Diktatur vor allem „[...] historische, klerikale und folkloristische Produktionen forciert und somit jegliche Regimekritik möglichst hintan gestellt“²⁷³ wurden, funktionierten die Españoladas wunderbar. Auch für die beiden von mir zu behandelnden Filme ist diese Stilrichtung ausschlaggebend. *La niña de tus ojos* zeigt die Inszenierung einer Españolada mitsamt ihrem übertriebenen Kitsch, wohingegen der Film *Bienvenido Mr. Marshall* selbst eine Españolada hätte werden sollen. Die Inszenierung von Stereotypen in Españoladas, so wie sie Jahrelang in Spanien zelebriert wurde, wird also in beiden Filmen thematisiert.

Die Españoladas fügten sich wunderbar in die Ideologie des Franco- Regimes und brachten dank ihrer Massentauglichkeit auch finanzielle Erfolge. Das nationalsozialistische Regime Deutschlands unterstützte die spanisch-deutschen Koproduktionen solcher Musikfilme, da man dieselbe Ideologie teilte und um an den Einnahmen dieser „Doppel-Versionen“ (einmal spanisch, einmal deutsch) auch am spanisch-sprachigen Markt beteiligt zu werden.

[...] por un lado por el aspecto de defender una causa ideológica común pero por otro porque esta ayuda supuso la penetración de su cine en el mercado español y de Latinoamérica, en definitiva la ayuda alemana fue una estrategia comercial y exportadora basada en la realización de las "dobles versiones" que le permitió la distribución en los países de habla hispana fundamentalmente.²⁷⁴

²⁷² Ausführlichere Informationen zu Españoladas siehe: Camporesi, Valeria: *Para grandes y chicos: Un cine para los españoles 1940-1990*. Madrid: Turfan, 1993

²⁷³ Haberleithner, Jürgen: *Film als soziale Dimension. Luis García Berlanga und Ulrich Seidl als Exponenten sozialer Filmkultur*. Dipl. Universität Wien, Fakultät für Human- und Sozialwissenschaften, 2003, S.28

²⁷⁴ „Auf der einen Seite wegen dem Aspekt der Verteidigung einer gemeinsamen ideologischen Sache aber auf der anderen Seite weil diese Hilfe die Durchdringung des Kinos am spanischen und lateinamerikanischen Markt bedeutete. Die deutsche Hilfe war definitiv eine kommerzielle Ausfuhrstrategie, die auf der Durchführung von

Auch Franco war Förderer der Españoladas, da er trotz der Isolation seines Landes den Tourismus durch die Selbstvermarktung Spaniens als exotische Urlaubsdestination ankurbeln wollte. „El propio Franco reconoce el valor propagandístico del turismo.“²⁷⁵ Zwar war es anfangs noch das spanische Volk selbst, das im Austausch mit Ausländern den Tourismus ins Land brachte, doch Franco bewarb diesen weiter.

Um die Propagandawirkung des Tourismus noch zu verstärken, kreierte der Direktor des Ministeriums für Tourismus, Luis Antonio Bolín, 1948 den Slogan „Spain is beautiful and different“ bzw. „España es diferente“ – eine Kampagne, die in ganz Europa durchgeführt wurde, um den Touristen Spanien als Sinnbild von Sonne, Strand, Stieren und billigen Preisen anzubieten.

Al estilo de la película de Luis García Berlanga, *Bienvenido Mister Marshall* (1953), los promotores turísticos y las propias autoridades construyen una imagen irreal de las zonas turísticas. Da igual que se hable de Roses, Benidorm o Mallorca, pero en todas hay espectáculos flamencos, corridas y contiuas referencias a la España del toreo y las sevillanas. Esos tópicos, que ya se popularizaron en el siglo XIX por culpa de los viajeros románticos, aún perviven en el imaginario colectivo europeo.²⁷⁶

„Der Spruch ‚Spanien ist anders‘ sei also nichts weiter als eine ausländische Wunschprojektion, die von den Spaniern selbst dankbar aufgegriffen und der eigenen Identität einverleibt worden sei.“²⁷⁷ Spanien war tatsächlich, auch wegen seinen unterschiedlichen Traditionen interessant für Touristen: „España es en estos años un destino exótico“²⁷⁸, Spanien ist ein exotisches Ziel. Damit machte das Land seine größte Schwäche in dieser Zeit – die Isolation durch das Regime Francos – zu seiner größten Stärke, indem es sich als „Insel der Ruhe“ verkaufte. „El sol, la abundancia de playas, la cercanía, la tranquilidad y estabilidad que ofrece el Régimen, la tradicional hospitalidad española y ese punto de lo diferente, del *typical spanish*, hacen el resto.“²⁷⁹

zweisprachigen Versionen basierte, welche die Distribution in den spanischsprachigen Ländern grundlegend ermöglichte.“ Universidad Complutense Madrid: *La producción bélica franquista*.

<http://www.ucm.es/info/multidoc/multidoc/revista/num9/cine/guerra-civil/franquista.html>, 19.9.2009,

Eigenübersetzung, 19.9.2009

²⁷⁵ „Franco selbst erkennt das propagandistische Potential des Tourismus.“ Laviana, Juan Carlos [Hg.]: 1960. *Spain is different: Llega la fiebre del turismo*. Madrid: Unidad Editorial, 2006, S.15, Eigenübersetzung, 16.07.2009

²⁷⁶ „Im Stil des Films von Luis Garcia Berlanga, *Bienvenido Mister Marshall* (1953), konstruieren die Tourismustreibenden und die Autoritäten selbst ein irreales Bild der touristischen Zonen. Egal, ob es um Roses, Benidorm oder Mallorca geht, es gibt überall Flamencodarbietungen, Stierkämpfe und kontinuierliche Referenzen auf das Spanien des Toreros und der Sevillanerin. Diese Themen, die auf Grund der Reisenden während der Romantik schon im 19. Jahrhundert bekannt wurden, leben noch immer in der kollektiven Vorstellung Europas.“ Laviana (2006) S.16, Eigenübersetzung, 16.07.2009

²⁷⁷ Ingendaay, Paul: *Gebrauchsanweisung für Spanien*. München: Piper, 2005, S.18

²⁷⁸ „Spanien ist in diesen Jahren ein exotisches Reiseziel.“ Laviana (2006) S.15, Eigenübersetzung, 16.07.2009

²⁷⁹ „Die Sonne, das Übermaß an Stränden, die Nähe, die Ruhe und die Stabilität, die das Regime anbietet, die traditionelle spanische Gastfreundlichkeit und dieser Aspekt des Anderen, des *typisch spanischen*, erledigen den Rest.“ Laviana (2006) S.8, Eigenübersetzung, 16.07.2009

„Diese Kampagne stellte den ersten koordinierten und systematischen Versuch dar, ein Selbstbild des Landes zu erstellen und auf internationaler Ebene zu verbreiten.“²⁸⁰ Und tatsächlich: die Selbstvermarktung schlug gut an: „El país se convierte en la primera potencia turística mundial.“²⁸¹

Während es 1950 noch ca. 750.000 Touristen im Jahr waren, wuchs die Zahl 1960 schon auf 6 Millionen und am Ende der 60er auf Strandüberfüllende 24 Millionen Touristen im Jahr an. Daen tatsächlichen Tourismuswachstum benutzte Franco als Bestätigung für sein Regime und verkündete 1963 in seiner Neujahrsansprache an das spanische Volk: “Felizmente, los millones de extranjeros que nos visitan cada año son la mejor demostración de las condiciones reales que reinan en el interior de nuestra nación.”²⁸²

Diese Selbstdarstellung Spaniens mittels Heterostereotype, die Franco in seiner Politik verfolgte, wird in *Bienvenido Mr. Marshall* bloß gestellt und zweifach karikiert: Einerseits durch die Española, die keine ist und damit die Lächerlichkeit von Española aufzeigt und andererseits mit der Karikatur auf die Selbstvermarktung eines Landes mittels Anpassung an Fremdbilder, die von ihm erwartet werden. “Bienvenido underscores the irony that the Francoist regime was now exploiting this reactionary portrait of Spain to capitalize its modernization.”²⁸³

Ebenso wie es im Film gezeigt wird, hat auch das Franco Regime versucht, sein Land als besonders „typisch spanisch“ zu verkaufen. Doch das ist nicht die einzige Kritik, die dieser Film an der Regierung seines Landes hat:

„[...] the film attacked not only the imperialist goals of America’s Marshall Plan but also Francoist policy with its denial of Spanish socioeconomic realities and its ineptness in negotiating with the United States.”²⁸⁴

Tatsächlich wurde Spanien von dem 1948 bis 1952 durchgeführten *Marshall Plan*, offiziell *European Recovery Program*, ERP genannt, welches dazu dienen sollte dem vom Zweiten Weltkrieg zerstörten Westeuropa einen wirtschaftlichen Wiederaufbau mittels Krediten, Rohstoffen, Lebensmitteln und Waren zu ermöglichen, übergangen. Da Spanien unter Francos nationalistisch-faschistisches Regime im Zweiten Weltkrieg offiziell „neutral“ geblieben war und somit nicht als offizieller Kriegsteilnehmer galt, erhielt das Land keine Unterstützung seitens der Amerikaner. Erst 1953 kam es zu einem Wirtschaftshilfe-

²⁸⁰ König In: Collado Seidel et al. (2002) S.30

²⁸¹ „Das Land verwandelt sich in das erste touristische Potenzial weltweit.“ Laviana (2006) S.20, Eigenübersetzung, 17.07.2009

²⁸² „Glücklicherweise sind die Millionen Ausländer, die uns jedes Jahr besuchen die beste Darstellung der wahren Umstände, die im Inneren unserer Nation herrschen.“ Franco. Nach: Laviana (2006) S.15, Eigenübersetzung, 16.07.2009

²⁸³ Kinder, Marsha: *Blood Cinema. The reconstruction of national identity in Spain*. USA: University of California Press, 1993, S.22

²⁸⁴ Kinder (1993) S.25

Abkommen zwischen Spanien und den USA, das hauptsächlich über Kredite ablief und für das als Gegenleistung US-Militärstützpunkte in Spanien erbaut wurden.²⁸⁵

In dem Film *Bienvenido Mr. Marshall* wird ein Phänomen dargelegt, dem eine gewisse Ironie eigen ist: Zwar wird in dem Film die Selbstvermarktung durch die Bewohner von Villar del Rio, die sich ein Stück vom Marshall Plan ergattern wollen, ebenso wie der Marshall Plan selbst und die „großzügigen Amerikaner“ ironisiert, doch in Wirklichkeit war Spanien eines der wenigen europäischen Länder, dem in der Nachkriegszeit keine finanzielle Unterstützung seitens der Amerikaner zugesprochen wurde und die sich deshalb anders zu helfen wussten: und zwar durch geschickte Selbstvermarktung, die den Tourismus trotz der diktatorischen Verhältnisse im Land ankurbelte, die wirtschaftliche Lage verbesserte und somit einen Marshall Plan unnötig machte. „España se recuperó de su Guerra no gracias a la aportación tardía del Plan Marshall, sino a millonarias e individuales aportaciones extranjeras en forma de ingentes divisas.“²⁸⁶

3.1.3.2. Die Regisseure

3.1.3.2.1. Luis García Berlanga

„Yo soy un gran egoísta, tan gran egoísta que lucho por la felicidad de los demás, sólo para que no me molesten.“²⁸⁷
(Luis García Berlanga)

Der 1921 in Valencia geborene Luis García Berlanga, Sohn eines Abgeordneten der Liberalen Partei Spaniens, der unter Francos Regime inhaftiert wurde, war 1947 einer der ersten Studenten des „Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas“. 1951 drehte er gemeinsam mit Juan Antonio Bardem seinen ersten Film *Esa pareja feliz* und eignete sich bald einen persönlichen Stil an, der nicht unbedingt den politischen Erfordernissen der damaligen Zeit entsprach.

Mit seinem Film *Bienvenido Mr. Marshall*, den er erneut in Zusammenarbeit mit Bardem drehte, brach Berlanga 1953 mit den Regeln der in Spanien gängigen Kino- Tradition, die in den 50er Jahren vorwiegend historische, patriotische, folkloristische oder religiöse Filme propagierte: „Es war das Kino der Helden und der ruhmreichen Vorfahren, der frommen

²⁸⁵ Siehe: Nohlen und Hildenbrand: *Spanien. Wirtschaft – Gesellschaft – Politik. Ein Studienbuch*. 2. Auflage. Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften 2005, S.22

²⁸⁶ „Spanien hat sich von seinem Krieg [Anm.: gemeint ist der Spanische Bürgerkrieg, der zwischen 1936 und 1939 zwischen der republikanischen Regierung Spaniens und den Putschisten unter Franco stattfand.] nicht dank der Unterstützung durch den Marshall Plan erholt, sondern durch die Millionen individuellen ausländischen Unterstützungen in Form von gewaltigen Devisen.“ Laviana (1986) S.204, Eigenübersetzung, 16.07.2009

²⁸⁷ „Ich bin ein großer Egoist. So groß, dass ich für das Glück der anderen kämpfe, nur damit sie mich in Ruhe lassen.“ Berlanga, Luis García. Nach: *Film Ideal*, Nr. 21-22 Julio-Agosto 1958 Nach: Pérez Perucha, Julio: *En torno a Luis García Berlanga*, Tomo 1. Valencia: Publicaciones del Archivo Municipal, Ayuntamiento de Valencia, 1980. Eigenübersetzung, 10.06.2009

Nonnen und der Flamenco tanzenden Andalusier.“²⁸⁸ In diesen vorgefertigten Pool an Stereotypen warf Berlanga nun einen Film, der gerade diese Stereotype karikierte und damit unterschwellig auch die Politik Francos angriff.

Dabei lag Berlangas Intention beim Filmemachen gar nicht grundlegend in einer belehrenden Kritik, so ist er selbst vielmehr der Überzeugung: „[...] pero sí creo que un hombre que hace cine debe ser, ante todo, un hombre moral, no necesariamente moralista.“²⁸⁹ Berlanga sah sich selbst nie als Moralprediger, der die Gesellschaft verbessern wollte. Grundsätzlich zeichnete ihn viel eher ein distanziertes Verhältnis zu selbiger aus, wie er selbst gesteht: „Siempre me ha horrorizado esta sociedad; pero también pensé que podría eludirla, vivir al margen, rodearla, torearla, huir de las responsabilidades [...]“²⁹⁰

Und dennoch ist er in *Bienvenido Mr. Marshall* keineswegs an der Gesellschaft vorbei geschlittert, sondern hat sie ganz genau unter die Lupe genommen. Dabei war die ursprüngliche Idee des Films eine ganz andere: „Posteriormente, el primer intento es reflejar un pueblo andaluz donde iba a ser instalada una fábrica de Coca-Cola.“²⁹¹ Ursprünglich wurde Berlanga nämlich von der Produktionsfirma UNICI dazu verpflichtet, einen humorvollen, folkloristischen Film, der in Andalusien spielt, zu drehen, in dem Lolita Sevilla die Hauptrolle spielen sollte, um aus ihr einen neuen Star des spanischen Liedes zu machen. Doch entgegen den Erwartungen der Produktion entwickelte sich etwas anderes aus *Bienvenido Mr. Marshall*. Die ursprünglich gewünschte Españolada wurde technisch erfüllt, indem ein andalusisches Setting und vier Musiknummern für Lolita Sevilla umgesetzt wurden. Aber statt einer seichten Komödie wurde der Film eine sozialkritische Parodie auf die Selbstvermarktung eines Landes, das unbedingt vom Marshall Plan profitieren will.

Berlangas parodistisch-satirische Form der nationalen Selbstironie [...] wird unter Zugabe seines sehr scharfen schwarzen Humors zu einem unverkennbaren Markenzeichen des Meisters.²⁹²

Den schwarzen Humor bezeichnete sogar Berlanga selbst als ein Kennzeichen seiner Filme:

²⁸⁸ Schilhab, Matthias: Das bekannte und das unbekannte Werk des spanischen Filmregisseurs Luis García Berlanga. Diss. Berlin: Universität Saarbrücken, 2002, S.20

²⁸⁹ „Aber ich glaube sehr wohl, dass ein Filmemacher vor allem ein moralischer, nicht unbedingt ein moralistischer [Anm.: Überbetonung der Moral] Mann sein soll.“ Berlanga, Luis García In: *Revista internacional del Cine*, n°29, Julio- Septiembre 1957 Nach: Pérez Perucha (1980) S.27, Eigenübersetzung, 26.06.2009

²⁹⁰ „Mich hat diese Gesellschaft immer entsetzt; aber ich habe gleichwohl gedacht, dass ich sie umgehen, abseits von ihr leben, sie umrunden, umtanzen, vor der Verantwortung fliehen könnte.“ Berlanga, Luis García Nach: Galán, Diego: *Diez palabras sobre Berlanga*. Teruel: Instituto de Estudios Turolenses: 1990, S.9, Eigenübersetzung, 30.06.2009

²⁹¹ „Zu Beginn war die erste Absicht über ein andalusisches Dorf zu reflektieren, in dem eine Coca-Cola Fabrik errichtet werden sollte.“ Berlanga, Luis García Nach: Salvador Marañón, Alicia: *De Bienvenido, Mr. Marshall! A Viridiana. Historia de UNINCI: una productora cinematográfica española bajo el franquismo*. Madrid: Egeda, 2006, S.164, Eigenübersetzung, 26.06.2009

²⁹² Schilhab (2002) S.329

[Lo] que me gustaría hacer ahora en mis películas, es [...] lo que llamamos en España el humor negro, que en definitiva es nuestra gran característica desde Quevedo hasta Solana, pasando por Goya²⁹³

Dabei erkennen gar nicht all seine Kritiker einen beabsichtigen schwarzen Humor in den Darstellungen Berlangas. So meint in etwa Alvarez: „Para él, sin embargo, el humor de sus películas no es ni negro, ni judío, ni absurdo. Es el humor que un observador agudo de la realidad española puede encontrar en determinados tipos y situaciones.“²⁹⁴ Auch Diego Galán unterstreicht, dass Berlanga im Grunde nur eine bis dato ungewohnt realistische Perspektive auf ein verarmtes Agrarland wirft und gerade damit für Aufsehen sorgt: „Berlanga ha protagonizado escándolos mayúsculos en la historia del cine español [...] sobre todo, por su pesimista pero lúcida visión de un país anclado en la miseria moral.“²⁹⁵

Eine soziale Misere bildet meist den Ausgangspunkt des so genannten „arco berlanguiano“²⁹⁶, der mit Euphorie etwas ankündigt, was die Situation verbessern sollte, am Ende aber wieder auf die ursprüngliche Situation zurückfällt bzw. sie sogar noch verschlechtert.

Berlanguiano, A.: adj. Dícese de un suceso, situación o circunstancia de gran confusión y alboroto en la que lo cotidiano parece extravagante y lo estafalario parece común, y en la que las cosas, sobre todo las instituciones, solucionan una chapuza con el recurso a otra chapuza aún mayor.²⁹⁷

Dieses Spiel mit Schein und Sein, also mit der angeblichen Besserung und dann doch wieder der harten Realität, ist eine Konstante im Werk Belangas. Mit *Bienvenido Mr. Marshall* stellte Berlanga dem in der Diktatur propagierten Spanienbild erstmals ein Anderes gegenüber, das vom Publikum als das seine erkannt wurde, indem er die ärmlichen Sozialverhältnisse unverblümt in den Mittelpunkt seiner Darstellung rückte. „So hielt Berlanga seinen Landsleuten den Spiegel vor und zeigte ihnen ein ärmliches, zurückgebliebenes Spanien, das selbst noch an den Mythos des Weihnachtsmannes

²⁹³ „Was mir jetzt, um es in meinen Filmen zu machen, gefallen würde, ist, was wir in Spanien ‘schwarzer Humor’ nennen, der definitiv unsere große Charakteristik ist seit Quevedo über Solana bis hin zu Goya.“ Berlanga, Luis García. In: *Temas de Cine* n°7 Agosto – Septiembre 1960, Nach: Pérez Perucha (1980) S. 40, Eigenübersetzung, 30.06.2009

²⁹⁴ „Für ihn ist der Humor seiner Filme zweifellos weder schwarz, noch jüdisch, noch absurd. Es ist der Humor, den ein geistreicher Beobachter der spanischen Realität in bestimmten Typen und Situationen finden kann.“ Alvarez, Joan: *La vida casi imaginaria de Berlanga*, Barcelona: Prensa Ibérica, 1996, S.175, Eigenübersetzung, 30.06.2009

²⁹⁵ „Berlanga hat riesige Skandale in der Geschichte des spanischen Kinos verursacht, vor allem durch seine pessimistische, aber klare Sicht eines Landes, das in seiner moralischen Misere verankert ist.“ Galán (1990) S.16 Eigenübersetzung, 30.06.2009

²⁹⁶ Perales, Francisco: *Luis García Berlanga*. Madrid: Cátedra 1997, S.122

²⁹⁷ „Berlanga’scher Bogen: Sagt man zu einem Ereignis, einer Situation oder einem Umstand großer Verwirrung und Aufruhr, in dem das Alltägliche außergewöhnlich erscheint und das Skurrile normal und in der die Dinge, vor allem die Institutionen, eine Stümperei durch eine noch größere Stümperei lösen.“ Álvarez (1996) S.245, Eigenübersetzung, 09.05.2009. Zu dem dramaturgischen Bogen als Teil des Drehbuchschreibens siehe auch: McKee, Robert: *STORY. Die Prinzipien des Drehbuchschreibens*. Berlin: Alexander Verlag, 2000

glaubte.“²⁹⁸ Die klassischen romantischen Stereotype werden mit der ärmlichen Realität vermischt und was man zu sehen bekommt, ist, „[...] an agrarian and underdeveloped Spain dominated by religious superstitions, the Spain known for large and feudal landed estates, hunger, the cult of masculinity and for bullfighters. [...]“²⁹⁹

Berlanga zeigt nicht nur harte Realität, sondern auch Stereotype im Selbstbild der Spanier. Selbst ein Spanier, gelingt es ihm das spanische Selbstbild durchaus mit Kritik und Ironie darzustellen.

Spanische Stereotype werden von ihm aufgegriffen und durch einen neuen Kontext ironisiert. Er benutzt sie nicht, um mit ihnen Spanien darzustellen, sondern ganz im Gegenteil, um diese gängigen Darstellungen in Frage zu stellen und durchaus auch Kritik an ihnen anzuregen.

Los trajes de flamenco, sombreros y canciones populares que entran a formar parte de la iconografía de BMM se trasladan a su obra posterior para permanecer en ella. Berlanga absorbe la cultura popular y la sitúa en un contexto diferente de lo que había sido habitual hasta entonces en la cinematografía española.³⁰⁰

Durch die neuen Kontexte, in denen Berlanga die bis dato gängigen spanischen Stereotype situiert, wird die artifizielle Konstruktion dieser Bilder entlarvt.

While appearing to celebrate the most facile and easily recognizable representations of both Spanishness and Americanness, the humour of ¡Bienvenido Mr Marshall! repeatedly punches back, foregrounding the constructedness and superficiality of those representations in all of their facets and inviting criticism of the project as a collective (read national) cultural activity.³⁰¹

Diese Vorgangsweise analysiert Wendy Rolph sogar noch genauer, wenn sie weiter erklärt:

If – as still seems sometimes to be the case – the visual manifestation of a desirably exotic Spanish specificity is most easily achieved, even for Spaniards, through the invocation of flamenco/torero/gitano typologies and false-front village topographies, it stands to reason that mapping an amalgam of Andalusian stereotypes and disguises onto the equally stereotypical Castilian pueblo [...] not only multiplies the levels of exoticism but also ultimately explodes national and temporal specificities in its gentle spoofing of human gullibility when confronted with any kind of performance at all.³⁰²

Mit diesem “spoofing of human gullibility” trifft sie den Nagel auf den Kopf: Es kommt zu einer Parodie der menschlichen Leichtgläubigkeit, wenn so viele Stereotype aufeinander treffen, dass sie zu „explodieren“ drohen. Das heißt, die gängigen Stereotype werden durch

²⁹⁸ Schilhab (2002) S.28

²⁹⁹ Nach dem Filmhistoriker Román Gubern In: Kinder (1993) S.22

³⁰⁰ „Die Flamenco Kostüme, Sombreros und populäre Lieder, die zu einem Teil der Ikonographie von BMM werden, übertragen sich auf sein späteres Werk um in ihm weiter zu bestehen. Berlanga nimmt die populäre Kultur auf und situiert sie in einen anderen Kontext als den, der bisher im spanischen Kino üblich war.“ Perales (1997) S.98, Eigenübersetzung, 15.07.2009

³⁰¹ Rolph (1999) S.14

³⁰² Ebenda, S.13

die Darstellung ihrer eigenen Inszenierung erst offensichtlich gemacht. Dadurch erfreuen sich die Zuschauer an den augenfälligen Stereotypen, bekommen aber gleichzeitig ihre eigene Leichtgläubigkeit vorgeführt, die diese Stereotype bis dato unhinterfragt angenommen hatte. Auch seine Figuren dienen Berlanga dazu Stereotype aufzuzeigen. Sie stehen immer im Vordergrund der Geschichte, wie Francisco Perales bestätigt „El personaje es el corazón de la historia.“³⁰³ Mit den Figuren vor allem seiner „Dorffilme“ (*Bienvenido Mr. Marshall*, *Calabuch* und *Los jueves milagro*) stellt er mit Vorliebe „Prototypen des „ewigen Spanien“³⁰⁴ dar. „Mit Sorgfalt karikiert Berlanga seine Landsleute. – manchmal liebenswürdig, manchmal auch bitterböse, und an Humor fehlt es ihm dabei nie.“³⁰⁵ Sie sind alles andere als perfekt, sie besitzen viel mehr eine Reihe von Fehlern, sie „poseen una serie de imperfecciones, inseguridades y contradicciones que logran humanizarlos.“³⁰⁶ Gerade ihre Fehler machen sie anfällig für Manipulationen.

El hombre, tal como Berlanga lo presenta, es un ser manipulado por imposiciones externas a él mismo: la sociedad, el grupo con el que convive normalmente, y la mujer, contribuyen de manera notable a reducirlo a una simple marioneta incapaz de decidir en libertad.³⁰⁷

Dennoch stellen sie keine Individuen, sondern repräsentative Kollektive dar: “They represent the norms of village culture [...].”³⁰⁸

De alguna manera, sin embargo, la fuerza del cine de Berlanga procede de su gran capacidad para fijar – a la manera de una larga confesión moral con exposición de vicios y defectos – el arquetipo de la manera de ser del español [...].³⁰⁹

Einen wichtigen Teil dieses “spanischen Seins” sieht Berlanga offensichtlich im Katholizismus: „La imagen de las religiosas es otro de los elementos iconográficos que Berlanga utiliza para recordarnos la presencia católica en la vida española.“³¹⁰ Diese starke Religiosität als Teil des spanischen Lebens ironisiert Berlanga vorzüglich an Hand der Person des Pfarrers:

[...] immer sind es loyale, erzkonservative, zumeist opportunistische Klerikale, in wirtschaftlich guter Position, die mit akribischem Eifer dafür Sorge tragen, dass gemäß den

³⁰³ Perales (1997) S.130

³⁰⁴ Schilhab (2002) S.331

³⁰⁵ Ebenda, S. 330

³⁰⁶ „besitzen eine Reihe von Unvollkommenheiten, Unsicherheiten und Widersprüche, die sie menschlicher machen.“ Perales (1997) S.131, Eigenübersetzung, 15.07.2009

³⁰⁷ „Der Mann [Anm.: im spanischen auch mit ‚Mensch‘ übersetzbar], so wie Berlanga ihn darstellt, ist ein durch externe Auflagen manipuliertes Wesen: die Gesellschaft, die Gruppe, mit der er normalerweise lebt und seine Frau tragen beträchtlich dazu bei ihn auf eine simple Marionette zu reduzieren, die unfähig ist in Freiheit zu entscheiden.“ Perales (1997) S.146, Eigenübersetzung, 15.07.2009

³⁰⁸ Rolph (1999) S.11

³⁰⁹ „Auf eine gewisse Art, besteht die Kraft von Berlangas Kino sicherlich in seiner großen Fähigkeit - in Form eines langen moralischen Bekenntnisses mit Darstellung von Lasten und Mängeln – den Archetyp der spanischen Art zu sein, zu fixieren.“ Alvaraz (1996) S.186f, Eigenübersetzung: Katharina Moser, 21.07.2009

³¹⁰ Perales (1997) S.103

katholischen Dogmen Sitte und Moral des spanischen Volkes nicht ins Wanken geraten. [...] Niemals wird er als positiv belegter Charakter in Berlangas Filmen dargestellt³¹¹

Eine doppelte Ironie rund um den Film *Bienvenido Mr. Marshall* wird augenscheinlich, wenn man die Hintergründe der Dreharbeiten kennt. Nicht nur, dass das ganze Dorf Villar del Rio im Film dekoriert wird, um den Amerikanern als typisch spanisch zu erscheinen, auch das Dorf, in dem die Dreharbeiten stattfanden, Guadalix de la Sierra, wurde dementsprechend vorpräpariert.

Guadalix de la Sierra wurde als Drehort gewählt, weil es aus Kostengründen ein Ort nahe an Madrid sein sollte. Allerdings wurde es schon für den Dreh „andalusischer“ gemacht, indem man die Kirche und den Brunnen mit Kulissen überzog. Eben diese Maskierung, die mit dem Drehort selbst vollzogen wurde, spiegelt Berlanga in der Handlung des Films. „[They] transform their Castilian village into a movie set version of Andalusia, precisely the tourist poster image of Spain promoted by the *españolada*.“³¹²

Mit der Darstellung der artifiziellen Maskerade des Dorfes in der Filmhandlung spielt er gleichzeitig auf die Artifizialität an, die jedem Film eigen ist und stellt in gewisser Weise das Filmmachen an sich bloß. Er zeigt im Film wie das Set für die Dreharbeiten dekoriert wurde.

¡Bienvenido Mr Marshall! Nevertheless exposes the rules and roots of its own arsenal of artifice and in so doing interrogates both the origins and the intentionality of the very entertainment which it sets out to provide.³¹³

Trotz des provokanten und für die damalige Zeit beinahe gefährlich kritischen Inhalt des Films, traf *Bienvenido Mr. Marshall* den Geschmack des spanischen Filmpublikums und wurde erstaunlich gut aufgenommen. Am 4. April 1953 wurde *Bievenido Mr. Marshall* in Madrid im Cine Callao gezeigt und mit einer damals sehr langen Anlauf- Spielzeit von 51 Tagen gespielt, was den ersten kommerziellen Erfolg dieses Kinos bedeutete.

So lauteten die Stimmen der Kritiker etwa: „digno del cine español y una realidad más que una esperanza“³¹⁴; „Ingeniosísima película, llena de intención, de verdad, de donosura“³¹⁵;

Hemos de recibir con enorme alegría [...] a un film español digno de consideración, agudo, humano, que penetra alegre y certamente en una realidad española [...] Se nos cuenta la historia de una ilusión, de un espejismo colectivo. De algo que toma cuerpo, juega burlonamente y se esfuma [...] Por primera vez vemos cumplirse en nuestro cine esa

³¹¹ Schilhab (2002) S.188f

³¹² Vernon, Kathleen: *Scripting a Social Imaginary: Hollywood in/ and Spanish Cinema* In: Talens und Zunzunegui (1998) S.319 – 329, S.321

³¹³ Rolph (1999) S.11

³¹⁴ „dem spanischen Kino würdig und mehr eine Realität als eine Hoffnung“ Garcia del Figar Nach: Salvador Marañón (2006) S.175f, Eigenübersetzung, 05.08.2009

³¹⁵ „ein geistreichster Film voll Intention, Wahrheit und Anmut“ M. Daranas Nach: Salvador Marañón (2006) S.175f, Eigenübersetzung, 05.08.2009

condición de universalidad, indispensable para conseguir que una obra alcance la meta a que está destinada: interesar [...]. ¡Bienvenido, Mr. Marshall! [...] es el descubrimiento de un camino. El de la sinceridad, alegre, amarga a veces, realista [...].³¹⁶

Der politische Unterton wurde vor allem in späteren Kritiken gelobt: „tenía éste un fino sentido de humor político ‚ibérico‘“³¹⁷. Joaquín Reig, der Präsident des „Consejo de Administración de Unici“ schlug sogar vor dem Film die Auszeichnung „de interés nacional“ („von nationalem Interesse“) zu verleihen, was am 26. Juni 1953 tatsächlich durchgeführt wurde.

Der eigentlich provokante Inhalt wurde geschickt unter einem folkloristischen Gewand versteckt und so beurteilte sogar die Zensur den Film im Februar 1953 als „para todos los publicos“ („für alle Zuschauer zugelassen“) und „primera“ („erstklassig“)³¹⁸.

BIENVENIDO MR MARSHALL hat es offensichtlich seinem folkloristischen Charakter zu verdanken, dass er trotz seiner Anzüglichkeiten von der spanischen Zensur zugelassen wurde.

Der in den fünfziger Jahren konventionelle Stil des seichten Folklorefilmes war durchaus gängig, und so ist es wahrscheinlich, dass BIENVENIDO MR MARSHALL dem Ministerio de Información y Turismo ganz einfach entgangen ist.³¹⁹

Noch im selben Jahr wurde der Film in Cannes gezeigt, wo er vor allem unter den Amerikanern auf Grund seiner doch sehr anti-amerikanischen Anspielungen, die für die damalige Zeit politisch äußerst gewagt waren, für Aufregung sorgte. Besonders angegriffen fühlten sich die Amerikaner in Cannes von zwei Dingen: Einerseits von der letzten Einstellung im Film, in der der Regen eine amerikanische Flagge den Bach hinunter spült und andererseits vom „Werbegag“ der Produzenten, die während der Filmfestspiele in Cannes gefälschte Dollarscheine mit den Köpfen der Hauptdarsteller unter dem Publikum verteilen. Auch die unterschwellige Kritik am Marshall Plan beunruhigte die offiziellen Stellen, da man in dieser sensiblen Zeit nicht die spanisch- nordamerikanischen Beziehungen gefährden wollte. Der amerikanische Schauspieler Edward G. Robinson, der in der Jury saß, weigerte sich sogar, den Film mit der letzten Szene zu zeigen, da er in Amerika bereits wegen kommunistischer Aktivitäten angeklagt worden war und diesen Verdacht nicht weiter erhärten wollte und so wurde die Szene letztlich für die Vorführung herausgeschnitten.³²⁰

³¹⁶ „Wir empfangen mit Freude einen spanischen Film, der der Betrachtung wert ist, scharfsinnig, menschlich, der fröhlich und sicher in eine spanische Realität eindringt. Er erzählt uns die Geschichte einer Illusion, eines kollektiven Spiegels. Von etwas, das eine Gestalt annimmt, schalkhaft spielt und verwischt. Zum ersten Mal sehen wir wie sich in unserem Kino dieser Zustand der Universalität erfüllt, unerlässlich damit ein Werk das Ziel erreicht auf das dieses abzielt: zu interessieren. ¡Bienvenido, Mr. Marshall! ist die Entdeckung eines Weges. Der der Aufrichtigkeit, locker, verbittert hin und wieder, realistisch.“, E. Ducau In: *Ínsula* Nach: Salvador Marañón (2006) S.185, Eigenübersetzung, 05.08.2009

³¹⁷ Salvador Marañón (2006) S.179

³¹⁸ Ebenda S.175

³¹⁹ Schilhab (2002) S.30

³²⁰ Siehe: Salvador Marañón (2006)

Auch die (Traum-)Szene, in der der Pfarrer von Anhängern des Ku Klux Klans entführt und vor den „Ausschuss gegen anti-amerikanische Umtriebe“ gestellt wird (Siehe: Sequenzprotokoll, Sequenz Nr. 30.) sollten auf Wunsch der amerikanischen Delegation und auf Anordnung des Festivaldirektors M. Favre Lebreton gestrichen werden, was jedoch nicht durchgeführt wurde.

Gerade diese „antiamerikanische“ Haltung des Films war es auf der anderen Seite aber auch, die eine Welle der Sympathie für Spanien beim internationalen Festival-Publikum auslöste. Insofern schnitt sich die amerikanische Jury selbst ins Fleisch, indem sie einen Film zensurierte, der in einem Land entstanden war, das von Amerika selbst auf politischer Ebene für die Zensur seiner Diktatur kritisiert wurde. Der Erfolg des Filmes in Cannes wurde in Folge sogar zu einem politischen Erfolg umgemünzt, als der spanische Botschafter in Frankreich, Casa Rojas, im Anschluss an die Filmfestspiele Cannes ein Schreiben an den spanischen Außenminister Alberto Martín Artajo richtete, in dem er erklärte, was für eine „repercusión política extremadamente provechosa para nosotros“ („für uns extrem vorteilhafte, politische Auswirkung“) die Vorführung von *Bienvenido Mr. Marshall* in Cannes gehabt habe, weil sie gezeigt habe, dass die Vorstellungen über die spanische Zensur im Ausland nicht wahr sein könne, wenn: „un país llamado dictatorial, públicamente haya sido censurada por un país campeón de la democracia.“³²¹. Damit zeigte der Film laut des Botschafters eine „primera impresión de libertad que se respira en España para pensar, para decir y para criticar. Creo que esto espectáculo va a hacer más en favor nuestro que todas nuestras propagandas.“³²²

Der Erfolg des Filmes wurde von dem Botschafter damit zur Propaganda für das nationalistische Regime umgemünzt, weil der Film von den Amerikanern noch stärker zensuriert wurde als von seiner eigenen Regierung. Dass die Inhalte des Films allerdings keinesfalls eine regimekonforme Intention verfolgten, wurde an dieser Stelle ausgespart. Die Paradoxie daran, einen Film zum „ersten Eindruck von Freiheit“ zu stilisieren, nur weil jemand anders als die eigene diktatorische Führung ihn noch stärker beschnitten hatte, war dem Botschafter dabei anscheinend nicht aufgefallen.

³²¹ „ein Land, das diktatorisch genannt wird, öffentlich vom dem Land, das als Champion der Demokratie bekannt ist, zensuriert wurde.“ Nach: Salvador Marañón (2006) S.189f, Eigenübersetzung, 05.08.2009

³²² „einen ersten Eindruck von Freiheit, die man in Spanien atmet, um zu denken, zu sagen und zu kritisieren. Ich glaube, dass dieses Spektakel mehr zu unseren Gunsten beitragen wird als all unsere Propaganda.“ Nach: Salvador Marañón (2006) S.190, Eigenübersetzung, 05.08.2009

3.1.3.2.2. Fernando Trueba

“En España se ha hecho mucha comedia porque tenemos una tendencia a reírnos mucho y muy alto. Es cojonudo reírse de cualquier manera, hasta de lo prohibido y esa es una virtud de los españoles.”³²³
(Fernando Trueba)

Der 1955 geborenen Fernando Rodríguez Trueba wollte ursprünglich Maler werden, entdeckte aber bald, dass sein Auge talentierter als seine Hand war und entschied sich daher für das Studium von Ton und Film an der „Facultad de Ciencias de la Informacion“. Seinen ersten praktischen Bezug zum Film fand er als Filmkritiker für die Zeitung *El país*, sowie von 1974 bis 1979 für die Madrider Freizeitzeitschrift *La guía del ocio*. 1981 gründete er sein eigenes Journal *Casablanca*, das allerdings nicht länger als 2 Jahre überlebte. Seinen ersten großen Erfolg als Regisseur konnte er 1980 mit *Opera prima* feiern:

Un día fui a ver "Opera Prima", el cine estaba completamente lleno; me tuve que sentar en el suelo, y la mejor música que he oído nunca fue escuchar la risa de la gente. Ese día me convencí que lo mío era el cine.³²⁴

Der Film leitete auch das ein, was später als “comedia madrileña” bekannt wurde und vor allem Truebas Filme bezeichnete, selbst wenn er selbst sich dieser Zuschreibung eher erwehren wollte:

Siempre he odiado el término de “comedia madrileña” desde la primera vez que me lo aplicaron lo odié. No entiendo como puede existir una cosa que se llame "comedia madrileña", me parece una estupidez. El cocido madrileño en cambio, es otra cosa.³²⁵

Der internationale Durchbruch gelang ihm 1993 mit *Belle Epoque* für den er den Oscar für den besten fremdsprachigen Film erhielt. Truebas Kommentar bei der Überreichung der begehrten Goldstatue wurde zum Bekenntnis an eines seiner größten Vorbilder, indem er nicht mehr sagte als: „Quisiera creer en Dios para darle las gracias, pero sólo creo en Billy Wilder. Gracias, míster Wilder.“³²⁶.

³²³ „In Spanien hat man viele Komödien gemacht, weil wir eine Neigung haben viel und laut zu lachen. Es ist fabelhaft warum auch immer zu lachen bis hinein ins Verbotene und das ist eine Tugend der Spanier.“ Fernando Trueba Nach: Trueba, Fernando. página oficial:

<http://www.clubcultura.com/clubcine/clubcineastas/trueba/descargas.htm>, 9.8.2009, Eigenübersetzung, 09.08.2009

³²⁴ „Eines Tages ging ich ins Kino um „Opera Prima“ anzuschauen, das Kino war komplett voll; ich musste mich auf den Boden setzen, und die schönste Musik, die ich je gehört hatte, war das Lachen der Leute. An diesem Tag war ich überzeugt davon, dass Kino das meinige war.“ Fernando Trueba, Ebenda, Eigenübersetzung, 09.08.2009

³²⁵ „Ich hab den Ausdruck “comedia madrileña” seit sie ihn mir angehaftet haben, gehasst. Ich verstehe nicht wie eine Sache wie die „Madrider Komödie“ überhaupt existieren kann, das kommt mir blödsinnig vor. Der Madrider Eintopf hingegen ist eine andere Sache.“ Fernando Trueba, Ebenda, Eigenübersetzung, 08.08.2009

³²⁶ „Ich würde gerne an Gott glauben um ihm zu danken, aber ich glaube nur an Billy Wilder. Danke, Mister Wilder.“ Fernando Trueba Nach: Escuela Internacional 2007
http://www.escuelai.com/spanish_culture/espanoles_distinguidos/fernandotrueba.html, 9.8.2009, Eigenübersetzung, 9.8.2009

Auch für den Film *La niña de tus ojos* aus dem Jahre 1998 räumte Trueba eine beachtliche Anzahl von 14 Preisen und 16 Nominierungen ab, unter anderen sieben Goyas im Jahre 1999, darunter seinen dritten Goya als bester Regisseur³²⁷. Der Film selbst wurde mit einem hohen Budget gedreht und basiert auf wahren Ereignissen während des Drehs von dem spanischen Musikfilm *Carmen, la de Triana* (1938) bzw. seiner deutschen Doppel-Version *Andalusische Nächte* (1938).³²⁸

Von der nationalen Kritik wurde *La niña de tus ojos* durchgehend gut aufgenommen:

Trabajar lo máximo posible el guión y no equivocarse en el reparto. Estas son las dos claves que apunta el director de cine Fernando Rodríguez Trueba... Y las ha cumplido con creces a juzgar por el resultado conseguido en "La niña de Tus ojos", un largometraje de sabor amargo contado con humor, para que duela menos esa parte de nuestra historia que no nos gusta recordar y que tiene mucho que ver con España goyesca y grotesca que retrata con tan escasa minuciosidad como inmensa audacia³²⁹.

[...] Y es que estamos ante una película hecha a conciencia, con ilusión y una percepción consumada del material que se tenía entre manos. [...] En definitiva, una cinta que será reconocida por su sutileza, su gracia, su equilibrio y su desenlace.³³⁰

Auch der feine Humor Truebas und die Auswahl des Themas wurden ihm als hervorragende Regieleistungen anerkannt:

Fernando Trueba, un hombre con inteligencia profunda y múltiple, legítima ambición artística, privilegiado sentido del humor, pasión púdica, romanticismo y realismo, se ha volcado emocional y racionalmente en "La niña de tus ojos". [...] ³³¹

[...] El cine dentro del cine en ocasiones es buen cine. Sobre todo si está en las buenas manos del director Fernando Trueba.³³²

³²⁷ Die weiteren Goyas erhielt der Film für bester Film, beste weibliche Hauptdarstellerin, bestes Kostüm Design, bestes Make Up, bester Nachwuchsschauspieler, bestes Produktionsdesign und beste Produktionsüberwachung. Siehe: <http://www.imdb.com/title/tt0158030/awards>, 8.8.2009

³²⁸ Siehe: International Movie Data Base: <http://www.imdb.com/title/tt0158030/trivia>, 8.8.2009

³²⁹ „So nahe wie möglich nach dem Skript zu arbeiten und sich in der Besetzung nicht zu irren. Das sind die zwei Schlüssel, die der Regisseur Fernando Rodríguez Trueba aufzeigt. Und die hat er reichlich erfüllt um das erfolgte Resultat in ‚La niña de Tus ojos‘ zu beurteilen, ein humorvoll erzählter Film mit bitterem Beigeschmack, damit dieser Teil unserer Geschichte weniger weh tut, an den wir uns nicht so gerne erinnern und der viel mit dem Spanien Goyas und dem grotesken Spanien zu tun hat, das er mit ebenso knapper Kleinlichkeit wie immenser Kühnheit porträtiert.“ Gregorio Maestro In: *Diario 16* (4- nov. - 98) Nach: Trueba, Página Oficial. <http://www.clubcultura.com/clubcine/clubcineastas/trueba/nina4.htm>, 10.8.2009, Eigenübersetzung, 10.8.2009

³³⁰ „Wir haben es mit einem Film zu tun, der mit Gewissen, Hoffnung und einer Wahrnehmung für das Material, das er in Händen hatte, gemacht wurde. Definitiv ein Film der für seinen Witz, seine Balance und seine Lösung anerkannt werden wird.“ Antón Merikaetxebarria In: *Ideal de Granada*, 7 de noviembre de 1998, Nach: Ebenda, Eigenübersetzung, 10.08.2009

³³¹ „Fernando Trueba, ein Mann von profunder und vielfältiger Intelligenz, legitimem künstlerischen Ehrgeiz, begünstigten Sinn für Humor, sittsamer Leidenschaft, Romantiker und Realist, hat sich emotional und rational „La niña de tus ojos“ gewidmet.“ Carlos Boyero In: *El Mundo*, 13 de noviembre de 1998, Nach: Ebenda, Eigenübersetzung, 09.08.2009

³³² „Das Kino im Kino ist hin und wieder gutes Kino. Vor allem wenn es in den guten Händen des Regisseurs Fernando Trueba ist.“ Jorge Berlanga In: *La Razón*, 14 de noviembre de 1998 Nach: Ebenda, Eigenübersetzung, 07.08.2009

Der Regisseur selbst, der außerhalb Spaniens noch keine große Bekanntheit erlangt hat, hört sich hier gleich viel bescheidener an:

No soy reconocido en el extranjero, es la verdad. Ni lo prefiero ni lo anhele. Almodóvar funciona siempre, yo no. No formo parte del club de directores famosos como Kusturica o Wim Wenders. Tengo el privilegio de haber gustado dentro, y fuera tampoco desagrado. Nunca he sido un director de moda. Y de eso si me alegro, siempre odié las modas.³³³

³³³ „Im Ausland kennt man mich nicht, wirklich. Ich bevorzuge es nicht und ich sehne mich nicht danach. Almodóvar funktioniert immer, ich nicht. Ich bin nicht Teil des Clubs der berühmten Regisseure wie Kusturica oder Wim Wenders. Ich habe das Privileg innerhalb [Spaniens] zu gefallen und außerhalb auch nicht missfallen zu haben. Ich war nie ein Regisseur, der im Trend lag. Und das freut mich, denn Trends habe ich schon immer gehasst.“ Fernando Trueba Nach: Ebenda, Eigenübersetzung, 07.08.2009

3.2. Analyse

3.2.1 *Bienvenido Mr. Marshall*

Der Film *Bienvenido Mr. Marshall* kann in vier verschiedene Ebenen eingeteilt werden, die auf dem nachfolgenden Diagramm dargestellt sind.

1. Der Erzähler (Ebene 1) ist der Rahmen der Geschichte: „un personaje invisible, testigo y actor a la vez, cronista de sí mismo, como materialización del alma de Villar del Río.“³³⁴ Er ist sozusagen ein „noncharacter narrator“³³⁵, man erfährt nie wem die anonyme Stimme gehört, er stellt sich auch nicht vor. Er leitet die Geschichte mit „Erase una vez...“ (= „Es war einmal...“) ein, was an sich schon das Klischee eines klassischen Märchen-Beginns darstellt.

[...] the show-and-tell strategy of the ‚once upon a time‘ opening sequence sets the stage by drawing together literary and cinematic traditions of ‚beginnings‘ into an audiovisual overdetermination of ordinariness.³³⁶

Kurz vor Schluss deutet er an: „Bien pudiera ser que este cuento no tuviese final. En general las cosas nunca acaban de todo, ni tampoco salen como uno se había imaginado...“³³⁷ und ironisiert damit seinen wiederum sehr klassischen Abschlusssatz, in dem es heißt „Y colorín, colorado, este cuento se ha acabado.“ („Und wenn Sie nicht gestorben sind, dann leben sie noch heute“.)

Der Erzähler wird nicht weiter charakterisiert, auch seine Nationalität wird nicht konkret zugeordnet. Meiner Einschätzung nach kann man allerdings davon ausgehen, dass er Spanier ist, da sich in seinen Beschreibungen viele Äußerungen über das Selbstbild der Spanier finden. Er spricht über die Dorfbewohner wie ein guter Freund, der sie schon lange kennt und mit einem gewissen ironischen Unterton ihre Eigenheiten zu beschreiben weiß.

2. Auf dem Hauptstrang (Ebene 2) findet die Geschichte statt, die im vorherigen Kapitel bereits nacherzählt wurde. Hier werden sowohl Aussagen zum Selbstbild der Spanier sowie zum Fremdbild von Amerika getroffen.
3. Die dritte Ebene ist die Ebene der Inszenierung (Ebene 3), die aus dem Hauptstrang herausgefiltert werden kann, da hier die Darstellungen vollzogen

³³⁴ „Eine unsichtbare Person, Zeuge und Akteur zugleich, Chronist seiner selbst, wie die Materialisation der Seele von Villar del Río.“ Salvador Marañón (2006) S.204, Eigenübersetzung, 18.06.2009

³³⁵ Bordwell et al S. 92

³³⁶ Rolph (1999) S.10

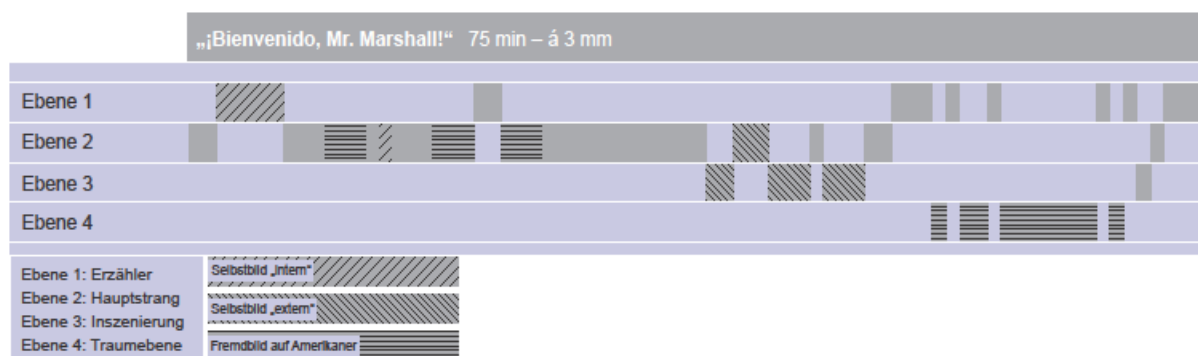
³³⁷ „Es kann gut sein, dass diese Geschichte kein Ende hat. Generell hören die Dinge nie ganz auf, und genauso wenig enden sie so, wie man es sich vorgestellt hatte...“ *Bienvenido Mr. Marshall*, 01:11:46, Eigenübersetzung, 28.08.2009

werden, die Rückschlüsse auf das „externe“ spanische Selbstbild in Erwartung des Fremdbilds der Amerikaner zulassen.

4. Die Traumsequenzen (Ebene 4) bilden eine vierte Ebene in dem Film. In ihnen werden ganz klar die unterschiedlichen Aspekte des spanischen Fremdbilds von Amerika abgehandelt.

Auf diesen vier Ebenen sollen das „interne Selbstbild“, , das „externe“ Selbstbild, , sowie das Fremdbild von Amerika, , analysiert werden.

Abb. 11: Film-Diagramm zu *Bienvenido Mr. Marshall!*



Quelle: eigene Darstellung

3.2.1.1. Das spanische Fremdbild von Amerika

Das reale Fremdbild der Spanier von Amerika basiert auf der Geschichte der beiden Länder. Der erste Eindruck der Spanier von Amerika beruht auf den Begegnungen mit den Ureinwohnern in den Regionen der Karibik und Mexiko im 16. Jahrhundert, die aus spanischer Sicht positiv wenn auch befremdlich geschildert werden. Christopher Columbus selbst sagte über seine Entdeckung „der neuen Welt“ 1492: „Andando por ella fue cosa maravillosa, y las arboledas y frescuras y el agua clarísima y las aves y amenidad, que dize que le parecía que no quisiera salir de allí.“³³⁸ In der darauffolgenden Besiedelung Amerikas wurde die indigene Bevölkerung brutal verdrängt und von europäischen Einwanderern ausgerottet oder versklavt.

³³⁸ „Durch sie zu spazieren war eine wundervolle Sache und die Bäume und die Frische und das klare Wasser und die Vögel und die Schönheit, ich kann sagen, dass es einem so vorkam, dass man nicht mehr von dort weg wollte.“ Cristóbal Colón: *Diario del primer viaje* (Martes, 27 de Noviembre), Textos y documentos completos. Madrid/ Alianza: Ed. Consuelo Valera, 1982 S.67 Nach: Areta Marigó, Gema: *América: Un nuevo mundo épico* In: Bargalló, Juan [Hg.]: *Identidad y alteridad: aproximación al tema del doble*. Sevilla: Edition Alfar, 1994, S. 219 -226, S.220. Eigenübersetzung, 28.08.2009

Zwischen Spanien und Nordamerika entwickelte sich eine Konkurrenz um den Einfluss in Lateinamerika, die 1898 in einem Krieg gipfelte und seit jeher das Verhältnis der beiden Länder prägte.

Anfang des 20. Jahrhunderts war Europa nach dem Ersten Weltkrieg stark verschuldet, wohingegen Nordamerika 1920 zur stärksten Wirtschaftsmacht der Welt und New York City neben London zum zweiten Finanzzentrum aufstieg.

Der Anteil an der Weltproduktion industrieller Güter wuchs von 1925 bis 1929 auf durchschnittlich 45 Prozent. Das Nationaleinkommen der USA war, in Dollar gemessen, ebenso hoch wie das der nächsten 23 Nationen zusammen.³³⁹

Diese Dominanz konnte Amerika nach dem Zweiten Weltkrieg weiter ausbauen, der Anteil der Produktion industrieller Güter übertraf noch die 20er Jahre. „Die Verpflichtung auf Multilateralität und offene Märkte war dann auch der Preis, den die Europäer für die Marshall-Planhilfe zu zahlen hatten.“³⁴⁰ Die ablehnende Haltung der Spanier, die im Marshall Plan nicht berücksichtigt wurden, gegenüber den Amerikanern verstärkte sich durch das Ausbleiben finanzieller Unterstützung nur weiter. Heutzutage gilt ein gewisser „Antiamerikanismus“ in Spanien auch der Angst vor Überfremdung durch Fast Food, amerikanische Popkultur oder Anglizismen. Gleichzeitig ist aber wie vielerorts in Europa eine gewisse Bewunderung für Amerika und den „american way of life“ nicht zu leugnen.

Nach dem Zweiten Weltkrieg wurde das amerikanische Modell der Moderne vielfach in Bewunderung wahrgenommen, und die europäischen Erfahrungen von Wohlstand und Wirtschaftswunder boten eine ideale Grundlage für das positive Bild der amerikanischen Moderne.³⁴¹

Die Gegenüberstellung dieser amerikanischen Moderne mit der „rückständigen“, spanischen Tradition ist ein Thema, das bei Berlanga häufig auftaucht.

Immer wieder tritt das spanische Element in dieser Verkettung von Fremdem und Eigenem als das schwächere Glied hervor und gerät ins Schussfeld nationaler Selbstironie. [...] Immer wieder schwingt in seiner Verarbeitung des Themas „Amerika“ ein gewisser Dualismus mit. Auf der einen Seite steht der Mythos von einem Land mit unbegrenzten Möglichkeiten, verbunden mit dem Glauben an Wirtschaftskraft und technischen bzw. medizinischen Fortschritt. Auf der anderen Seite existiert die latente Angst und Bedrohung durch das militärische Protektorat.³⁴²

³³⁹ Junker, Detlef: *Die Amerikanisierung Europas*. In: Brügge und Kammerhofer-Aggermann (2007), S.19 - 39, S.22

³⁴⁰ Ebenda, S.23

³⁴¹ Lemke, Christiane: *Fremdbilder – Selbstbilder: Zum Wandel der transatlantischen Beziehungen seit den 1990er- Jahren*. In Brügge und Kammerhofer-Aggermann (2007) S.41 - 60, S. 44

³⁴² Schilhab (2002) S.186 Anm: In den 50er Jahren unterzeichneten Spanien und Amerika laut dem die Amerika Militärstützpunkte in Spanien errichten durften, wofür die Spanier finanzielle Unterstützung erhielten.

So wird beispielsweise auch in Berlangas Film *Moros y Cristianos* ein kleines, spanisches Dorf gezeigt, das sich Besserung durch die wirtschaftliche Unterstützung der Amerikaner erhofft. Ebenso erwarten sich die Dorfbewohner in *Bienvenido Mr Marshall*, dass die Amerikaner „their eminent, powerful, and reputedly munificent guests“³⁴³ werden. Dabei kommen die Amerikaner selbst in dem Film kein einziges Mal vor, lediglich ihr Jeep quert am Ende des Filmes das Dorf. Sie dienen sozusagen als Projektionsfläche, auf die das jeweilige Fremdbild übertragen werden kann.

3.2.1.1.1. Amerika, die Aufregende

Ein weitgehend positives Fremdbild von Amerika wird in Don Pablos Traum in Sequenz 32 gezeigt. Für ihn ist Amerika verknüpft mit der Vorstellung von Wild-Western Filmen voller Aufregung und heldenhaften Cowboys, die von Saloondamen umschwärmt werden.

In seinem Traum findet sich Don Pablo als Sheriff in einer Western Bar wieder und die Menschen aus seinem Leben schlüpfen in die ihnen entsprechenden Rollen in seiner Vorstellungswelt. Die Artikulation der Figuren im Traum besteht aus Lauten, die wie englisch mit amerikanischem Akzent klingen, allerdings keinen Sinn als Wörter ergeben. Da Don Pablo kein englisch spricht, kann er sich schließlich auch in seinem Traum nur vorstellen, wie Amerikaner reden.

Die Sequenz beginnt folgendermaßen:

1. Einstellung: Nahaufnahme auf die Beine einer Tänzerin mit Strapsen, Zoom raus bis in die Halbtotale. Man sieht fünf Frauen mit kurzen Kleidern, Federboas und Schmuck im Haar in einer Reihe auf einer Bühne tanzen.
2. Einstellung: Totale aus Aufsicht auf die Bar und die Menschen darin.
3. Einstellung: Nahaufnahme auf vier Männer an einem Tisch beim Pokern, die eine Auseinandersetzung haben und drohend ihre Revolver hervorziehen.
4. Einstellung: Amerikanische Einstellung auf vier andere Männer an einem Tisch beim Würfel spielen. Sie drehen sich gleichzeitig um in Richtung Tür.
5. Einstellung: Halbnahaufnahme auf Don Pablo, der bei der Drehtür hereinkommt. Rechts neben der Tür sieht man ein „Wanted“ Plakat mit Manolos Gesicht.



Abb. 12: Wanted Plakat von Manolo
Quelle: *Bienvenido Mr. Marshall*, 0:01:08

³⁴³ Rolph (1999) S.11

6. Einstellung: Halbtotale auf die Bar, die Leute betrachten Don Pablo.
7. Einstellung: Zurück in die Halbnahaufnahme von Don Pablo, er dreht sich um und sieht das Wanted Plakat.
8. Einstellung: Großaufnahme von dem Wanted- Plakat.

Schon diese ersten paar Einstellungen lassen deutlich die Ikonographie eines Western- Films erkennen. Durch die Konnotation zu den bereits bekannten stereotypen Bildern desselben Genres ist die Verbindung sofort klar. Western sind geprägt von „[...] Saloons mit ihren Bardamen, Huren und Falschspielern, von Alkohol, Streit und Schlägereien [...]“³⁴⁴ Bereits in den ersten Bildern wird genau das dargestellt: Im Saloon tanzen die Bardamen, Cowboys betrügen sich gegenseitig beim Kartenspiel, Don Pablo spielt den Sheriff, erkennbar an dem goldenen Stern auf seiner Brust und auch der böse Gegenspieler in Form von Manolo wird gleich zu Beginn vorgestellt. Der Hauptkonflikt eines jeden Western zwischen gut und böse, zwischen der zivilisierten Ordnung und den Rechtlosen ist damit gleich anfangs etabliert.

Don Pablo setzt sich an die Bar und bestellt einen Drink, während sich Señorita Eloisa, im bunten, offenherzigen Kleid an ihn schmiegt und von ihm abgewiesen wird. Auch die Rollen entsprechen ganz den Figuren eines Western. Señorita Eloisa, die sonst eher kühl und unnahbar wirkt, gliedert sich in die traditionelle Frauenrolle eines Western ein, in der Emanzipation keinen Platz hat.

Plötzlich ertönen Schüsse, ein Mann fällt zur Tür herein und hinter ihm stürzen Manolo und einige Gefolgsmänner in die Bar. Manolo zerreißt sein Fahndungsfoto, setzt sich an die Bar, schenkt sich ein Glas ein und stößt es am Tresen zu Don Pablo hinüber. Dieser trinkt, spuckt aus, schenkt nach und stößt das Glas zurück. Sie schießen das Glas



Abb. 13: Don Pablo an der Bar im Saloon
Quelle: *Bienvenido Mr. Marshall*, 01:01:59

zwischen sich hin und her, bis ein Betrunkener es aufhält, trinkt und umfällt. Manolos Gefolgsmänner tragen ihn weg.

Manolo und Don Pablo erheben sich und stellen sich einander gegenüber. In einer Halbtotale-Einstellung sieht man wie sie sich in klassischer Western- Manier mit langsamen Schritten bedrohlich aufeinander zubewegen während sich alle anderen Barbesucher aus dem Staub machen. Manolo und Don Pablo umkreisen sich, blicken sich scharf in die Augen, entfernen sich schließlich aber ohne ein Wort voneinander, zurück an ihre Plätze am Tresen. In diesem Moment kommt Carmen auf die Bühne und beginnt zu singen. Don Pablo verfällt

³⁴⁴ Faulstich, Werner: Grundkurs Filmanalyse. München: W.Fink, 2002 S.31

an seinem Tisch in träumerische Bewunderung für die hübsche Frau. Sie geht auf ihn zu und tanzt ihn an, woraufhin ihm Manolo von hinten den Hut vom Kopf schießt. Daraufhin bricht eine Massenschlägerei aus, die Cowboys zücken ihre Pistolen und beginnen wild durch die Gegend zu schießen, der Kellner versteckt sich unterm Tresen, Don Pablo sinkt an Carmens Beinen zusammen.

Als er aus seinem Traum erwacht, umklammert er verliebt seinen Bettpfosten.

Dieser Wunschtraum Don Pablos ist eine kompensatorische Fantasie, in der er einerseits seine Leidenschaft für schöne Frauen ausleben kann, obwohl er in Wirklichkeit schon zu alt für große Liebesabenteuer ist und andererseits seinen Willen durchsetzt, die Oberhand im Dorf zu behalten, indem er in offenen Kampf mit Manolo tritt.

Diese Vorstellung vom starken, mutigen Sheriff, der seinen Kontrahenten mühelos zur Strecke bringt („Der Protagonist ist schweigsam, stark und schnell. Das Gute gewinnt immer.“³⁴⁵) und dabei noch die schöne Frau erobert, ist ein Plot, der sich im Genre des amerikanischen Western stetig wiederholt.

As the quintessential myth-making genre of American cinema with its nostalgia for an imaginary past of macho heroics and westward expansion, seen as a simple contest between good guys and bad guys, the Western could be said to offer a national self-image [...].³⁴⁶

Amerika bedeutet in diesem Fremdbild die Verkörperung von Abenteuer und Freiheit, vom Land der unbegrenzten Möglichkeiten, in dem man in die simple Rollenverteilung von Gut und Böse zurückfallen kann und am Ende derjenige ist, der als Held gefeiert wird und die hübsche Frau erobert.

Im großen und ganzen steht der Wilde Westen für Bewegung, Veränderung, für Hoffnung und Utopie, für den Pionier, den Grenzgänger, den Eroberer. [...] Im Western verkörpert der männliche Held die Sehnsucht nach Ordnung, Frieden, Recht und Gesetz, nach Gemeinschaft und der Geborgenheit eines Zuhause. Darin besteht sein überwältigendes Glücksversprechen, sein Happy End.³⁴⁷

Diese Begeisterung für Western-Filme war im Spanien der 50er Jahre tatsächlich weit verbreitet, da sich die Kinos in dieser Zeit großer Beliebtheit erfreuten und dort vor allem amerikanische Western gezeigt wurden. Aus diesem Grund waren Western in der damaligen Zeit ein prägender Faktor für die visuellen Stereotype, die man in Spanien von Amerika hatte.

So ist etwa bekannt, dass Filme häufig kulturelle Mythen aufgreifen und durch deren mediale Verarbeitung diese unter Umständen immer weiter manifestieren. Als Beispiel ist etwa der amerikanische Western zu nennen, in welchem der „Mythos Amerikas“ (Freiheitsgedanke,

³⁴⁵ Ebenda, S.32

³⁴⁶ Vernon In: Talens und Zunzunegui (1998) S.324

³⁴⁷ Faulstich (2002) S.32

Individualismus, Machbarkeitsethos etc.) überhöht und verherrlicht wird. (vgl. Böhlinger 1998, S.8) Amerikanische Western gelten nicht umsonst als die amerikanischsten aller amerikanischen Filme.³⁴⁸

Don Pablo besitzt dieses positive Fremdbild von Amerika als etwas Aufregendem, weil er selbst in der langweiligen, unereignisreichen Realität seines Dorfes gefangen ist, aus dessen Perspektive, Amerika die große Welt voller Abenteuer repräsentiert. Amerika ist für ihn die Hoffnung auf ein besseres, aktiveres, ereignisreicheres Leben.

3.2.1.1.2. Amerika, die Unbekannte

Um einiges negativer sieht das Fremdbild aus, das Don Luis vertritt. Er bezeichnet Amerikaner grundsätzlich als bestialische „Indios“ oder „Yanquis“, die seine Vorfahren mit Haut und Haaren gefressen haben. Dieses Fremdbild bezieht sich auf die erwähnten ersten Begegnungen zwischen den Spaniern und den Ureinwohnern Amerikas im 16. Jahrhundert. Die Ureinwohner Amerikas wurden von den Spaniern als exotisch und Furcht einflößend wahrgenommen. Da man wenig über sie wusste, war die Angst vor dem Unbekannten umso stärker und der Spielraum groß, um Vorstellungen von grausamen Menschenfressern und andere Angstvisionen auf die Indianer zu projizieren.



Abb. 13: Don Luis wird in den Kochtopf gesteckt
Quelle: *Bienvenido Mr. Marshall*. 00:59:55

Diese Angst spiegelt sich in Don Luis Traum in Sequenz 31 wieder. Darin wird ein Schiff im Hafen gezeigt, das Don Luis in altertümlicher Seefahrerkleidung besteigt, während ihm die Menschen zum Abschied zuwinken. Er erreicht einen unbekannten Strand und speißt die spanische Flagge als stolzer Entdecker in den Sand. Amerikanische Ureinwohner mit Federn in den Haaren nähern sich ihm und begrüßen ihn freundlich, er freut sich. Plötzlich ergreifen sie ihn jedoch und stecken ihn in einen riesigen Topf um ihn zu kochen. Don Luis gerät in Todesangst und wacht panisch auf.

Sein Traum erinnert an ein anderes Filmgenre, an das der Abenteuerfilme, in denen ruhmreiche Entdecker sich auf den Weg machen, um neue Welten zu erforschen.

Schlüsselkategorie des Abenteuerfilms ist die Bewährung in der Relation zwischen dem Selbst und dem andern. Diese ist geprägt von Abstoßung und Anziehung zugleich, von Bedrohung und Faszination, von Gefahr und Bereicherung. Das Andere ist seiner Relation zum Selbst fasziniert, tröstet und ängstigt in einem – eine Herausforderung. [...]

³⁴⁸ Hallermayer, (2008) S.9

Abenteuerfilme dieser Art zielen auf räumlich expansives Ausgreifen, auf neue Erfahrungen, auf ein zeitlich oder geographisches Anders, Ungewohntes, Erregendes, auf Indienstnahme der Natur als Beseitigung der weißen Flecken auf der Landkarte. Fremde Länder, Völker, Kulturen, vergrabene Schätze und selbst der Urwald mit seinen wilden Tieren werden erobert.³⁴⁹

Die Bilder von Amerika, die in diesem Fremdbild gezeigt werden, sind tatsächlich die von anziehend schönen Palmstränden, exotischen Ureinwohnern mit Federschmuck im Haar und in Tücher gekleidet. Die faszinierenden Unbekannten entpuppen sich jedoch als unzivilisierte Barbaren, als sie Don Luis in ihren Kochtopf stecken. Diese stereotypen Bilder beziehen sich auf Dokumente der Eroberung Amerikas, sie sind durch Überlieferungen von Entdeckungsreisenden weitergegeben worden und spiegeln sich in Abenteuerfilmen über Eroberer und Indianer wieder.

Das negative Fremdbild von den Amerikanern als unzivilisierte Bestien spiegelt die Unwissenheit Don Luis über dieses Land. Er weiß so gut wie nichts über Amerika, sein Fremdbild reicht einige Jahrhunderte zurück und stellt die Amerikaner unverändert als zurückgebliebene Kannibalen dar, die bereits seine Vorfahren auf dem Gewissen haben. Von neuen Entwicklungen will er nichts wissen, in seiner konservativen Weltsicht ist er aktuellem Geschehen gegenüber unaufgeschlossen. Er möchte die Traditionen seines Dorfes bewahren und sie nicht von fremden Mächten infiltrieren lassen. Mit diesem unzeitgemäßen Fremdbild stößt er jedoch auf wenig Verständnis bei seinen Mitbürgern und entblößt letztendlich nur seine ureigene Angst vor Unbekanntem.

3.2.1.1.3. Amerika, die Große, Furcht einflößende

Auch der Dorfpfarrer Don Cosme gibt sich in seinem Fremdbild antiamerikanisch und stellt sich „gegen das enthusiastische, naive und unkritische Amerikabild der Dorfbewohner“³⁵⁰ Im Gegensatz zu der Ehrfurcht vor der beeindruckenden Wirtschaftsmacht der Amerikaner, die Hoffnungen bei den restlichen Dorfbewohnern weckt, hat er nur Ablehnung für diese wirtschaftliche Potenz übrig, die er als Eindringling in das eigene System wahrnimmt.

Deutlich wird dieses Fremdbild bereits in der Szene, in der Señorita Eloisa die gesamten Dorfbewohner kurz nach Eintreffen der Nachricht, dass die Amerikaner Villar del Rio besuchen wollen, bei einer Versammlung in der Schule über Geografie und Wirtschaftslage

³⁴⁹ Faulstich (2002) S.40f

³⁵⁰ Schilhab (2002) S.29

Amerikas unterrichtet. Ihr Vortrag über die Wirtschaftsleistungen Amerikas wird von Don Cosme rüde unterbrochen:

00:19:33 – 00:20:47

Señorita Eloisa: „Su extensión es 16 veces la de España y su población, 151 millones de habitantes, es 5 veces la de España. Su capital es Washington. 1.500.000 habitantes. Referencia a la economía, interesa saber que los Estados Unidos son los mayores productores de hierro y acero con 200 millones de toneladas anuales. Los mayores productores de petróleo con 300 millones de toneladas anuales. Los mayores productores de algodón, con 4 millones de toneladas anuales. Los mayores productores de plomo, con... 800.000 toneladas anuales. Los mayores productores de cerdos, con 500.000 cabezas anuales. Los mayores productores de...”

Don Cosme (unterbricht sie): “...de pecados? Con millones de toneladas anuales. Hay 49 millones de protestantes, 400.000 indios, 200.000 chinos, 5 millones de judíos, 13 millones de negros y 10 millones de...nada ! Y que ? No pensaréis cruzaros de brazos esperando recibir cosas de ellos y nada a cambio ? Por cada grano de trigo, por cada tonelada de carbón, hay un alma que salvar. A ellos les sobrarán locomotoras, pero a nosotros nos sobra algo más - paz de espíritu. Y éste ha de ser nuestro regalo. Y sabíais acaso que sólo en un año hubo en los Estados Unidos un millón de divorcios, 7.000 asesinatos, 17.000 violaciones, 80.000 atracos a mano armada y 60.000 robos con

Eigenübersetzung (13.9.2009):

Fräulein Eloisa: „Seine [Anm.: Amerikas] Ausbreitung ist 16mal größer als die Spaniens und seine Bevölkerung ist fünf Mal die spanische. Seine Hauptstadt ist Washington mit 1.500.000 Einwohnern. In Bezug auf die Wirtschaft, ist es interessant zu wissen, dass die Vereinigten Staaten die größten Produzenten von Eisen und Stahl mit 200 Millionen Tonnen jährlich, sind. Sie sind die größten Produzenten von Erdöl mit 300 Millionen Tonnen jährlich, die größten Produzenten von Baumwolle mit 4 Millionen Tonnen jährlich, die größten Produzenten von Blei mit ...800.000 Tonnen jährlich, die größten Schweinezüchter mit 500.000 Köpfen jährlich, die größten Produzenten von...”

Don Cosme: „... von Sünden? Mit Millionen Tonnen jährlich. Es gibt 49 Millionen Protestanten, 400.000 Indianer, 200.000 Chinesen, 5 Millionen Juden, 13 Millionen Schwarze und 10 Millionen... nichts! Und was? Ihr denkt doch nicht etwa, dass ihr mit verschränkten Armen Sachen von ihnen geschenkt bekommt und nichts im Gegenzug geben müsst? Für jedes Weizenkorn, für jede Tonne Kohle, gilt es eine Seele zu retten. Sie haben vielleicht Überfluss an Lokomotiven, aber wir haben etwas anderes im Überfluss – Seelenfrieden. Und das wird unser Geschenk sein müssen.

fractura? Después de todo esto, qué pensáis
que nos dará América?”

Und wusstet ihr denn überhaupt, dass es in
nur einem Jahr in den Vereinigten Staaten
eine Million Scheidungen, 7.000 Morde,
17.000 Vergewaltigungen, 80.000
bewaffnete Überfälle und 60.000 Einbrüche
gab? Nach all dem, was glaubt ihr werden
uns die Amerikaner geben?“

Während Fräulein Eloisa voller Begeisterung die wirtschaftlichen Höchstleistungen Amerikas aufzählt und bei der Dorfbevölkerung ehrfürchtiges Schweigen auslöst, kehrt Don Cosme die negative Seite dieses Wirtschaftsbooms hervor und konfrontiert die leichtgläubigen, spanischen Bauern mit den hohen Kriminalitätsraten und dem unmoralischen Lebensstil (Stichwort Scheidungen im streng katholischen Spanien) der Amerikaner. Er sieht die wirtschaftliche Übermacht der Amerikaner nicht als Hoffnung, sondern als Bedrohung für die Menschen, die sich diesen weltlichen Versuchungen unbedarft hingeben und damit ihre Seele verkaufen.

Auffallend ist, dass er in diesem stark negativen Fremdbild besonders hervorhebt, dass die Spanier selbst im Gegenteil dazu einen „espíritu de paz“, einen Seelenfrieden besäßen, den sie im Gegenzug zu den wirtschaftlichen Gütern verkaufen müssten. Dem negativen Fremdbild der vom Kapitalismus verdorbenen Amerikaner stellt er also das positive Selbstbild der unverdorbenen, spanischen Seelen gegenüber. Diese vereinfachte, propagandistische Sichtweise macht Don Cosme zu einem „representative of Francoist triunfalism“³⁵¹ wie ihn Kathleen Vernon nennt. Die materialistische Ideologie der Amerikaner sieht er im Gegensatz zu den reinen Werten bzw. der reinen nationalen Identität der Spanier. Sein begrenzter Horizont, der von der Propaganda Francos eingenommen scheint und sich auf nationale Werte beruft, äußert sich auch darin, dass er den religiösen und „rassischen“ Pluralismus der Amerikaner verurteilt als er aufzählt, wie viele Juden, Protestanten, Schwarze, Chinesen etc. es bei ihnen gibt. Er ist dem Fremden gegenüber ebenso engstirnig und verschlossen wie Don Luis.

Auch in Don Cosmes Traum in Sequenz 30 wird dieses ablehnende Fremdbild von Amerika in verschiedenen Metaphern verbildlicht.

³⁵¹ Vernon In: Talens und Zunzunegui (1998) S.321

Der Traum beginnt mit einer Semana Santa³⁵²- Prozession, bei der Büsser in schwarzen, spitz zulaufenden Kutten mit langen Kerzen durch eine enge Gasse ziehen. Don Cosme wird von zwei dieser Männer geführt, die ihn mit dem plötzlichen Einsetzen einer schmetternden Jazzmusik in eine Seitengasse zerren, woraufhin man die Buchstaben „KKK“ auf den Rücken ihrer Kutten erkennen kann.

Dieser Teil des Traums stellt bewusst ein und dasselbe Symbol, nämlich die spitze Kutte, in seiner spanischen und amerikanischen Bedeutung dar. Während diese Bekleidung in Spanien als Teil der Semana Santa- Feierlichkeiten die traditionelle Bekleidung der Büsser darstellt, die unter der Kopfbedeckung anonym bleiben sollen, sind die spitzen Kutten in Amerika Erkennungssymbol für den rassistischen Geheimbund Ku-Klux-Klan, abgekürzt KKK. Während die Kutten in Don Cosmes Traum also im einen Moment noch vertraute Symbole nationaler Tradition sind, werden sie im nächsten zu einer Bedrohung als die Buchstaben „KKK“ auf ihren Rücken sichtbar werden.

Die nächste Szene des Traums spielt wiederum mit anderen Symbolen, die auch hier wieder aus der Welt der Filmgenres entlehnt sind. Und zwar wird die mise en scène eines amerikanischen Kriminalfilms bzw. eines klassischen „Gangsterfilms“ der 50er Jahre mit passender Jazzmusik- Untermalung gezeigt.

In a dark room lit by the harsh glare of a single, swinging light bulb, the priest, shot from a high angle, cowers under the interrogation of a man identified as a hard-boiled police detective type by the fat cigar clenched tightly in his teeth.³⁵³

Die 1. Einstellung der Szene zeigt einen dunklen Raum aus der Vogelperspektive, das einzige Licht



Abb. 14: Büsser mit den Buchstaben „KKK“ am Rücken seiner Kutte
Quelle: *Bienvenido Mr. Marshall*, 00:56:41



Abb. 15: Don Cosme wird verhört
Quelle: *Bienvenido Mr. Marshall*, 00:56:50

³⁵² Die Semana Santa ist die Woche vor Ostern, also die Karwoche in Spanien. In dieser Woche organisieren katholische Bruderschaften (hermandades) Prozessionen durch die Stadt. Jede Prozession besteht aus: El Christo, La Virgen (die Jungfrau Maria) und bis zu 3000 nazareños (Büsser bzw. Kapuzenträger) und zwei Musikkapellen. Siehe: Howest, Marcus: *Semana Santa in Sevilla*. Focus Online: Reisen http://www.focus.de/reisen/reisefuehrer/spanien/tid-13714/semana-santa-in-sevilla-zwischen-feiern-und-froemmeln_aid_382102.html, 26.08.2009

³⁵³ Vernon In: Talens und Zunzunegui (1998) S.323

geht von einer Deckenlampe aus und leuchtet Don Cosme geradewegs ins Gesicht. Rund um ihn stehen und sitzen fünf grimmige Männer mit hochgekrempelten Ärmeln, dunklen Hüten und Revolverhaltern um die Schultern und rauchen dicke Zigarren.

Die 2. Einstellung ist eine frontale Nahaufnahme auf Don Cosme, dem das Licht ins Gesicht blendet, er versucht vehement sich gegen die Anschuldigungen zu verteidigen und fuchtelte dabei verzweifelt mit den Armen.

Die 3. Einstellung ist eine Nahaufnahme mit Bauchsicht auf zwei der verhörenden Polizisten, die Don Cosme mit dicken Zigarren im Mundwinkel unaufhörlich befragen. Sie wecken Assoziationen zu Gangsterbossen.

Die 4. Einstellung wiederum zeigt eine Großaufnahme von Don Cosmes Gesicht, der die Hände vors Gesicht schlägt.

Diese filmische Anspielung auf die Gangsterfilme der 50er Jahre macht ebenso wie Don Pablos Western- Traum klar, dass das Fremdbild von Amerika beträchtlich durch amerikanische Filme, die in Spanien gezeigt wurden, beeinflusst wurde und sich diese filmischen Stereotype daher in die Vorstellungen der Spanier von Amerika eingebrannt haben.

In der letzten Szene seines Traums befindet sich Don Cosme wieder auf einem anderen Schauplatz, diesmal handelt es sich um den Gerichtssaal des „Comite de actividades antiamericanas“ [Anm.: „Ausschuss gegen anti-amerikanische Umtriebe“] in dem ihm seine Anprangerungen der amerikanischen Vielfalt ethnischer Gruppen von einem Kassettenband vorgespielt werden. Der Richter und die Geschworenen, erneut in spitz zulaufenden Kutten, fällen ihr Urteil indem sie einer nach dem anderen ihren Daumen nach unten strecken, woraufhin ein Fallstrick von der Decke gelassen wird. Don Cosme wird zum Tode verurteilt.

An den Geschworenen ist auffallend, dass alle in schwarze Kutten gekleidet sind bis auf einen, der eine weiße Kutte trägt. Es vermischen sich also die Symbole der schwarzen Kutten der Semana Santa-Prozessionen mit dem der weißen Kutte des Ku-Klux-Klans. Kathleen Vernon kommentiert dazu „[...] it is a supreme irony that the priest's own xenophobic paranoia be expressed in such terms.“³⁵⁴ Tatsächlich ist es interessant, dass der xenophobe Priester von einer Gruppe verurteilt wird, die zumindest teilweise als Ku-Klux-Klan verstanden werden kann und somit eigentlich selbst rassistische Hintergründe verfolgt. Noch dazu wo sich diese seltsame Gruppe im „Ausschuss gegen anti-amerikanische Umtriebe“ wieder findet, welcher 1938 eingeführt und im Kalten Krieg unter Senator Joseph McCarthy dazu benutzt wurde „nicht nur Kommunisten, sondern auch liberale Intellektuelle als

³⁵⁴ Ebenda S.323

vermeintliche Spione und Systemgegner ausfindig zu machen, zu verhören, einzuschüchtern und aus ihren Ämtern zu entfernen“³⁵⁵ jedoch keine rassistischen Ziele verfolgte.

Ebenso wie bei Don Luis bestätigt Don Cosme mit diesem negativen Fremdbild seine Angst vor der eigenen nationalen Unterlegenheit. Er repräsentiert in seiner Funktion als Priester die konservative Einstellung der katholischen Kirche und stilisiert die externen Einflüssen zu einem Teufelsboten, der seine spanischen „Schäfchen“ bedroht. Er fürchtet die Vermischung der spanischen und amerikanischen Kultur und betont daher die Reinheit der spanischen Seele. Insgeheim ist er allerdings genau so wie alle anderen Dorfbewohner beeindruckt von der Größe und Stärke Amerikas und ängstigt sich davor für seine antiamerikanischen Aussagen zur Verantwortung gezogen zu werden.



Abb. 16: Don Cosme vor dem „Comite de actividades antiamericanas“
Quelle: *Bienvenido Mr. Marshall*, 00:57:09

3.2.1.1.4. Amerika, die Hoffnungsvolle

Das markanteste Fremdbild von Amerika, das von dem Großteil der Dorfbevölkerung vertreten wird, ist aber dennoch das der großzügigen, hilfreichen Amerikaner, die die erhoffte wirtschaftliche Verbesserung herbeiführen werden. Schon als die Vertreter aus Madrid Don Pablo in Sequenz 4 die Nachricht der eintreffenden Amerikaner überbringen, erklären sie „son generosos“ („sie sind großzügig“).

Diese Vorstellung wird massiv betont als in Sequenz 11 ein Nachrichtenmagazin im Dorfkino mit Originalaufnahmen der Zeit vom Marshall Plan und der bereits erfolgten Hilfe an Dörfer und Städte in Frankreich und Italien berichtet.

In Sequenz 13 kommt es zu einem falsch interpretierten ersten Kontakt mit den Amerikanern als ein Panzer mit zwei Männern, die für Amerikaner gehalten werden, im Dorf eintrifft. Es stellt sich jedoch schnell heraus, dass die eintreffenden Männer lediglich Straßenarbeiter sind, die die Straßen für die Ankunft der Amerikaner vorbereiten sollen.



Abb. 17: Vermeintliches Eintreffen der Amerikaner in Villar del Rio
Quelle: *Bienvenido Mr. Marshall*. 00:24:02

³⁵⁵ Siehe: Wikipedia: http://de.wikipedia.org/wiki/Kalter_Krieg, 14.9.2009

Dennoch ist die Szene von der Bildsprache her sehr aussagekräftig. Es ist eine Totale in leichter Aufsicht auf Hauptplatz und Häuser zu sehen. Eine Schräge zieht sich von links oben nach rechts unten durch das Bild, wobei auf der rechten Seite in dunklen Anzügen und Gewändern die Einwohner von Villar del Rio, die herbei eilen, zu sehen sind. Auf der linken Seite, also von Westen kommend, fährt ein Panzerwagen ein, der mit Amerika- und Spanien-Flaggen verziert ist. Auf ihm stehen in weißen Arbeitsanzügen und mit weißen Kappen die angeblichen „Amerikaner“, einer winkt. Die Ikonographie dieser Einstellung erinnert an den „Ritter auf dem weißen Pferd“ der von Westen kommend zur Rettung der Dorfbewohner herbeieilt und visualisiert die Hoffnung, die die Spanier den Amerikanern entgegenbringen.

Der Traum, der diese hoffnungsvolle Einstellung Amerika gegenüber wiedergibt, ist der von Juan in der Sequenz 33.

Juan ist darin mit seiner Familie und zwei Kühen am Feld mitten in weiter Landschaft, sie blicken hinauf zu einem Flugzeug. Im Innern des Flugzeugs sitzen die Heiligen Drei Könige in Militäruniformen, einer mit langem braunen Bart, einer mit langem weißen Bart, ein dunkelhäutiger, alle mit Krone. Sie prüfen Juans Namen auf einer



Abb. 18: Juan eilt zu dem herab geworfenen Traktor
Quelle: *Bienvenido Mr. Marshall*. 01:09:16

Liste, salutieren und öffnen eine Luke, aus der ein Paket, auf dem „U.S.A.“ steht, abgeworfen wird. Das Paket segelt an einem Fallschirm zu Boden, öffnet sich und legt einen Traktor frei. Juan und seine Familie steigen auf und fahren davon.

Auch in diesem Traum kommt es zu einer Vermischung von Symbolen des Selbst- und des Fremdbilds. Die Heiligen Drei Könige sind Figuren des Christentums, die in Spanien der Tradition folgen, den Kindern in feierlichen Umzügen am 6. Jänner Geschenke zu bringen.

[...] the three generous donors in the plane may be wearing American military uniforms, but their beards, crowns, and other physical characteristics mark them as the three wise men whose iconography is so familiar to Spaniards in their own Catholicism and its traditional pictorial arts.³⁵⁶

Die Amerikaner werden in Juans Traum zu einer Art Heilige hochstilisiert, die so wie die Heiligen Drei Könige zu Weihnachten selbstlos Geschenke verteilen und der Bevölkerung Freude bringen.

³⁵⁶ Kinder (1993) S. 457

Juan, als Repräsentant des Dorfes, verkörpert den gewöhnlichen Bauern, der den Versprechungen von Manolo und Don Pablo unhinterfragt vertraut und die Amerikaner damit in seiner Vorstellungskraft in Sphären hebt, die nahe an seinen nationalen Heiligen liegen. Für ihn bedeutet Amerika einen Lichtblick in seinem bescheidenen, arbeitsamen Leben, in dem für persönliche Wünsche nicht viel Raum bleibt. Amerika ist daher vor allem durch materielle Güter verkörpert, da diese in seiner eigenen agrarischen Lebenswelt rar sind.

Diese freudige Erwartungshaltung liest man auch aus den Textzeilen des Liedes, das Manolo und Don Pablo für den Empfang der Amerikaner vorbereiten und das sie in Sequenz 27 gemeinsam in einem Straßenumzug singen:

00:47:54 –00:51:32

"Los yanquis han venido,
olé salero, con mil regalos,
y a las niñas bonitas
van a obsequiarlas con aeroplanos,
con aeroplanos de chorro libre
que corta el aire,
y también rascacielos, bien conservaos
en frigidaire".

ESTRIBILLO:

"Americanos,
vienen a España
gordos y sanos,
viva el tronío
de ese gran pueblo
con poderío,
olé Virginia,
y Michigan,
y viva Texas, que no está mal,
os recibimos
americanos con alegría,
olé mi madre,
olé mi suegra y

Eigenübersetzung (15.9.2009):

„Die Yankees sind gekommen
was für ein Charme, mit tausend
Geschenken,
und die hübschen Mädchen
werden sie mit Flugzeugen beschenken,
mit Flugzeugen aus freiem Stahl,
der die Luft durchschneidet,
und auch die gut erhaltenen Wolkenkratzer
in der Kälte“.

REFRAIN

„Amerikaner kommen nach Spanien,
dick und gesund.
Es lebe die Geldverschwendung
dieses großen Dorfes
mit soviel Macht.
Bravo Virginia
und Michigan
und es lebe Texas, das auch nicht schlecht
ist.
Wir begrüßen euch,
Amerikaner, mit Freude.
Bravo, meine Mutter,

³⁵⁷ Siehe: Wikipedia: http://es.wikipedia.org/wiki/Bienvenido,_Mister_Marshall, 13.9.2009

olé mi tía.
El Plan Marshall nos llega
del extranjero pa nuestro avío,
y con tantos parneses
va a echar buen pelo
Villar del Río.
Traerán divisas pá quien toree
mejor corría,
y medias y camisas
pá las mocitas más presumías."³⁵⁷

bravo, meine Schwiegermutter
und bravo, meine Tante.
Der Marshall Plan ist gekommen
aus dem Ausland für unsere Ausrüstung,
und mit soviel Knete
wird es Villar del Río
gut gehen.
Sie werden Devisen bringen
für denjenigen der den besten
Stierkampf kämpft.
Und Socken und Hemden
für die herausgeputztesten Mädchen."

Dieses Lied zeigt, dass die Dorfbewohner in den Amerikanern vor allem eine Geldquelle sehen, die sie anzapfen möchten. Geschenke, Macht und Geld sind die Stichwörter, die dieses Fremdbild von Amerika prägen und die dafür sorgen sollen, dass die Träume und Wünsche der sonst so bescheidenen Dorfbewohner in Erfüllung gehen. Dafür sind sie auch bereit ihre Autostereotype als klassische Spanier zu betonen und den Amerikanern zur Unterhaltung einen Stierkampf zu präsentieren.

Interessant an der Darstellung aller Fremdbilder von Amerika in *Bienvenido Mr. Marshall* ist, dass Berlanga intensiv mit dem Aspekten Film und Traum arbeitet. Die vier Träume, in denen er die verschiedenen Fremdbilder abhandelt, dienen ihm als Räume, in denen die falschen Vorstellungen und Hoffnungen der spanischen Gesellschaft unverblümt gezeigt werden können.

Ebenso bedient sich Berlanga wiederholt dem Einsatz anderer Filmgenres wie dem Western, dem Abenteuer- oder dem Gangster- Film, um die Konnotation zu Amerika, die auch in Realität oft über die Ikonographie von Filmen funktioniert, zu unterstreichen. „Long before psychoanalytic filmtheory sought to analyze the relation between dreaming and film spectatorship, *Bienvenido* made that connection explicit.“³⁵⁸

Filme und Träume sind sich auch insofern ähnlich, dass beide in die Lage versetzen zu träumen und zu wünschen. „As this association makes clear, movies, like dreams, are not simply a form of escapism, but rather a means of indirect expression of thoughts censored by

³⁵⁸ Vernon In: Talens und Zunzunegui (1998) S.322

the conscious mind – or a repressive government.”³⁵⁹ Insofern wünscht auch der Erzähler im Film nach Don Pablos Traum ein Happy End und fügt hinzu: “Todas las películas y todos los sueños terminan así.” („Alle Filme und alle Träumen enden auf diese Weise.“).

3.2.1.2. Das „interne“ Selbstbild Spaniens

Das nationale Selbstbild der Spanier, das sie untereinander pflegen, ist wie bereits erwähnt am Schwierigsten zu beschreiben, da kaum explizite Äußerungen dazu getroffen werden, sondern nur Rückschlüsse von Bemerkungen oder Darstellungen gezogen werden können.

Dennoch wird in dem Film ein Eindruck vom Selbstverständnis der dargestellten Dorfbevölkerung vermittelt, vor allem in der ersten Sequenz, in der der Erzähler den Schauplatz und die Personen mit ihren „Costumbres“, ihren Traditionen, die einen wichtigen Teil des Selbstbilds bilden, vorstellt. Den Hauptplatz kommentiert er beispielsweise: „Las cosas más importantes ocurren aquí: los bailes, los mercados, las corridas de torros y las noches de luna.”³⁶⁰ Es scheinen sich im Dorf also keine weltbewegenderen Dinge abzuspielen als Tänze, Märkte und Stierkämpfe, die eine Alltäglichkeit im spanischen Leben darstellen.

Weiters erzählt er, dass die Turmuhr seit Jahren kaputt ist, was niemanden zu stören scheint, Zeit spielt in diesem kleinen Dorf keine große Rolle, es gilt wohl die gängige spanische Regel „Mañana vamos a ver.“ („Morgen werden wir sehen.“)

In der Schule hängt eine Landkarte von Spanien, auf der Tafel steht die Überschrift „Villar del Río“, im Hintergrund sieht man Poster mit der Aufschrift „Bellezas de España“. Man erkennt anhand dieser Darstellung wie wichtig den Menschen in dem Dorf ihr Land, ihre Heimat und vor allem auch ihr eigenes Dorf sind. Die „Schönheiten Spaniens“ sind etwas auf das man auch als kleiner Dorfbewohner stolz sein kann.

Mit einer gewissen Ironie in der Stimme scheint der Erzähler die Bewohner selbst vorzustellen, wenn er erklärt: „Y esta es una casa cualquiera de un hombre cualquiera. De un hombre que seguramente se llamara Juan.”³⁶¹ Anscheinend dürfte in Spanien, dem Selbstbild entsprechend, einer der häufigsten Namen “Juan” sein.

Auch der Pfarrer wird vorgestellt, denn “En estos pueblos una de las personas principales es siempre el señor cura.” („In diesen Dörfern ist eine der Hauptfiguren immer der Pfarrer.“ 00:04:43 – 00:04:48) was von der hohen Bedeutung der Repräsentanz der katholischen Kirche in diesem Dorf bzw. der spanischen Gesellschaft im Generellen zeugt.

³⁵⁹ Ebenda, S.322

³⁶⁰ „Die wichtigsten Dinge passieren hier: Die Tänze, die Märkte, die Stierkämpfe und die Vollmondnächte.“ *Bienvenidor Mr. Marshall*, 00:02:26 – 00:02:34, Eigenübersetzung, 06.09.2009

³⁶¹ „Und das ist irgendein Haus von irgendeinem Mann. Von einem Mann, der sicherlich Juan heißt.“ *Bienvenido Mr. Marshall*, 00:03:15 – 00:03:20, Eigenübersetzung, 06.09.2009

Das Arbeitsleben wird großteils als agrarisch dargestellt. Männer arbeiten am Feld oder mit Kühen, Eseln, Schweinen und Hühnern, Frauen sitzen vor ihren Häusern und sticken. Die Freizeit wird im Cafe verbracht, das gleichzeitig Casino, Kabarett und Autobusstation ist oder am Hauptplatz, wo man dem ländlichen Müßiggang bei einer Zigarette oder einem Schachspiel nachgehen kann.

Auch der Flamencogesang scheint ein großer Teil des spanischen Selbstverständnisses zu sein, wie man an dem Respekt, der der Sängerin Carmen Vargas entgegengebracht wird, erkennen kann.

3.2.1.3. Das „externe“ Selbstbild Spaniens

Das „externe“ Selbstbild der Dorfbevölkerung orientiert sich an ihren „Erwartungserwartungen“, also an dem Fremdbild von sich selbst, die sie von den Amerikanern erwarten. Indem sie das angenommene Fremdbild der Amerikaner mit all seinen andalusischen Stereotypen erfüllen, erhoffen sie sich eine wohlwollende finanzielle Unterstützung.

Im Film wird diese Darstellung erstmals in Sequenz 23 behandelt, wenn auf Vorschlag Manolos hin die Männer und Frauen in traditionelle, spanische Kostümen gekleidet zu einer Ansprache des Bürgermeisters auf den Hauptplatz eilen. Die Männer tragen enge, schwarze Hosen mit breitem Bund und kurze schwarze Jacken, darüber flache Hüte mit breiten Kerben. Die Frauen haben Blumen im Haar, sind in farbenfrohe Kleider mit langen, weiten Röcken und Plusterärmeln gehüllt und schwingen sich wehende Tücher um die Hüften.

Alle versammeln sich klatschend am Hauptplatz, heben ihren Blick hinauf zum Balkon, auf dem der Bürgermeister mit Manolo erscheint, und winken und klatschen.

In Sequenz 24 ist es vor allem Manolo, der die Bewohner vom Balkon aus dazu anstiftet sich dem Geschmack der Amerikaner entsprechend zu präsentieren. Er dankt ihnen für den „Respekt, Enthusiasmus und die Disziplin“, bezeichnet sie als „nobel und gut“ und lobt ihren Mut und ihren Stolz. Nach all den Schmeicheleien enthüllt er, dass der Regierungsbeauftragte demjenigen, der sich „más al gusto de los americanos“, also am ehesten dem Geschmack der Amerikaner entsprechend, zu präsentieren wisse, einen Preis verspreche. Um es der Dorfbevölkerung leichter zu machen, erklärt er im Anschluss daran auch sofort, was unter dem „Geschmack der Amerikaner“ zu verstehen sei:

00:41:18 – 00:41:47

Manolo : « [...] Y yo que he estado en

Eigenübersetzung (8.9.2009):

Manolo: „Ich, der ich schon in Amerika war,

América, amigos míos, ya que conozco a aquellas mentalidades nobles, pero infantiles, os digo que España se conoce en América a través de Andalucía. [...] Es que la fama de nuestras corridas de toros, de nuestros toreros, de nuestras gitanas y sobre todo del cante flamenco ha borrado la fama de todo lo demás y buscan en nosotros el folclore. [...]"

kenne diese edlen, aber infantilen Mentalitäten. Ich sage euch, dass man Spanien in Amerika durch Andalusien kennt. Der Ruf unserer Stierkämpfe, unserer Toreros, unserer Zigeuner und vor allem der Flamenco Gesang hat den Ruhm von allem anderen ausgelöscht und nun suchen sie in uns die Folklore.“

Er fährt weiter fort, dass die anderen Dörfer nur mit Triumphbögen oder farbigen Brunnenfontänen aufwarten könnten, die ihre eigene Darbietung der oben erwähnten Folklore nie übertreffen könnten und dass sich die Bewohner daher schon überlegen könnten, welche Geschenke sie von den Amerikanern einfordern wollen. Als er auf eine Lobeshymne auf die Amerikaner, diese "formidablen Freunde" ansetzen will, wird er rüde von Don Luís unterbrochen, der wütend einwirft:

00:42:36 – 00:43:24

Don Luis: "Indios. Indios. Y vosotros todos unos mamarrachos, unas máscaras, unos peles que os disfrazáis para halagar a unos extranjeros, mendigando un regalo. [...] ¿De dónde ha salido el dinero para comprar esto y esto? De nuestros bolsillos, de los bolsillos de todos los contribuyentes. ¿Y qué creéis que vais a conseguir con esta piñata? Hacer el indio, ante esos indios. ¿No hay nadie aquí que tenga un poco de orgullo, de dignidad,? ¿No hay nadie? Qué vergüenza! [...] Mequetrefes!"

Eigenübersetzung (8.9.2009):

Don Luis: „Indios! Indios. Und ihr seid eine reinste Pinselei, Masken, Hampelmänner, die sich verkleiden um ein paar Fremden schön zu tun und ein Geschenk zu erbetteln. Woher kommt das Geld um dies und das zu kaufen? Aus unseren Geldbeuteln, aus den Geldbeuteln aller Steuerzahler. Und was glaubt ihr, werdet ihr damit erreichen? Euch zum Indianer zu machen vor diesen Indianern? Gibt es hier niemanden, der noch ein bisschen Stolz, ein bisschen Würde besitzt? Gibt es niemanden? Was für eine Schande! Ihr Volltrottel!“

Die Menge bleibt unberührt von Don Luís Vortrag, der schon jetzt die Maskerade entlarvt. Auf Don Pablos und Manolos Ausruf "Viva Andalusia!" stimmen sie begeistert ein und schwenken euphorisch ihre Hüte.

In der darauf folgenden Sequenz 25 beginnt die wahre Kostümierung des Dorfes. Unter Manolos Aufsicht wird eine künstliche Hausfassade mit dem Namen „Calle del Salero“ („Straße des Anmuts“) aufgestellt und mit Blumen geschmückt, dazu kommen spanische und amerikanische Flaggen, Grußbänder, die „Hola“, „Bienvenidos“ und „Welcome“ als Aufschrift tragen.



Abb 19: Señorita Eloisa erklärt spanische Kostüme
Quelle: *Bienvenido Mr. Marshall*. 00:45:37

Den Jungen werden Torero- Bewegungen mit

roten Tüchern beigebracht, Carmen unterrichtet die Frauen in Flamenco Schritten.

Señorita Eloisa erklärt die Teile der traditionellen spanischen Kostüme: el sombrero (Hut), la chaquetilla (Jackett), la camisa (Hemd) y el cajón (Bund) für Männer sowie la peineta (Steckkamm), florecilla (Blumenschmuck), los volantes (Rüschen) und pañolón (Umhängetuch) für Frauen.

In der Taverne wird sogar ein lebendiger Stier, dessen Kopf man durch ein Loch in der Wand steckt, als Dekoration aufgestellt. Als Höhepunkt wird die Calle del Rocío („Straße des Tau“) enger gemacht und ein Mann wandelt mit seiner Gitarre versunken in seine Musik durch die schmale Gasse.



Abb. 20: Ein lebendiger Stier wird in der Taverne aufgestellt
Quelle: *Bienvenido Mr. Marshall*, 00:46:24

Die Sequenz 27 bietet einen ersten Vorgeschmack auf den Empfang der Amerikaner, als das Dorf schon einmal für den Ernstfall übt, indem sie ein Volksfest am Hauptplatz veranstalten und Manolo

den Amerikaner spielt, der mit einem Auto im Dorf eintrifft und von den Bürgern euphorisch begrüßt wird. Er schüttelt geflissentlich Hände, winkt heroisch und zeigt das Victory-Zeichen. Die Menge zieht daraufhin, allen voran die Musikkapelle, singend durch das Dorf. Menschen werfen Konfetti von den Balkonen. Carmen geht eingehakt bei Manolo und Don Pablo und singt, alle anderen stimmen ein.

Doch tatsächlich schlägt die Maskerade fehlt. Die Amerikaner fahren ohne Halt durch das Dorf und würdigen weder kostümierte Bewohner noch geschmückte Straßen eines einzigen Blickes. Die Erwartungserwartungen der Spanier werden enttäuscht, die erwartete Begeisterung der Amerikaner für ihre andalusische Folklore bleibt aus.

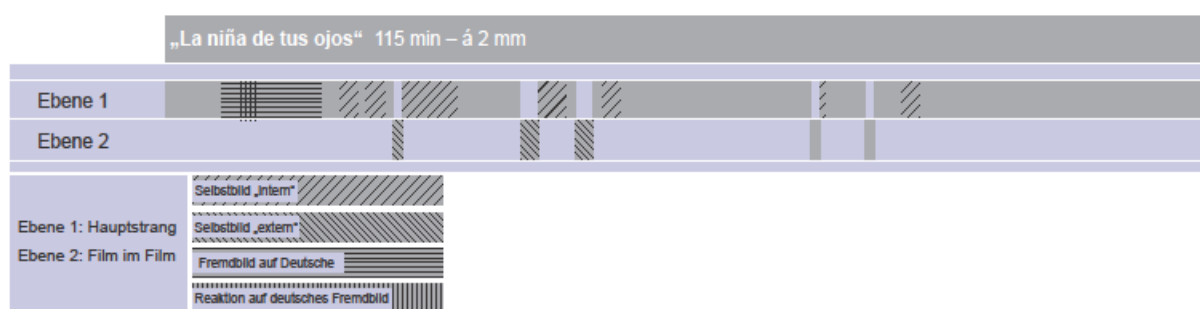
3.2.2. *La niña de tus ojos*

Der Film *La niña de tus ojos* kann im Gegensatz zu *Bienvenido Mr. Marshall* lediglich auf zwei Ebenen analysiert werden:

1. Der Hauptstrang (Ebene 1) nimmt in diesem Fall den Hauptteil des Filmes ein und wird lediglich von kurzen Sequenzen der Innerfilmischen Handlung in der Handlung unterbrochen. Der Großteil der Äußerungen zu Selbst- und Fremdbildern passiert daher auf der Hauptebene.
2. Bei der Handlung innerhalb der Handlung (Ebene 2) handelt es sich um die Szenen des Films, der im Film gedreht wird. In den Filmszenen wird das „externe“ Selbstbild der Spanier, so wie es in *Españoladas* typisch ist, dem erwarteten Fremdbild entsprechend, verkauft.

Auch hier werden das „interne“ Selbstbild, , das „externe“ Selbstbild, , und das Fremdbild von Deutschland, , analysiert. Zusätzlich wird die Reaktion der Spanier auf das Fremdbild der Deutschen von Spanien, , thematisiert.

Abb. 21: Film-Diagramm zu *La niña de tus ojos*:



Quelle: Eigendarstellung

3.2.2.1. Das spanische Fremdbild von Deutschland

Laut Collado Seidel besteht zwischen Spanien und Deutschland seit jeher ein positives Verhältnis, das vielleicht gerade durch die wenigen Berührungspunkte der beiden Länder zu erklären ist. Er geht sogar so weit es als „gegenseitige Bewunderung des Lebensstils ohne Nachahmungsdrang“³⁶² zu bezeichnen. So sei Spanien für die Deutschen „das Land der etwas leichteren Lebensart [... bzw.] der Fiesta, der Lebensfreude“³⁶³ Das Fremdbild der Spanier von Deutschland hingegen ist von dem Eindruck der Disziplin und des Leistungswillen geprägt, das deutsche Denken läge ihnen aber fern.

³⁶² Collado Seidel et al (2002) S.101

³⁶³ Ebenda, S.102

Im Falle des Films *La niña de tus ojos* ist das Fremdbild der Spanier von Deutschland auch einem politischen Eindruck unterworfen, da das Jahr 1938 die Zuspitzung des Nationalsozialismus und in Folge den Beginn des 2. Weltkriegs markiert. Auf Grund der Isolation Spaniens durch die kurz zuvor begonnene Diktatur Francos im Jahr 1936, ist das Fremdbild auch dadurch geprägt, dass die Spanier nicht allzu viel über die aktuelle Lage Deutschlands zu wissen scheinen und den Deutschen geradezu naiv entgegentreten.

In Sequenz 3 trifft die spanische Filmtruppe in den UFA Studios in Berlin ein. Beim Aussteigen aus dem Bus, zeigt sich die Schauspielerin Lucía Gandía beeindruckt von der Größe des Studios, woraufhin ihr ihr Kollege Julián Torralba zustimmt.

00:06:21 – 00:06:25

Lucía Gandía: “¡Es enorme!”

Julián Torralba: “Como todo en Alemania.”

Eigenübersetzung (10.9.2009):

Lucía Gandía: “Es ist enorm!”

Julián Torralba: “Wie alles in Deutschland.”

In der darauffolgenden Sequenz setzt sich dieser Eindruck der beiden beim Durchschreiten der Studios fort:

00:09:47 – 00:09:54

Lucía: „Qué barbaridad. Esto deja Hollywood payana.“

Julián: “Qué podería tiene esta gente.”

Eigenübersetzung (10.9.2009):

Lucía: „Wie schrecklich! Das lässt Hollywood wie ein ‘Spiel mit kleinen Steinen’ aussehen.“

Julián: “Was für eine Macht diese Leute haben!”

Der markanteste Aspekt des Fremdbilds von Deutschland, das im Film vermittelt wird, ist die Macht, die Größe, die Stärke des Landes.

Die Deutschen selbst werden strikt und arbeitsam gezeichnet, wenn beispielsweise Herr Hippel, der die Gruppe in den Studios begrüßt den strebsamen Spruch „Meine Herrschaften, zuerst kommt die Arbeit, dann das Vergnügen“ (00:08:17) verkündet. Franz Maisch, der Regisseur der deutschen Fassung gibt sich arrogant gegenüber dem spanischen Regisseur Fontiveros: „Ich habe es nicht nötig mir von einem Spanier zeigen zu lassen, was ich zu tun habe.“ (00:10:35), was auch ein gewisses Überlegenheitsgefühl der Deutschen gegenüber den Spaniern vermuten lässt.

Keiner der Spanier hegt jegliche Sympathien für eine der deutschen Figuren, ihr Verhältnis ist viel eher von einer beabsichtigten Distanz geprägt. Auch die sexuellen Annäherungen der Deutschen an die Spanier, im Falle von Goebbels an Macarena und Heinrich von Wermelskirchen an Julián, sind nicht emotional oder leidenschaftlich, sondern fordernd und bestimmend. Widerspruch wird von den Deutschen nicht erwartet und auch nicht geduldet.



Abb. 22: Goebbels beim Dreh einer Rede
Quelle: *La niña de tus ojos*, 00:05:34

Den Stereotypen der Zeitgeschichte entsprechend, werden die Deutschen auch in Nebenrollen als brutale Soldaten bzw. angepasste Nationalsozialisten dargestellt, die wie der Hauptdarsteller Wermelskirchen von “Hollywood” als “Kloake des internationalen Judentums” (00:15:39) spricht oder wie ein Soldat gegenüber Rosales erklärt „In Deutschland haben wir mit den Alkoholikern schon aufgeräumt. Solche Leute können wir hier nicht gebrauchen.“ (01:28:02)



Abb. 23: Deutsche Soldaten stürmen ein Lokal
Quelle: *La niña de tus ojos*, 00:23:52

In den Bildern rechts sieht man Goebbels beim Dreh für eine Rede in der Nachrichtenschau. Die Bauchsicht der Kamera unterstützt die dominante Position des Propagandaministers. Im Hintergrund prangert das nationalsozialistische Hakenkreuz. Darunter sind deutsche Soldaten zu sehen, die eine jüdische Taverne stürmen, randalieren und die Gäste brutal zusammenschlagen.

Dieses dargestellte Fremdbild der spanischen Truppe zeugt einerseits wie bereits erwähnt von einer gewissen Naivität der Spanier gegenüber der politischen Zustände in Deutschland, aber auch davon, dass ihnen ihre eigenen Verhältnisse im abgeschotteten Spanien klein und unscheinbar gegenüber den Dimensionen, die sie in Deutschland zu sehen bekommen, erscheinen.

3.2.2.2. Das „interne“ Selbstbild Spaniens

Auf Grund des Fremdbilds von Deutschland, das zu keiner großen Annäherung einlädt sondern eher Distanz ausdrückt, bleibt die spanische Gruppe während des Films großteils

unter sich. Anhand ihrer Aussagen, die sie untereinander über sich als Spanier treffen, lassen sich Rückschlüsse auf ihr nationales Selbstbild ziehen.

In Sequenz 9 entsteht ein Tumult im Stiegenhaus des Hotels, woraufhin Castillo das lautstarke Gerede der anderen unterbricht:

00:22:15

Castillo: „Oye, menuda escándalera. Los españoles siempre tenemos gritando la nota.“

Eigenübersetzung (14.9.2009)

Castillo: „Hör mal, was für ein unbedeutender Radau. Spanier müssen ihre Mitteilungen immer schreien.“

Dass Spanier eher laut in ihrer Umgangsweise sind, scheint nicht nur Teil des Fremdbilds von ihnen, sondern ebenso selbstreflexiver Part ihres Selbstbilds zu sein.

Ähnlich ist es mit der Vorliebe der Spanier für gutes Essen. In Sequenz 11 freut sich die Truppe in einem Gasthaus über die schlichte Linsensuppe, die sie dort bekommen, weil sie sie an die heimische Küche erinnert, die sie vermissen.

Beim Empfang des spanischen Botschafters in Sequenz 15 stürzen sich alle dementsprechend begeistert auf die Häppchen „del pueblo“, sprich von zuhause, die gereicht werden und sind angetan vom Schinken und der Tortilla.

Auch in Sequenz 42 ist das Essen erneut



Abb. 24: Es gibt Paella für alle
Quelle: *La niña de tus ojos*, 01:12:36

Thema, da die Truppe eine riesige Paella zubereitet hat und alle dazu einlädt:

01:12:30 – 01:12:53

Bonilla: „Esta hecha la paella. Estan todos invitados.“

Rosa: „A mí la patria me trae un refresco. Yo lo que echo de menos es el rioja.“

Julián: „No trivilace, Rosales. Que la patria es como la madre. Lo dijo Jose Antonio.“

Eigenübersetzung (14.9.2009)

Bonilla: „Die Paella ist fertig. Alle sind eingeladen.“

Rosa: „Mir soll das Vaterland eine Erfrischung bringen. Denn was ich am meisten vermisse, ist der Rioja.“

Julián: „Zieh das nicht ins Banale, Rosales. Das Vaterland ist wie die Mutter. So sagt es Jose Antonio.“

Nicht nur die Leidenschaft für spanisches Essen oder Wein wird in dieser Szene angesprochen, sondern auch der nationale Selbstbezug mittels Zitaten bekannter Spanier. Im Fall Juliáns handelt es sich vermutlich um ein Zitat von Jose Antonio Primo de Rivera, Gründer der faschistischen spanischen Falange und Vorgänger Francos, der 1936 hingerichtet

wurde. Diese Anleihe an den faschistischen Führer bringt gleichsam die nationalistische Einstellung Juliáns zum Ausdruck. Dieser Eindruck wird noch verstärkt, als Julián in Sequenz 51 der Botschafterin auf ihre Frage hin, ob seine „Kriegsverletzung“ noch sehr schmerze, antwortet „El sangre derramada por Dios y por España nunca duele.“ („Das Blut, das für Gott und Spanien vergossen wird, schmerzt nie.“, 01:21:41)

Rosa hingegen zitiert in Sequenz 28 den spanischen Dichter José Zorrilla y Moral beim gemeinsamen Mittagessen und als Trini sich in einer anderen Szene darüber beschwert, dass Rosa zu viel trinkt, erklärt diese ihre geflissentlich „Querida amiga, como dice Pepe Isbert, Hay que castigar el cuerpo para que el alma se eleve.“³⁶⁴ und zitiert damit den bekannten spanischen Schauspieler, der u.a. auch in *Bienvenido Mr. Marshall* die Hauptrolle spielte.

Bei den Dreharbeiten am deutschen Set wird durch die Anweisungen, die die spanische Truppe für das Setting der Szenerie gibt, klar welches Selbstbild sie vertreten und nach außen präsentieren wollen.

In Sequenz 14 kommt es zu folgenden Aussagen des Regisseurs Fontiveros am Set:

00:26:13

Fontiveros: „Más luz, Hans, más luz!
Quiero ver el sol de Andalucía!”

Eigenübersetzung (16.9.2009):

Fontiveros: „Mehr Licht, Hans, mehr
Licht! Ich will die Sonne Andalusiens
sehen!“

Er bestärkt damit das Stereotyp über Spanien als Land der Sonne. Die Sonne Andalusiens hat für ihn eine intensivere Stärke als das Studiolicht ausstrahlt.

Auch über die Auswahl der Statisten muss sich Fontiveros aufregen, da der Ausstatter Bonilla für einen Platz in Ronda [Anm.: Kleinstadt in Andalusien] Statisten ausgesucht hat, die groß und blond sind. Das Selbstbild, das er vom spanischen Aussehen hat, ist das komplette Gegenteil.

00:26:37

Fontiveros: “Mírate en el espejo! Los
españoles somos feos, bajitos y renegridos.
Nos sale el pelo hasta la lengua.”

Eigenübersetzung (16.9.2009):

Fontiveros: „Schau in den Spiegel! Wir
Spanier sind hässlich, klein und
schwärzlich. Wir sind bis zur Zunge mit
Haaren übersät.“

³⁶⁴ „Liebe Freundin, wie Pepe Isbert sagt, man muss den Körper züchtigen, damit sich die Seele erheben kann.“
La niña de tus ojos, 00:23:30, Eigenübersetzung, 16.9.2009

Tatsächlich werden dem Schauspieler Julián sogar Einlagen in die Schuhe gelegt, damit er größer wirkt, wohingegen sein deutscher Konterpart, Heinrich von Wermelskirchen, der dieselbe Rolle in der deutschen Version spielt, riesengroß ist.

Ein weiterer Aspekt des Selbstbilds, der in einer Szene ausführlich behandelt wird, ist das Rhythmusgefühl, das den Spaniern bekannterweise im Blut liegt. Davon scheinen sie auch selbst überzeugt zu sein. In Sequenz 24 wird gerade eine Szene in der Taverne gedreht, bei der die Statisten als Barbesucher im Takt zu Macarenas Gesang mitklatschen sollen. Es handelt sich bei den Statisten um jüdische Gefangene, die der Filmtruppe zur Verfügung gestellt wurden – und diese haben anscheinend kein so gutes Rhythmusgefühl wie die Spanier. Fontiveros wirft Macarena vor, sich beim Dreh nicht zu konzentrieren, wobei diese das unrhythmische Klatschen der Statisten dafür verantwortlich macht:

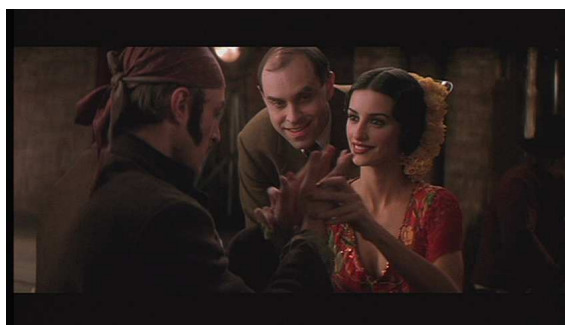


Abb. 25: Macarena bringt Leo klatschen im Rhythmus bei
Quelle: *La niña de tus ojos*, 00:43:37

00:41:25 – 00:43:55

Macarena: “Como quieres que me concentre con esa música que no parece ni española ni nada? Y esta gente! Está más muerta que viva. Tu has visto cómo palmean?”

Fontiveros: “Como quieres que les explique yo el salero donde los cojones han nos presentado un campo de concentración?”

[...]

Macarena: “Venga! Á palmear todo el mundo!”

Vaclav: “Klatscht!”

Macarena: “Así!”

Lucia: “Con las manos huecas, como las castañuelas.”

Eigenübersetzung (16.9.2009):

Macarena: „Wie soll ich mich konzentrieren bei dieser Musik, die nicht spanisch oder sonst irgendwie klingt? Und diese Leute! Die sind mehr tot als lebendig. Hast du gesehen, wie sie klatschen?“

Fontiveros: „Wie soll ich ihnen denn den Charme des Flamenco erklären, wenn uns die verdammt noch mal ein Konzentrationslager hergeholt haben?“

[...]

Macarena: „Los, klatscht alle!“

Vaclav: „Klatscht!“

Macarena: „So!“

Lucia: „Mit hohlen Händen, wie Kastagnetten.“

Vaclav: „Die Hände müssen hohl sein.“

Vaclav: „Die Hände müssen hohl sein.“

Macarena: „Las palmas tienen que ser sordas. Y al compás. Un dos tres, un dos tres, un dos tres. ”

Vaclav : „Eins, zwei, drei. Eins, zwei, drei. Eins, zwei, drei. Eins“

Trini: „Eso! Que no pareceis que estáis llamando al sereno (Nachtwächter)! Como gitanos del Utrera. Olé y arsa pilili!“

Vaclav versteht sie nicht und kann nicht übersetzen.

[...]

Macarena: „Vamos! (zu Leo) Que no tiene otro sentido del ritmo, mi amor?“

Vaclav: „Sie haben kein Rhythmusgefühl.“
Leo antwortet auf Russisch.

Macarena: „Que ha dicho?“

Vaclav: „Bueno, dice que no es un payaso. Pero no se preocupe, que él se va mañana.“

Macarena: „No, no. Tiene temperamento. Por eso empieza. A ver.“

Sie zeigt ihm wie man richtig klatscht.

Macarena: „El compás tiene que salir del corazon!“

Macarena: „Die Handflächen müssen dumpf sein. Und im Takt. Eins, zwei, drei, eins, zwei, drei, eins, zwei drei.“

Vaclav: „Eins, zwei, drei. Eins, zwei, drei. Eins, zwei drei.“

Trini: „Genau so! Tut nicht so als ob ihr den Nachtwächter rufen würdet! Wie Zigeuner aus Utrera. Olé y arsa pilili.“

Vaclav kann nicht übersetzen

[...]

Macarena: „Los! (Zu Leo) Hast du denn kein Rhythmusgefühl, mein Lieber?“

Vaclav: „Sie haben kein Rhythmusgefühl.“
Leo antwortet auf Russisch.

Macarena: „Was hat er gesagt?“

Vaclav: „Nun, er sagt, dass er kein Clown ist. Aber machen Sie sich keine Sorgen, er ist morgen weg.“

Macarena: „Nein, nein. Er hat Temperament. Damit beginnt es. Mal schauen.“

Sie zeigt ihm wie man richtig klatscht.

Macarena: „Der Takt muss vom Herzen kommen!“

Macarena gibt in dieser Szene das Bild einer stereotypen Spanierin voller Temperament und Rhythmus, die selbst dem Häftling eines Konzentrationslagers noch Gefühl für Musik entlocken kann. Damit befriedigt sie nicht nur das gängige Fremdbild von Spanien, sondern bestätigt diesen Aspekt auch als Teil ihres nationalen Selbstbildes.

Aber nicht alle scheinen von den Stereotypen des spanischen Selbstbilds überzeugt zu sein. Die Botschafterin tut in Sequenz 16 eindeutig ihre Abneigung gegenüber Españoladas mit all ihren andalusischen Klischeebildern kund:

00:31:19

Embajadora: “Es que yo me pongo enferma con tanta española y con tantos trabucos, sombreros, cacique y patillas.”

Eigenübersetzung (16.9.2009):

Botschafterin: “Mich machen all diese Españoladas mit so vielen Stutzen, Hüten, einem Dorftyrannen und Koteletten krank.”

In diesem Film werden die Spanier darüber hinaus, anders als in *Bienvenido Mr. Marshall* direkt mit dem Fremdbild, das die Deutschen tatsächlich von ihnen haben, konfrontiert. Die Reaktion auf die Vorstellung der Deutschen von Spanien, trifft bei den Spaniern auf Unverständnis bzw. Entrüstung und gibt ihnen erneut Gelegenheit ihr Selbstbild untereinander aber auch vor anderen zu betonen.

In Sequenz 4 besichtigt die spanische Truppe erstmals die UFA Studios mit den dort bereits aufgebauten Filmsets für ihren Dreh. Der Regisseur Fontiveros und der Dekorateur Castillo sind alles andere als begeistert von dem, was sie zu sehen bekommen:

00:08:32 – 00:09:02

Castillo: “Fontiveros, pero tu has visto esta mezquita?”

Hippel: „Was meint er? Gefällt ihm das nicht?“

Vaclav: “Señor Hippel pregunta si no les gusta.”

Fontiveros: “Hombre, es expresionista. Muy expresionista. Pero Andalucía, pues que quiere que les diga, tiene otro ton, otro color.”

Herr Hippel: (aufgebracht) “Unser Ausstatter hat alle Anweisungen genauestens befolgt.”

Vaclav: “El decorador ha hecho lo que se le han perdido.”

Fontiveros: “Claro, claro, me imagino, sí.”

Castillo: “Estos han pensado que vamos a hacer ‘1001 noche’. Solo faltan los

Eigenübersetzung (16.9.2009)

Castillo: “Fontiveros, hast du diese Moschee gesehen?”

Hippel: „Was meint er? Gefällt ihm das nicht?“

Vaclav: „Herr Hippel fragt, ob es ihnen nicht gefällt.“

Fontiveros: „Mann, es ist expressionistisch. Sehr expressionistisch. Aber Andalusien, nun, was soll ich Ihnen sagen, es hat einen anderen Ton, eine andere Farbe.“

Herr Hippel: (aufgebracht) „Unser Ausstatter hat alle Anweisungen genauestens befolgt.“

Vaclav: „Der Ausstatter hat getan worum Sie ihn gebeten haben.“

Fontiveros: „Ja, ja, das kann ich mir vorstellen.“

Castillo: „Die haben wohl geglaubt, dass wir

camellos.”

„1001 Nacht’ machen. Es fehlen nur noch die Kamele.“

Offenbar stimmen in diesem Fall die Vorstellungen der Deutschen von einem exotischen, Spanien, das wohl eher dem arabischen Raum ähnelt, nicht überein mit dem Selbstbild der Spanier, die die Darstellung einer Moschee und die abendländischen Dekorationen völlig fehl am Platz für spanische Requisiten halten.

Fontiveros deutet ihm zu schweigen. Doch auch mit der „andalusischen Taverne“ und dem Setting des Dorfplatzes ist Castillo unzufrieden, was er in seinen verächtlichen Bemerkungen dazu klar macht.

00:09:32 – 00:10:06

Castillo: „Ya ves. Maquina una taverna andaluza parece el cabinet del Dr. Caligari.“
[...]

Castillo: “Pero que esto parece a Ronda como yo a parezco a “Tarzan”³⁶⁵

Eigenübersetzung (16.9.2009):

Castillo: „Siehst du. Die angedachte andalusische Taverne sieht aus wie das Kabinett von Dr. Caligari.“
[...]

Castillo: „Also die Ähnlichkeit zu Ronda ist so groß, wie meine zu Tarzan.“

Das Selbstbild der Spanier wurde von dem deutschen Ausstatter offensichtlich nicht getroffen.

3.2.2.3. Das „externe“ Selbstbild Spaniens

Das „externe“ Selbstbild der Spanier, wird in *La niña de tus ojos* ausschließlich in und durch den gleichnamigen Film, der in den UFA-Studios von der spanischen Truppe produziert wird, abgehandelt. Dieser Film orientiert sich als klassische *Españolada* an den andalusischen Stereotypen, mit denen diese Musikfilme nicht nur im In- sondern auch im Ausland punkten konnten. Da der Film mit deutschen Mitteln in der deutschen Version als *Das Mädchen meiner Träume* ko-produziert wird, ist er auch für ein ausländisches Publikum gedacht, das sein Fremdbild von Spanien in diesen Darstellungen befriedigt sehen soll.

Im Film selbst kommen lediglich drei Sequenzen vor, in denen der Dreh der Szenen gezeigt wird.

³⁶⁵ Anm.: laut englischen Untertiteln heißt es „Tarzan“, das spanische Wort an dieser Stelle war unverständlich.

Die erste Szene in Sequenz 13 zeigt Macarena auf einem Dorfplatz in einem knallroten Flamencokostüm mit Blumennetz in den Haaren. Die Männer tragen ebenfalls typische Trachten. Es herrscht eine ländliche Atmosphäre, die Menschen tragen Körbe und verkaufen Obst am Platz. Macarena holt sich am Brunnen einen Krug Wasser und trägt diesen fort, als Antonio, ihr Geliebter, der von Julián gespielt wird, sie in einer Seitengasse überrascht. Er verkörpert den typischen „heißblütigen“ Spanier, der ihr ohne Umschweife eine glühende Liebeserklärung macht: „Si mis ojos pasan un día sin verte, prefiero que me los arranquen.“³⁶⁶



Abb. 26: Macarena als typisch spanische Frau in einer Filmszene
Quelle: *La niña de tus ojos*, 00:25:05



Abb. 27: Macarena singt und tanzt in der Taverne
Quelle: *La niña de tus ojos*, 00:46:56

In Sequenz 23 und 26 sieht man eine Szene in der spanischen Taverne, die mit Menschen in traditionellen Kleidern bevölkert ist. Frauen klatschen, winken mit Fächer, Männer tragen rote Kappen seitlich am Kopf und stampfen im Takt mit den Füßen. Auf der Bühne steht Macarena im roten Kleid mit Rüschen und gelbem Haarschmuck mit dem Rücken zum Publikum. Sie dreht sich um und fängt an zu singen. Dabei beginnt sie durch die Menge zu tanzen und ihren Geliebten an zu singen, der in den Gesang einstimmt.

In Sequenz 40 und 46 schließlich ist António gestorben und Macarena trauert in ihrer Rolle um ihren Geliebten in ihren Armen. Nachdem Fontiveros mit der ersten Szene unzufrieden war, weil Macarena zu wenig Leidenschaft gezeigt hatte, ist sie beim zweiten Versuch überzeugender, da ihr gerade die Nachricht vom tatsächlichen Tod ihres Vaters überbracht wurde. Sie nimmt ihre wahren Gefühle mit in die Szene und weint aus vollem Herzen über Antónios Tod: „António, soy yo. Soy la niña de tus ojos.“

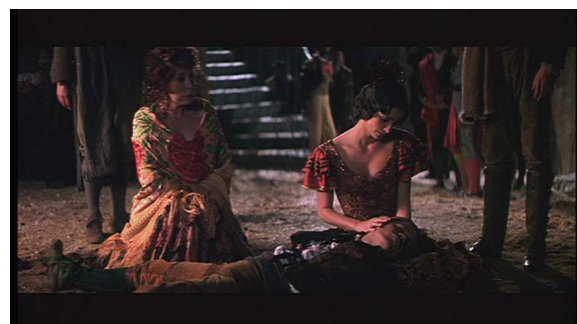


Abb. 28: Macarena trauert um ihren Geliebten im Film
Quelle: *La niña de tus ojos*, 01:11:35

³⁶⁶ „Wenn meine Augen nur einen Tag ohne deinen Anblick ertragen müssen, ziehe ich es vor, dass sie mir herausgerissen werden.“ *La niña de tus ojos*, 00:25:35, Eigenübersetzung, 16.09.2009

(„Antonio, ich bin es. Das Mädchen deiner Träume. [Anm.: Übersetzung Originaltitel]“,01:17:32)

3.2.2.3.1. Extra: Nachrichtenmagazin (00:00:13 - 00:04:45)

Der Film wird gleich zu Beginn in der ersten Sequenz mit Originalausschnitten aus der Nachrichtensendung *Noticario Español* aus dem Jahre 1938 eingeleitet. Dieses Magazin existierte tatsächlich und wurde vom *Departamento Nacional de Cinematografía* unter der Regie von Manuel Augusto García Viñolas produziert.

Diese spanische Propagandasendung sollte das nationale Selbstbild stärken, daher arbeitet es verstärkt mit einer stereotypen, glorifizierenden Darstellung des spanischen Selbstbilds.

Es berichtet zuerst vom „roten Feind“ gegen den die starken Kräfte der spanischen Infanterie weiter voran ziehen. Bisher konnten „die Roten“ ihre natürlichen Forts gegen alle Infanterien verteidigen – außer gegen die Spanische. Daraufhin werden spanische Soldaten, die von Cadix aus ins „noble und imperiale Italien“ aufbrechen, um ihrem „heroischen Auftrag zu dienen“ gezeigt.

Auch das „ruhmreiche“ Deutschland wird in dem Reigen der Lobeshymnen aufgegriffen – die nationalsozialistische Partei habe der Welt in fünf Jahren nationalsozialistischer Herrschaft den Fortschritt einer Nation gezeigt wie sonst noch keine zuvor. Die Bilder dazu sind einem Aufmarsch Hitlers entnommen. Auch Propagandaminister Goebbels und der Leiter der spanischen Delegation beim Reichsparteitag in Nürnberg kommen ins Bild, die politische Message all dieser Huldigungen ist unverkennbar faschistisch.

Franco selbst wird gerühmt, indem arabische Reiter unter der Führung spanischer Offiziere vorgeführt werden, die normalerweise den „Caudillo“, sprich den Anführer Franco selbst, begleiten. Und auch von spanischen Jugendlichen wird berichtet, die vom „Caudillo“ inspiriert wurden, um in Camps zu lernen wie man durch Disziplin und Arbeit dienen könne. Bilder von Vertreterin der spanischen Falange zeigen diese auf einem Besuch in Deutschland. Ein typisches Nationalsymbol wird gezeigt, indem man von einem Stierkampf berichtet.

Als weiteres Beispiel „spanisch- deutscher Kooperation“ wird schließlich die spanische Filmgruppe bezeichnet, die nach Berlin aufgebrochen ist, um *La niña de tus ojos* in den UFA Studios zu drehen. Hier mischen sich die Filmszenen und die Originalaufnahmen der Nachrichtensendung. Regisseur Blas Fontiveros und seine neueste Entdeckung, die Schauspielerin Macarena Granada werden vorgestellt und als patriotische Schauspieler bezeichnet. Schon vorab wird der Film unter der Produktion von Mr. Norberto Cantero als „geistiges Produkt“ Goebbels bezeichnet.

Die Bilder dieses Magazins sind eindeutig propagandistisch und dienen dazu den Spaniern die faschistische Ideologie als Teil ihres nationalen Selbstbilds einzureden.

3.3. Zusammenfassender Vergleich

Wenn man nun die Analysen dieser beiden Filme miteinander vergleicht und mit den eingangs angeführten Hypothesen in Relation setzt, sind folgende Punkte anzumerken:

1. Sowohl nationale Selbst- als auch Fremdbilder sind von Stereotypen geprägt.

Gerade wenn in Filmen bestimmte Nationen dargestellt werden, liegt der Griff zu stereotypen Darstellungen tatsächlich näher, um dem Zuschauer die Darstellung verständlicher zu machen. Daher arbeiten sowohl *Bienvenido Mr. Marshall* als auch in *La niña de tus ojos* in den Darstellungen von Selbst- und Fremdbild der Spanier mit Stereotypen, die sie allerdings nicht nur aufzeigen, sondern gleichzeitig auch ironisieren.

Am komplexesten und somit am wenigsten stereotyp ist das nationale Selbstbild, das die Spanier unter sich pflegen. Stereotyp hingegen formulieren sie ihre Fremdbilder von Amerika und Deutschland sowie das „externe“ Selbstbild, das sie gegenüber Amerika und Deutschland darstellen wollen.

2. Nationale Fremdbilder lassen immer auch Rückschlüsse auf das eigene nationale Selbstbild zu.

Anhand der Analysen der beiden Filme lässt sich diese These verifizieren. Wenn man die Fremdbilder von Amerika und Deutschland genauer untersucht, erkennt man, dass diese tatsächlich immer auch eine implizite Aussage über die Spanier selbst beinhalten.

Im Fall von *Bienvenido Mr. Marshall* ist das Fremdbild von Amerika relativ breit gefächert und gewährt daher Einblick in die unterschiedlichen Dispositionen der Personen, die dieses Fremdbild vertreten.

Das negative Fremdbild Don Luis und Don Cosmes, das Amerika als brutale Kannibalen oder verlorene Seelen darstellt, gibt vor allem Aufschluss über die Ängste dieser beiden Figuren vor einer Nation, die ihnen weitgehend unbekannt ist und deren Größe und wirtschaftliche Macht sie einschüchtert.

Don Pablo und Juan hingegen vertreten das andere Extrem eines beschönigenden Fremdbilds, da sie von der Erfüllung all ihrer Wünsche durch Amerika träumen. Darin klingt gleichsam die Unzufriedenheit mit ihrem eigenen bescheidenen und unspektakulären Leben mit, in dem weder große Abenteuer noch teure Anschaffungen realistisch scheinen.

In *La niña de tus ojos* ist das Fremdbild von Deutschland weniger offensichtlich als in den Traumdarstellungen von *Bienvenido Mr. Marshall*. Dennoch werden vor allem die Aspekte Macht, Stärke, Größe, Disziplin, Emotionslosigkeit und eine nationalsozialistische Ideologie

bei der Darstellung der Deutschen betont. Die spanische Filmtruppe wird in diesem Umfeld verstärkt an ihre spanischen Wurzeln erinnert und betont in Gegenüberstellung zu ihrem Fremdbild Deutschlands, das besonders Spanische an ihnen. Aus ihrem Fremdbild von Deutschland kann man sogar ein gewisses Desinteresse an diesem Land und einen dem gegenüber stehenden starken Selbstbezug auf ihre Heimat erkennen. Zwar sind sie beeindruckt von der Größe Deutschlands, sie fühlen sich deswegen aber nicht minderwertig. Der emotionalen Kühle der Deutschen im Film, die sich durch forschende Annäherungsversuche äußert, wird die Leidenschaftlichkeit der Spanier gegenübergestellt, als Macarena ihren Gefühlen für den russischen Häftling voller Hingabe nachgibt.

Der gemeinsame Nenner dieser Rückschlüsse liegt einerseits darin, dass sowohl Amerika als auch Deutschland von den Spaniern als groß und einschüchternd empfunden werden, was wohl mit der Isolation des eigenen Landes und der damit einhergehenden fehlenden Information über diese Nationen zusammenhängt. Darüber hinaus zeigt sich, dass der Vergleich zu anderen Nationen bei Spaniern immer auch den Rückbezug auf ihre eigene Heimat mit sich bringt. Bei *Bienvenido Mr. Marshall* wird dies durch die spanischen Symbole deutlich, die sich in Form der Heiligen Drei Könige oder der Semana Santa Prozessionen in ihre Träume von den Amerikanern mischen, bei *La niña de tus ojos* zeigt sich dies an der Betonung spanischer Eigenheiten durch die spanische Truppe, die sich unter den Deutschen nicht sonderlich wohl fühlt.

3. Das nationale Selbstbild wird stereotyper, sobald man es einer anderen Nation gegenüber darstellt.

In Bezug auf die beiden Filme lässt sich auch diese Hypothese verifizieren. Wenn man zuerst das Selbstbild betrachtet, das die Spanier untereinander über ihre Nation vertreten, wird man erkennen, dass dies um einiges komplexer und schwerer zu greifen ist als das, gegenüber anderen Nationen dargestellte.

Das „interne“ nationale Selbstbild der Spanier wird in *Bienvenido Mr. Marshall* vor allem durch den Erzähler vorgestellt und behandelt Aspekte wie Traditionen, Geografie, Nationalstolz, typische spanische Namen, die Stellung der Religion, die Agrargesellschaft oder den Alltag der Dorfbewohner. Über sich selbst und ihre Eigenschaften als Spanier reden die Figuren im Film dafür kaum – ganz im Gegenteil zu *La niña de tus ojos*, wo das Selbstbild vor allem aus den Äußerungen der Spanier selbst heraus zu lesen ist. Dafür sprechen sie dezidiert über Details ihres Selbstbilds wie Kommunikationsverhalten,

landeseigene Kulinarik, Aussehen, Landschaftsbilder oder Bezugnahme auf bekannte spanische Persönlichkeiten als Teil ihres Selbstverständnisses.

Interessant ist, dass Elemente wie der Flamenco oder Stierkämpfe auch in diesen Beschreibungen schon vorkommen – betont werden sie allerdings erst, wenn das Selbstbild nach außen hin, einer anderen Nation gegenüber, dargestellt wird.

Dieses „externe“ nationale Selbstbild orientiert sich an dem angenommenen Fremdbild der anderen Nation und ist daher tatsächlich stereotyper. Somit werden in beiden Filmen, auf der einen Seite in der Inszenierung für die Amerikaner, auf der anderen Seite in der *Españolada*, die typischen spanischen Stereotype wie traditionelle, andalusische Kostüme oder die Flamenco-Sängerin (Carmen Vargas und Macarena Granada) betont. Der Stierkampf und die Toreros werden in *Bienvenido Mr. Marshall* zusätzlich hervorgehoben, während in *La niña de tus ojos* die Leidenschaft und der Stolz der spanischen Männer hervorgekehrt wird.

Die spanische Gemütlichkeit sowie der Bezug auf ihre Familien kommt in keinem der beiden Filme explizit vor, da es sich bei diesen beiden Eigenheiten um Heterostereotype von Spanien, nicht aber um offensichtliche Autostereotype ihres Selbstbilds handelt.

Der artifizielle Charakter dieser stereotypen Darstellungen wird zusätzlich betont, da man in beiden Filmen bei der Vorbereitung für die „Inszenierung“ ihres Selbstbilds nach außen zusehen kann. In Villar del Río wird das ganze Dorf mit Requisiten überzogen und in den UFA-Studios ist der Aufbau der Szenerie Teil des Filmschaffens.

Diese künstliche Installation macht auch aufmerksam auf einen sehr wichtigen Aspekt von Stereotypen, der bereits anfangs erwähnt wurde und im alltäglichen Umgang mit ihnen immer wieder betont werden sollte: Stereotype sind Konstruktionen, die von uns selbst geschaffen und immer wieder benutzt werden. Sie sind Inszenierungen mit künstlichen Requisiten. Das heißt allerdings auch etwas anderes: Und zwar, dass sie keine festen Mauern sind, um die man nicht herum kommt.

Man muss nur weitsichtig genug bleiben, um auch den Blick hinter die Requisite, hinter den Stereotyp, nicht zu verlieren.

4. Resumen en Español

Esta tesina trata sobre: “*Bienvenido Mr. Marshall*” y “*La niña de tus ojos*” - estereotipos en calidad de percepciones propias e imágenes externas de nacionalidades, en base a selectos ejemplos cinematográficos.

Las tres hipótesis que forman el fundamento del análisis son:

1. Estereotipos que sirven para reducir la complejidad de naciones, marcan tanto las percepciones propias nacionales como las imágenes externas nacionales.
2. Imágenes externas nacionales siempre permiten sacar conclusiones sobre la propia imagen nacional.
3. La percepción propia nacional llega a ser más estereotípica cuando es expuesta a otra nación, porque aprovecha la imagen externa que tiene esa nación sobre ella.

En las dos películas que sirven como ejemplos de análisis en esta tesina, se puede dar la situación de que dos naciones se encuentren y se enfrenten con sus percepciones propias e imágenes externas. En relación a esto, el análisis de las películas fija su atención sobre tres aspectos:

- La percepción propia “interna”.
- La percepción propia “externa” – como reacción ante la imagen externa esperada.
- La imagen externa sobre los demás.

Tratando estas preguntas, la tesina se divide en dos partes. La primera parte representa una investigación literaria interdisciplinaria, siguiendo aspectos de la sociología, ciencias políticas o psicología que intentan dar una referencia conceptual a los términos “identidad”, “nación”, “estereotipos” y su relación con las percepciones propias e imágenes externas nacionales.

Con referencia al primer término, la “identidad”, se puede constatar que las identidades siempre se forman como resultado de la oposición de lo propio con lo extraño. La identidad nunca existe por sí misma, siempre depende de la comparación con otras identidades. Además la identidad no es algo estático, sino versátil, evoluciona y sobre todo no es homogéneo, cada uno de nosotros posee más de una identidad, por lo menos una identidad individual y una colectiva.

Una de estas identidades colectivas es la identidad nacional.

El concepto de la nación surgió en el siglo XIX y siempre ha seguido la idea de la inclusión y la exclusión. Hay distintas definiciones sobre los criterios apropiados según los cuales se puede decidir quién pertenece a una nación. Yo me baso en la definición “deconstructivista” de Benedict Anderson y otros que dicen que la colectividad es construida artificialmente y hay que imaginarla. Asimismo, la identidad nacional es una construcción también, que sirve como referencia a los miembros de la nación e incluye las características “típicas” de esta nación.

Similar a este concepto, está el “hábito social” del sociólogo Norbert Elias que identifica paralelismos al concepto de la identidad nacional. Igualmente describe los hábitos que los miembros de una colectividad comparten “enteramente” o “parcialmente” y que forman distintos planos de la identidad nacional.

Una parte de la identidad nacional es además el “common sense” como lo describe el antropólogo americano Clifford Geertz. Este sentido común representa la “forma de pensar” inconsciente de una colectividad – incluso los estereotipos.

Para la génesis de la identidad nacional tiene que existir un discurso. La gente tiene que contarse historias sobre sí mismos para que poder dar sentido a su universo. Durante esa “narrativa nacional” se transforman cosas e instituciones en símbolos nacionales, por ejemplo, personajes importantes (Franco, Mozart etc.), organizaciones nacionales (museos, universidades etc.), ciertas obras famosas (la torre Eiffel, Westminster etc.) o cosas como la bandera nacional, el himno nacional etc.

Los estereotipos son parte de nuestro pensamiento, no se pueden escapar. Pero no quiere decir que siempre sean negativos. Todo lo contrario, se necesitan los estereotipos para simplificar el mundo tan complejo en lo cual vivimos; sin perder el tiempo en el análisis de los detalles todo el tiempo.

El periodista americano Walter Lippmann fue el primero en implementar el término “estereotipo” en la sociología en el año 1922 para denominar opiniones preconcebidas vehiculadas culturalmente. Lippmann describe estas opiniones preconcebidas en su obra *Public Opinion* como “imágenes en la cabeza” que nos ayudan a imaginar el mundo entero que nunca podemos ver o tocar del todo. Estas “imágenes en la cabeza” dirigen nuestra percepción del mundo. Lo vemos como a través de un filtro, ese filtro son los estereotipos.

En un estudio del *Vienna Centre Research Group* en el *European Coordination Center for Research and Documentation in the Social Sciences* se ha hecho una lista con características

de estereotipos. En apego a esa lista, un estereotipo se caracteriza mediante las características siguientes:

- Los estereotipos son generalizaciones.
- Los estereotipos son construcciones sociales colectivas.
- Los estereotipos son resistentes y duraderos.
- Los estereotipos dirigen la percepción.
- Los estereotipos dependen de la estructura de la personalidad.
- Todavía es controvertido si los estereotipos son siempre opiniones valoradas.

Muchas veces, los estereotipos se confunden con clichés o prejuicios, por eso hay que definir las diferencias. En comparación con los estereotipos, los clichés ocurren más a nivel lingüístico como proverbios o fórmulas de cortesía mientras que los prejuicios pueden existir como opiniones de individuos también y no necesariamente son transmitidos socialmente.

La función de los estereotipos tiene tres aspectos:

1. La orientación pertinente: los estereotipos simplifican circunstancias complejas y así reducen las posibles interpretaciones del mundo.
2. La orientación social: los estereotipos ayudan al individuo a incluirse en un grupo y excluirse de otro según las simplificaciones hechas.
3. La función política: los estereotipos ayudan a construir sistemas ideológicos que legitiman mayorías y discriminan minorías.

Los objetos de los estereotipos son sobre todo el individuo, el grupo interno y el grupo externo, es decir grupos étnicos, nacionales, sociales, políticos, religiosos etc. y la relación entre ellos.

Cada individuo no solamente tiene estereotipos sobre otros, sino también sobre sí mismo. Estos estereotipos sobre sí mismo o su grupo interno se llaman “auto-estereotipos” mientras que las opiniones sobre el grupo externo son los “hetero-estereotipos”. La confrontación de auto-estereotipos y hetero-estereotipos refleja en cierto modo la relación entre la percepción propia y la imagen externa. El uno no puede existir sin el otro. En cuanto un hetero-estereotipo es expresado ya existe el auto-estereotipo implícitamente.

Los hetero-estereotipos no sólo permiten la inclusión a los auto-estereotipos, sino también influyen en la construcción de la percepción propia. Porque cuando un grupo interno forma un hetero-estereotipo sobre un grupo externo para desmarcarse, al mismo tiempo forma el auto-estereotipo sobre su propio grupo interno y así una parte de su percepción propia.

Entre todos los estereotipos, los estereotipos nacionales son uno de los más populares y extendidos porque cada uno los posee y cada uno está afectado por ellos. En este contexto los estereotipos se manifiestan o bien atributivamente (p.ej.: Los Españoles tienen orgullo) o en forma de “pars-pro-toto” como “estereotipo icónico” (p.ej.: Coca Cola = América).

Dean Peabody, profesor en la universidad de Cambridge, escribió en su libro “National characteristics”, publicado en 1988, que los juicios sobre grupos cambian dependiendo de quién se expresa. Por ejemplo: los juicios sobre el grupo interno obviamente son más positivos que los que son sobre grupos externos y los cambios dentro del grupo interno son percibidos más rápidamente mientras que los juicios sobre grupos externos tienden a exagerar la homogeneidad del grupo y son más disminuidos.

En realidad los estereotipos siempre tienen tres declaraciones:

1. La afirmada pretensión de verdad: Siempre fingen expresar una declaración verdadera sobre el ser de un grupo.
2. La afirmada declaración informativa: Siempre fingen dar informaciones objetivas.
3. La declaración verdadera: En efecto, los estereotipos informan sobre la percepción de la persona que los expresa.

El filósofo polaco Adam Schaff presupone que los estereotipos sean siempre verbales, es decir que la persona muestra una reacción, no según una vivencia, sino solamente como reacción ante un término verbal. La palabra puede ser la señal para el estereotipo. Pero en referencia al medio del film hay que añadir que un estereotipo no necesariamente tiene que ser verbal. Puede ser una palabra, una imagen, un ruido, cada señal puede servir como “portador” del estereotipo. No obstante el señal existe para sí mismo. Pero cuando este cargado con un contenido estereotípico se convierte en un estereotipo. Este pasa en el proceso de establecer convenciones en la sociedad. Sólo si uno conoce el estereotipo “bailadora de Flamenco = España”, puede asociar a la imagen de una bailadora de Flamenco con este contenido estereotípico.

Las explicaciones arriba mencionadas permiten dos declaraciones sobre la percepción propia nacional y la imagen externa nacional:

1. Siempre hay una interdependencia entre la percepción propia nacional y la imagen externa nacional.
2. La percepción propia nacional y la imagen externa nacional no funcionan sin estereotipos.

A continuación la tesina explica más detalladamente los tres aspectos que luego analiza mediante las películas elegidas.

1. La percepción propia “interna”

La percepción propia que una nación tiene sobre sí misma es lo más difícil de analizar, porque no se expresa tan evidentemente pero existe en la conciencia colectiva y es mucho más compleja. Aunque en la percepción propia interna ya residen auto-estereotipos, no están expresados tan ostensiblemente.

2. La percepción propia “externa” – como reacción ante la imagen externa esperada.

Una nación tiene que conocer los hetero-estereotipos de otro grupo sobre ella, para que pueda mirarlos en su autorretrato.

Con respecto a esta declaración me han parecido muy interesantes las explicaciones del sociólogo alemán Niklas Luhmann sobre “la expectativa de la expectativa”. Él dice que un grupo interno no sólo tiene que conocer, sino también tiene que poder esperar los hetero-estereotipos del grupo externo. La expectativa es un término muy importante en su teoría.

Están las expectativas cognitivas (desilusión significa un error en la expectativa y la expectativa se cambia) y normativas (desilusión significa el error del otro y la expectativa se mantiene). Lo importante no es que la expectativa se cumpla, sino que exista. Luhmann está convencido que uno tiene que esperar las expectativas del otro para adaptar su comportamiento a estas expectativas. Eso lo llama “la expectativa de la expectativa” que estabiliza la interacción social porque cada uno sabe lo que puede esperar.

3. La imagen externa nacional sobre los demas.

En el análisis, la imagen externa nacional es la más fácil de encontrar, porque se encuentra en los hetero-estereotipos y todas las declaraciones sobre el grupo externo. Como se trata de estereotipos es bastante fácil encontrarlos en el contexto.

Uno de estos estereotipos e imágenes más típicos sobre España que existen en la percepción propia, al igual que en la imagen externa son:

- El flamenco y el “ritmo en la sangre” de los españoles, personificado en la figura de “Carmen”, que se basa en la ópera del francés Georges Bizet.
- Los toros y las corridas de toros como símbolos nacionales.
- El honor/orgullo de los españoles.
- La comodidad española que se expresa en frases corrientes como “Mañana, vamos a ver...”.
- La importancia de la familia que se expresa, por ejemplo, por la “patria chica” actitud que describe la definición de la identidad individual según el pueblo del cual uno proviene.

La segunda parte de la tesina está dedicada al análisis empírico de las películas *Bienvenido Mr. Marshall* (1953) y *La niña de tus ojos* (1995) y analiza los auto- y hetero-estereotipos que forman parte de la percepción propia de los Españoles y la imagen externa de los Españoles sobre América y Alemania.

Primeramente, está descrita la acción de las películas, la “acción dentro de la acción” y la acción externa de la película.

La acción de *Bienvenido Mr. Marshall* nos presenta el pequeño pueblo Villar del Río donde llega el mensaje de que una delegación americana va a venir al pueblo en el marco del plan Marshall para dar ayuda financiera. Entusiasmadamente la gente sigue el plan de Manolo, el manager de la famosa cantante Carmen Vargas, quien les propone disfrazarse correspondiente al gusto de los americanos. Así la gente del pueblo se pone trajes típicos, aprende pasos de torero y bailarina de flamenco y disfraza las calles para que parezca más andaluz. La noche antes de la llegada de los americanos, la gente del pueblo tiene distintos sueños que interpretan sus imágenes externas de los americanos. La desilusión es grande cuando los americanos pasan el pueblo sin parar y lo cotidiano regresa a Villar del Río.

La niña de tus ojos trata de una compañía de cineastas españoles alrededor del director Fontiveros que va a Berlín en el año 1938 para producir la versión doble de la españolada “La niña de tus ojos”. Allí el grupo pronto descubre que la Alemania nazi está al borde del estallido de la segunda guerra mundial. La actriz Macarena ignora la situación y resulta que uno de los comparsas, un prisionero judío, le gusta. Sin embargo, el ministro de propaganda Goebbels se complace de la hermosa española y la saca a su villa. La situación se agrava cuando Macarena ayuda al judío a fugarse y los dos arriban en la villa de Goebbels. Finalmente Goebbels, que regresa, se queda destrozado por la pareja y con la ayuda del resto del grupo consiguen fugarse de Alemania juntos.

La “acción dentro de la acción” describe en el caso de *Bienvenido Mr. Marshall* la trama por la gente de Villar del Río para los americanos y en caso de *La niña de tus ojos* la españolada que está rodada dentro de la película.

La “acción externa” examina el contexto histórico del tiempo entre 1938 y 1953 en España así como informaciones sobre los dos directores. Todo el período de las dos películas realmente fue parte de la dictadura de Franco. Franco quiso transmitir los estereotipos clásicos sobre España tanto en la tierra, como en el extranjero para estimular el turismo y así fue un gran ayudante de las españoladas estereotípicas por su valor propagandístico. Así, “España se recuperó de su Guerra no gracias a la aportación tardía del Plan Marshall, sino a millonarias e individuales aportaciones extranjeras en forma de ingentes divisas.”³⁶⁷

El director Luis García Berlanga, nacido 1921 en Valencia, dió la boleta a las reglas del cine español de los años 50 cuando hizo la película *Bienvenido Mr. Marshall* que daba una visión de un país anclado en la miseria y mostraba los estereotipos españoles en un nuevo contexto irónico. A pesar del contexto crítico, la película triunfó y fue celebrada en el festival de Cannes del mismo año. Allí contribuyó a la agitación de los americanos en el jurado por las alusiones anti-americanas y al final algunas escenas fueron censuradas. Así España, un país llamado dictatorial fue censurado por América, un país llamado democrático.

Fernando Trueba, nacido 1955 logró su gran éxito como director con la película *Belle Époque* en 1993 que le trajo el Óscar para la mejor película extranjera. En 1995 publicó *La niña de tus ojos* que ganó varios premios, entre otros siete premios Goya en el año 1999. La película se

³⁶⁷ Laviana (1986) S.204

funda en un verdadero suceso durante el rodaje de la película *Carmen, la de Triana* (1938) y su versión doble *Andalusische Nächte* (1938).

Durante el análisis de las dos películas he analizado la percepción propia “interna” y la imagen externa en la acción y la percepción propia “externa” en la “acción dentro de la acción”.

La película *Bienvenido Mr. Marshall* tiene cuatro niveles, que han sido tomados en consideración:

1. El narrador, que forma el cuadro de la historia.
2. La mayor parte, donde están hechas declaraciones sobre la percepción propia “interna” y la imagen externa sobre América.
3. El nivel de la escenificación de la gente de Villar del Río para los Americanos donde se puede encontrar declaraciones sobre la percepción propia “externa”.
4. Los sueños que muestran las imágenes externas de los Españoles sobre América.

En *La niña de tus ojos* hay solamente dos niveles:

1. La mayor parte, donde están hechas las declaraciones sobre la percepción propia “interna” y la imagen externa sobre Alemania.
2. La “acción dentro de la acción”, es decir el rodaje de la película dentro de la película, donde se muestra la percepción propia “externa”.

En sumatorio se pueden verificar las tres hipótesis mediante las dos películas de la siguiente manera:

1. Los estereotipos que sirven para reducir la complejidad de naciones marcan tanto las percepciones propias nacionales como las imágenes externas nacionales.

De hecho, es bastante común utilizar estereotipos para mostrar ciertas naciones en películas, así se puede verificar esta hipótesis pero no sin añadir que no sólo los muestran, sino que también los ironizan.

2. Imágenes externas nacionales siempre permiten sacar conclusiones sobre la percepción propia nacional.

Mediante las películas se puede verificar esta hipótesis también. Si se examinan las imágenes externas sobre América y Alemania detalladamente, se puede ver que siempre contienen una declaración sobre los españoles también.

En el caso de *Bienvenido Mr. Marshall* el espectro de imágenes externas sobre América es bastante amplio. Las imágenes externas negativas revelan el miedo de ciertas personas ante el poder y la grandeza de América que podría destruir las “almas meras” de los españoles, mientras que las imágenes externas positivas muestran la tristeza en la vida de la gente del pueblo que cifra su esperanza en los americanos y sus regalos.

En *La niña de tus ojos* la imagen externa sobre los Alemanes no es tan obvia. Todavía los aspectos de poder, grandeza, disciplina e insensibilidad están más acentuados. En comparación con estos aspectos, con los cuales los españoles no pueden identificarse, subrayan tanto más lo “típico español” de sí mismos.

3. La autoimagen nacional llega a ser más estereotípica cuando está opuesta a otra nación, porque aguarda la imagen externa de ésta nación sobre sí misma.

Esta hipótesis está probada por las películas también. Si se compara la percepción propia “interna” con la percepción propia “externa”, se puede ver que la primera es mucho más compleja y contiene aspectos como costumbres, geografía, honor nacional, la religión, la sociedad, la mentalidad, la comida, el aspecto, personajes famosos etc. mientras que la percepción propia “externa”, presentada para los Americanos y los Alemanes se fija en ciertos estereotipos. Los estereotipos “típicos españoles” que ocurren en las dos películas son por ejemplo los trajes andaluces, el flamenco y la cantante famosa, las corridas y los toreros o la pasión y el ritmo como características muy españolas.

Finalmente, las tres hipótesis quedan verificadas. Los estereotipos verdaderamente son parte de nuestras percepciones propias nacionales e imágenes externas nacionales. Y no es malo. Los estereotipos no son solamente “malos” o “falsos”. Son parte de nuestra realidad. Son necesarios. Pero también es necesario no sólo conformarse con estos estereotipos, sino más importante, no olvidar preguntarse a sí mismo de dónde vienen estos estereotipos y nunca dejar de indagarlos de forma crítica.

5. Sequenzprotokolle

Bienvenido, Mister Marshall!

Blau: Ebene 1 = Erzähler

Schwarz: Ebene 2: Innerfilmische Handlung

Rot: Ebene 3 = Innerfilmische Handlung in der Handlung

Grün: Ebene 4 = Traumsequenzen

Sequenz	Timecode	Handlung	Ort
1.	00:00:00 – 00:07:12	- Vorspann - Ein Auto fährt in Villar del Rio ein - Der Erzähler stellt die wichtigsten Plätze und Bewohner des Dorfes vor - Aus dem Auto steigen die Sängerin Carmen Vargas und ihr Agent Manolo - Der Bürgermeister Don Pablo empfängt sie - Der Erzähler stellt den Pfarrer Don Cosme, die Lehrerin Señorita Eloisa, den kleinen Pepito, den Adligen Don Luis, den Arzt Don Emiliano, die Klatschweiber Doña Raquel und Doña Matilde, den Händler Pedro, den Rathaus Sekretär Jerónimo und den Ausrufer Julián vor. - Er erzählt, es ist Frühling, elf Uhr Morgens	Straße/ Hauptplatz/ Verschiedene Orte in Villar del Rio
2.	00:07:13 – 00:08:27	- Ein schwarzer Wagen mit zwei Motorrädern als Eskorte rast mit lautem Sirenenheulen in das Dorf - Der Oberbeauftragte in Begleitung von drei Männern in schwarzen Anzügen und mit Aktenkoffern steigt aus und geht ins Rathaus - Der Sekretär stürmt heraus und ruft nach dem Bürgermeister - Aufregung entsteht unter den Bürgern - Julián eilt los um das Dorf zu benachrichtigen	Straße/ Hauptplatz
3.	00:08:28 – 00:09:54	- Einer im Friseurgeschäft glaubt, dass es sich um einen Kriegsausbruch handelt - Die Kinder in der Schule springen auf und singen dem Oberbeauftragten ein Lied - Im Domino Verfahren (Ein Mann ruft es Maria zu, diese einem Bauer, der einem anderen, der Ines und diese eilt zum Priester) wird der Priester gewarnt - Den Kindern wird „La cosecha ha sido mal“ (=„Die Ernte ist schlecht“) im Chor einstudiert - Die Glocken werden geläutet - Die Arbeiter und Bäuerinnen eilen vom Feld herbei - Julián erreicht den Bürgermeister, der Carmen und Manolo auf einem Pferdewagen durch die Gegend fährt und bittet ihn ins Rathaus zu kommen	Friseur- geschäft/ Schule/ Straße/ Kirche/ Umgebung
4.	00:09:55 – 00:13:22	- Der Oberdelegierte teilt Don Pablo mit, dass die Nordamerikaner im Rahmen des Marshall Plans nach Villar del Rio kommen werden und man sie mit einem Fest empfangen soll.	Rathaus

5.	00:13:23 – 00:13:51	- Don Pablo bringt die Herren zu ihrem Auto - Sie fahren ab	Hauptplatz
6.	00:13:52 – 00:15:09	- Carmen singt und tanzt - Manolo führt Don Pablo in die Garderobe	Taverne
7.	00:15:10 – 00:17:07	- Manolo bietet Don Pablo an, ihm beim Empfang der Amerikaner zu helfen, wenn er ihren Vertrag verlängert	Carmens Garderobe
8.	00:17:08 – 00:17:57	- Der Priester ist skeptisch was die Geschenke der Amerikaner angeht	Pedros Geschäft
9.	00:17:58 – 00:18:58	- Don Luis erzählt dem Apotheker von seinen Vorfahren, die alle von „Indios“ gefressen wurden	Don Luis Haus
10.	00:18:59 – 00:20:46	- Señorita Eloisa gibt den versammelten Bürgern Unterricht über Amerika und die beeindruckenden Produktionsmenge der amerikanischen Industrie - Der Priester unterbricht sie und ergänzt ihre Statistiken um die Verbrechen und Sünden der Amerikaner	Schule
11.	00:20:47 – 00:21:16	- Nachrichtenmagazin mit Originalaufnahmen berichtet über die bereits erfolgten Unterstützungen durch den Marshall Plan in Frankreich und Italien	Kino
12.	00:21:17 – 00:22:37	- Der Erzähler kommentiert das Verlassen des Kinos: die Bürger sind seit dem Besuch des Oberdelegierten verwirrt - Ein Mann spazierte in Gedanken durch die Straße, ein Mädchen betrachtete den Mond, Don Luis hegte Rachepläne für seine Ahnen, Señorita Eloise lernte in ihrem Bett Englischvokabeln, Manolo schmiedete Pläne, Don Pablo spielte einen Western vor dem Spiegel nach, ein Mann kann nicht schlafen, der Priester liest besorgt, der Sekretär schläft	Verschiedene Orte im Dorf
13.	00:22:38 – 00:26:01	- Es findet eine Fiesta am Platz statt, alle tanzen - Plötzlich wird die Musik unterbrochen, zwei Jungen stürmen herbei und kündigen die Amerikaner an - Don Pablo wird aus der Taverne geholt - Ein Jeep und eine Walze rollen über den Platz - Die Leute jubeln - Der Bürgermeister begrüßt die Männer auf der Walze überschwänglich, doch diese stellen sich nur als Arbeiter heraus, die die Straße richten - Sie berichten, dass die anderen Dörfer bereits vorbereitet sind - Don Pablo beruft eine dringende Sitzung im Rathaus ein	Hauptplatz
14.	00:26:02 – 00:30:18	- Er beratschlagt sich mit den wichtigsten Männern des Dorfes wie man die Amerikaner gebührend empfangen könnte - Die Männer haben unkreative Ideen - Don Pablo schlägt vor, Manolo den Empfang vorbereiten zu lassen	Rathaus
15.	00:30:19 – 00:32:01	- Carmen singt - Don Pablo holt Manolo vom Klavier weg und	Taverne

		geht mit ihm in die Garderobe	
16.	00:32:02 – 00:33:36	- Don Pablo und Manolo einigen sich auf einen Plan für die Ankunft der Amerikaner	Carmens Garderobe
17.	00:33:37 – 00:33:51	- Don Pablo und Manolo nehmen in der Nacht einen Wagen in die Hauptstadt	Hauptplatz
18.	00:33:52 – 00:34:20	- Ein Beauftragter des Oberdelegierten wartet auf Don Pablo	Rathaus
19.	00:34:21 – 00:34:42	- Don Pablo und Manolo sitzen singend im fahrenden Wagen	Auto
20.	00:34:43 – 00:35:49	- Der Wagen fährt am Hauptplatz ein - Don Pablo und Manolo steigen singend aus - Jerónima eilt Don Pablo entgegen, um ihm mitzuteilen, dass ein Beauftragter auf ihn wartet	Hauptplatz
21.	00:35:50 – 00:38:17	- Der Beauftragte teilt Don Pablo die Ankunft der Amerikaner mit und ist entsetzt, dass das Dorf noch unverändert aussieht - Er geht verärgert	Rathaus
22.	00:38:18 – 00:38:41	- Der Beauftragte wird im Motorrad weggefahren - Don Pablo sieht ihm vergnügt pfeifend nach	Hauptplatz
23.	00:38:42 – 00:39:23	- Flamenco Musik setzt ein - Aus allen Straßen kommen traditionell spanisch gekleidete Bürger herbei - Der Hauptplatz füllt sich	Straßen/ Hauptplatz
24.	00:39:24 – 00:44:40	- Don Pablo hält vor den versammelten Bürgern eine Rede - Manolo unterbricht ihn immer wieder und erklärt den Bürgern, dass die Amerikaner sich unter Spanien Andalusien vorstellen und verspricht einen Preis für denjenigen der am besten den Geschmack der Amerikaner trifft - Die Leute sind begeistert - Don Luis unterbricht die Rede und wirft den Leuten ihre Maskerade vor - Don Pablo und Manolo beruhigen die Menge und schaffen allgemeine Euphorie	Hauptplatz
25.	00:44:41 – 00:47:18	- Künstliche Straßenfassaden werden aufgestellt - Grußbänder werden aufgehängt - Den Jungen werden Torero- Bewegungen beigebracht - Carmen unterrichtet die Frauen im Flamenco - Señorito Eloisa bringt den Leuten die Bezeichnungen für traditionelle spanische Kleidung bei - Ein Mann wird engagiert um die kaputte Turmuhr händisch zu bedienen - Ein lebender Stier wird als Dekoration in der Taverne aufgestellt - Ein Gitarrenspieler wandelt durch die Straße	Verschiedene Orte im Dorf
26.	00:47:19 – 00:47:53	- Julián ruft die Bürger auf den Hauptplatz zusammen	Verschiedene Orte im Dorf
27.	00:47:54 – 00:51:32	- Ein Volksfest wird am Hauptplatz veranstaltet um die Ankunft der Amerikaner zu „üben“. - Manolo trifft mit dem Wagen ein, spielt den Amerikaner und wird euphorisch begrüßt	Hauptplatz/ Straßen im Dorf

		- Gemeinsam zieht die Menge, die Musikkapelle allen voran, singend durch die Straßen von Villar del Rio	
28.	00:51:33 – 00:53:43	- Die Bürger stehen Schlange um Don Pablo je eine Sache auf die Wunschliste an die Amerikaner zu setzen	Hauptplatz
29.	00:53:44 – 00:56:26	- Der Erzähler kommentiert wie schwierig es ist gerade den einen Wunsch richtig zu wählen. - Er kommentiert Don Luis, der als einziger keinen Wunsch geäußert hat - Es ist Abend, die Bürger liegen im Bett und der Erzähler erklärt wie beruhigt sie nun alle von ihren Wünschen träumen	Hauptplatz/ Verschiedene Orte im Dorf
30.	00:56:27 – 00:58:19	- Don Cosme träumt davon während einer Prozession von Ku-Klux-Klan Anhängern verschleppt, verhört und vor das „Komitee für Antiamerikanische Aktivitäten“ gestellt und verurteilt zu werden - Don Cosme wacht auf - Erzähler kommentiert zu Don Cosme	Don Cosmes Schlafzimmer/ Traumsequenz
31.	00:58:20 – 01:00:20	- Erzähler kommentiert zu Don Luis - Don Luis schläft ein - Don Luis träumt davon als Entdeckungsreisender von Indios gefressen zu werden - Don Luis wacht auf - Erzähler kommentiert zu Don Luis	Don Luis Haus/ Traumsequenz
32.	01:00:21 – 01:08:06	- Erzähler kommentiert zu Don Pablo - Don Pablo träumt von sich als Cowboy in einer Wild- Western- Bar, in der er sich fast mit Manolo duelliert, aber dann Carmens Flamenco Gesang auf der Bühne lauscht bis eine Prügelei ausbricht - Erzähler kommentiert zu Don Pablo	Don Pablos Schlafzimmer/ Traumsequenz
33.	01:08:07 – 01:10:03	- Erzähler kommentiert zu Juan - Juan träumt dass ihm die Amerikaner in Gestalt der Heiligen Drei Könige einen Traktor als Geschenk aus ihrem Flugzeug werfen - Der Erzähler kommentiert, dass dies ein wichtiger Abend für die Bewohner von Villar del Rio ist, denn am nächsten Tag treffen die Amerikaner ein	Juans Schlafzimmer/ Traumsequenz
34.	01:10:04 – 01:11:39	- Alle sind am Platz versammelt und warten auf die Amerikaner - Ein Mann an der Turmspitze kündigt die Autos an - Die Bürger beginnen zu jubeln und zu musizieren - Die amerikanischen Autos rasen ohne Stopp durch das Dorf, an den jubelnden Menschenmengen vorbei	Turm/ Hauptplatz
35.	01:11:40 – 01:15:07	- Die Bürger bauen die Dekorationen wieder ab - Der Erzähler erzählt, dass trotz der Enttäuschung, der einsetzende Regen den	Verschiedene Orte in Villar

		Menschen wieder Hoffnung auf eine gute Ernte gegeben hat und letztendlich alle mit Gaben zusammen helfen um die Ausgaben für die Maskerade wieder auszugleichen. - Manolo und Carmen sind die einzigen, die traurig sind, da sie abreisen müssen - Juan sieht am Feld gedankenverloren in den Himmel - Das Auto mit Manolo und Carmen fährt davon	del Rio
--	--	--	---------

La niña de tus ojos

Schwarz: Ebene 1 = Innerfilmische Handlung

Rot: Ebene 2 = Innerfilmische Handlung in der Handlung

Sequenz	Timecode	Handlung	Ort
1	00:00:00 – 00:04:45	- Vorspann - Ein Nachrichtenmagazin wird gezeigt. Originalaufnahmen vermischen sich mit der Ankündigung zu den Dreharbeiten von „La nina de tus ojos“	Film im Film
2.	00:04:46 – 00:05:48	- Der deutsche Propagandaminister Goebbels filmt eine Rede aus diesem Nachrichtenmagazin mit dem Regisseur Franz Maisch nach	UFA Studios Drehstudio
3.	00:05:49 – 00:08:31	- Ankunft der spanischen Produktionsgruppe in den UFA Studios in Berlin - Goebbels fährt in seinem Wagen vorbei - Er hält an um einen Blick auf die Schauspielerin Macarena Granada zu werden	UFA Studios Im Hof
4.	00:08:32 – 00:10:14	- Die Truppe begutachtet die Szenerie für den Film im Studio - Der spanische Ausstatter ist unzufrieden mit der deutschen Umsetzung der spanischen Szenerie	UFA Studios Szenerie
5.	00:10:15 – 00:16:38	- Treffen mit dem deutschen Regisseur Franz Maisch - Maisch ignoriert den spanischen Regisseur Blas Fontiveros - Auftreten des Hauptdarstellers der deutschen Fassung Heinrich von Wermelskirchen bei den Dreharbeiten zu einem anderen deutschen Film - Die Frauen himmeln ihn an - Vorstellung untereinander - Wermelskirchen lädt Julián in seine Garderobe ein	UFA Studios Szenerie
6.	00:16:39 – 00:17:32	- Bonilla telefoniert mit Mr. Norberto - Macarena erkundigt sich nach ihrem Vater in Gefangenschaft, für dessen Freilassung Mr. Norberto zu sorgen versprochen hat	UFA Studios Büro
7.	00:17:33 – 00:18:22	- Wermelskirchen lädt Julián zu einem Abendessen ein und macht ihn sexuell an	UFA Studios Wermelskirch- ens Garderobe
8.	00:18:23 – 00:19:09	- Julián beschwert sich bei Fontiveros über die Anmachversuche Wermelskirchens - Fontiveros bittet den Übersetzer Vaclav Julián zum Abendessen zu begleiten	UFA Studios Am Gang
9.	00:19:10 – 00:21:19	- Fontiveros telefoniert mit seiner Frau - Julián kommt vor dem Abendessen vorbei - Fontiveros geht in Macarenas und Trinis Zimmer - Bonilla und Lucia treten aus einem anderen Zimmer - Der Portier kommt mit einem Telegram für Fontiveros, das Bonilla annimmt	Fontiveros Apartment/ Gang im Hotel

10.	00:21:20 – 00:22:39	- Macarena liegt in der Badewanne, Fontiveros küsst sie, sie zieht ihn zu sich in die Wanne - Bonilla eilt mit dem Telegram herein, das eine Einladung der spanischen Botschaft beinhaltet - Die Truppe trifft in Macarenas Apartment zusammen und beschließt essen zu gehen	Macarenas Apartment
11.	00:22:40 – 00:24:08	- Die Truppe ißt zu Abend und macht Witze über Juliáns Abwesenheit - Deutsche Soldaten stürmen das Lokal und schlagen alles kurz und klein	Lokal in einem jüdischen Viertel
12.	00:24:09 – 00:24:59	- Die Truppe flieht vor den randalierenden deutschen Soldaten	Straße in einem jüdischen Viertel
13.	00:25:00 – 00:25:39	- Macarena füllt einen Krug mit Wasser und trifft auf Julián als „Antonio“, der ihr seine Liebe gesteht	Filmszenerie
14.	00:25:40 – 00:27:26	- Fontiveros beendet die Szene und ruft nach Castillo - Er beschwert sich bei ihm über die blonden Statisten	UFA Studios Szenerie
15.	00:27:27 – 00:29:09	- Goebbels kommt zu dem Empfang in der Botschaft und wird der Truppe vorgestellt - Er ignoriert die anderen um Macarena am Arm wegzuführen	Spanische Botschaft
16.	00:29:10 – 00:31:58	- Der Botschafter erklärt Fontiveros dass Goebbels ein Auge auf Macarena geworfen hat - Die Truppe bäugt Macarena und Goebbels eifersüchtig - Die Frau des Botschafters flirtet mit Julián	Spanische Botschaft
17.	00:31:59 – 00:33:55	- Goebbels bezirzt Macarena und bietet ihr eine Zukunft bei den UFA Studios und bei ihm an - Vaclav übersetzt - Macarena versucht sich aus der Affäre zu ziehen, was ihr nicht gelingt	Spanische Botschaft
18.	00:33:56 – 00:34:40	- Fontiveros sieht versehentlich, wie die Frau des Botschafters Sex mit Julián hat - Er dirigiert den herannahenden Botschafter in eine andere Richtung	Spanische Botschaft
19.	00:34:41 – 00:35:33	- Bonilla kommt zu Lucia - Fontiveros schleicht sich in Macarenas Zimmer	Gang im Hotel
20.	00:35:34 – 00:37:10	- Macarena ist sauer, weil Fontiveros sie nicht vor Goebbels beschützt hat und will nachhause zurückkehren - Fontiveros überredet sie zu bleiben	Macarenas Zimmer
21.	00:37:11 – 00:39:19	- Julián klopft wütend an Fontiveros Tür, weil Castillo ihn belästigt hat - Um seine Männlichkeit zu beweisen lädt Julián Lucia in sein Zimmer ein - Bonilla ist daraufhin beleidigt und geht zu Rosa	Gang im Hotel
22.	00:39:20 – 00:39:43	- Kriegsgefangene werden gebracht um die spanischen Statisten zu spielen	UFA Studios Hof
23.	00:39:44 – 00:41:17	- Fiesta in einer Taverna - Macarena singt	Filmszenerie
24.	00:41:18 –	- Fontiveros unterbricht	UFA Studios

	00:44:18	- Macarena ist genervt weil die Statisten kein Rhythmusgefühl beim Mitklatschen zeigen - Sie zeigt ihnen das Klatschen vor - Sie wird auf einen russischen Juden aufmerksam und spricht mit Hilfe des Übersetzers mit ihm	Szenerie
25.	00:44:19 – 00:45:01	- Rosa probiert deutsche Liköre - Julián verscheucht Lucia	Kantine
26.	00:45:02 – 00:46:58	- Macarena singt die deutsche Version in der Taverna	Filmszenerie
27.	00:46:59 – 00:47:28	- Regisseur Maisch beendet die Szene - Macarena möchte den russischen Juden fragen wie es ihm gefallen hat, doch der wird von Soldaten abgeführt	UFA Studios Szenerie
28.	00:47:29 – 00:50:39	- Die Truppe isst gemeinsam - Eine Zeitschrift in der Macarena die Titelseite ziert, macht die Runde - Eine Telegram von Goebbels trifft ein, in dem er Macarena zum Abendessen einlädt - Lucia und Macarena geraten sich auf eine spitze Bemerkung Lucias hin in die Haare	Kantine
29.	00:50:40 – 00:52:13	- Macarena trifft vor der Kantine auf den Russen - Trini bringt ihr ihr Essen nach - Macarena schenkt das Essen dem Russen - Ein Soldat schlägt ihm das Essen aus der Hand	Vor der Kantine
30.	00:52:14 – 00:52:40	- Trini begleitet Macarena zum Chauffeur	Straße
31.	00:52:41 – 00:53:13	- Macarena sitzt im Auto - Vaclav empfängt sie vor dem Restaurant	Auto/ Restaurant
32.	00:53:14 – 00:55:53	- Goebbels und Macarena essen zu Abend - Er bietet ihr großartige Filmangebote an	Restaurant
33.	00:55:54 – 00:57:48	- Die restliche Truppe verbringt den Abend in einer Bar	Bar
34.	00:57:49 – 01:00:42	- Macarena und Goebbels tanzen - Vaclav übersetzt - Goebbels fordert Macarena auf ein Lied zu singen bevor sie geht - Sie singt und geht	Restaurant
35.	01:00:43 – 01:02:33	- Fontiveros wartet auf Macarena in ihrem Bett - Sie reden	Macarenas Zimmer
36.	01:02:34 – 01:03:37	- Bonilla telefoniert mit Mr. Norberto - Er teilt Fontiveros mit, dass Macarenas Vater gestorben ist	UFA Studios Projektions- raum
37.	01:03:38 – 01:08:10	- Fontiveros und Trini begleiten Macarena in Goebbels Villa - Trini bleibt bei ihr als Goebbels kommt - Macarena versucht ihn mit Geplapper abzulenken - Goebbels vergewaltigt Macarena auf der Couch - Er wird von einem Soldaten unterbrochen und dringend wegbeordert	Goebbels Villa
38.	01:08:11 – 01:09:18	- Fontiveros ist unhöflich zu Macarena beim Dreh - Trini und Rosales spielen Karten	UFA Studios Szenerie
39.	01:09:19 –	- Macarena flirtet mit dem Russen und fragt ihn	UFA Studios

	01:11:09	über seine Geschichte aus - Fontiveros beobachtet die Szene	Szenerie
40.	01:11:10 – 01:11:47	- Macarena trauert um ihren Liebhaber	Filmszenerie
41.	01:11:48 – 01:12:32	- Fontiveros bricht ab und kritisiert Macarena - Vaclav richtet Fontiveros aus, dass Frau Goebbels ihn sprechen will	UFA Studios Szenerie
42.	01:12:33 – 01:13:19	- Die Truppe richtet Paella an - Macarena bringt die Juden in den Speisesaal	Kantine
43.	01:13:20 – 01:14:46	- Frau Goebbels rät Fontiveros Macarena solle Goebbels Wünschen folgen	Goebbels Haus
44.	01:14:47 – 01:15:47	- Fontiveros teilt Macarena den Tod ihres Vaters mit	UFA Studios Garderobe
45.	01:15:48 – 01:17:04	- Macarena kommt ans Set	UFA Studios Szenerie
46.	01:17:05 – 01:18:01	- Macarena spielt die Trauerszene erneut	Filmszenerie
47.	01:18:02 – 01:18:38	- Alle sind beeindruckt	UFA Studios Szenerie
48.	01:18:39 – 01:19:15	- Fontiveros telefoniert mit Macarena	UFA Studios Schneideraum
49.	01:19:16 – 01:19:49	- Wermelskirchen verletzt sich beim Dreh bei einem Sprung	UFA Studios Drehstudio
50.	01:19:50 – 01:21:18	- Die Juden werden abtransportiert - Macarena verabschiedet sich mit einem Kuss von dem Russen Leo - Julián und Fontiveros haben die Idee Leo als Ersatz für Wermelskirchen zu benutzen	UFA Studios Hof
51.	01:21:19 – 01:23:15	- Das Botschafter Paar besucht die Produktionstruppe - Die Botschafterin bittet Julián ihm die Szenerie zu zeigen - Leo wird für die Sprungszene gebracht	UFA Studios Drehstudio
52.	01:23:16 – 01:24:52	- Die Soldaten begleiten Leo auf die Szenerie - Leo nützt die Chance und flieht	UFA Studios Drehstudio
53.	01:24:53 – 01:25:38	- Macarena versteckt ihn in einer Truhe - Die restliche Truppe stürmt in die Garderobe	UFA Studios Garderobe
54.	01:25:39 – 01:26:25	- Julián und die Botschafterin haben Sex	UFA Studios Requisite
55.	01:26:26 – 01:31:19	- Rosales entdeckt Leo in der Truhe - Macarena wird in Goebbels Villa beordert - Leo versteckt sich in ihrem Koffer	UFA Studios Garderobe
56.	01:31:20 – 01:31:57	- Macarena wird im Auto weggebracht	UFA Studios Hof
57.	01:31:58 – 01:33:04	- Der Botschafter holt seine Frau ohne Julián zu bemerken, mit dem sie gerade Sex hatte. - Die Soldaten halten Julián für den Flüchtling und schießen auf ihn	UFA Studios Requisite
58.	01:33:05 – 01:33:50	- Die Truppe beschließt Macarena zu helfen	UFA Studios Garderobe
59.	01:33:51 – 01:37:28	- Der Chauffeur trägt Macarenas Koffer in die Villa - Sie öffnet ihn und befreit Leo - Gemeinsam schlagen sie den Chauffeur k.o. - Sie hören Goebbels und tragen den Chauffeur	Goebbels Villa

		die Treppe hinauf	
60.	01:37:29 – 01:37:51	- Goebbels kommt mit Blumen für Macarena bei seiner Villa an	Vor Goebbels Villa
61.	01:37:52 – 01:41:24	- Goebbels tritt ein und sieht den verdächtigen, leeren Koffer am Boden - Er zückt seine Pistole und geht ins Schlafzimmer - Macarena wartet dort auf ihn und zieht sich vor ihm aus - Goebbels fällt über sie her - Leo schlägt Goebbels von hinten KO - Macarena möchte Leo danken, sie beginnen sich leidenschaftlich zu küssen	Goebbels Villa
62.	01:41:25 – 01:42:15	- Die restliche Truppe trifft bei der Villa ein - Fontiveros sieht den leeren Koffer und wird skeptisch	Vor Goebbels Villa
63.	01:42:16 – 01:44:08	- Sie treten ein und hören Geräusche von Macarena - Sie schleichen sich ins Schlafzimmer und finden Macarena mit Leo - Alle geraten in Panik, doch Fontiveros hat einen Plan	Goebbels Villa
64.	01:44:09 – 01:46:34	- Fontiveros lügt Frau Goebbels vor, dass ihr Mann vorhat mit Macarena das Land zu verlassen - Um dies zu verhindern, erbittet er von ihr Flugtickets um mit Macarena zu fliehen	Goebbels Haus
65.	01:46:35 – 01:47:02	- Die Truppe wartet im Auto auf Fontiveros und Vaclav	Im Auto vor Goebbels Haus
66.	01:47:03 – 01:47:42	- Frau Goebbels überreicht Fontiveros die Tickets nach Paris	Goebbels Haus
67.	01:47:43 – 01:52:02	- Macarena verabschiedet sich von der Truppe und steigt mit Trini und Leo ins Flugzeug - Ein Auto fährt auf der Landebahn vor, Männer stürmen das Flugzeug, doch sie holen einen Unbekannten heraus und fahren mit ihm davon	Zentralflughafen Berlin
68.	01:52:03 – 01:52:37	- Die Truppe kommt darauf, dass Julián, der noch immer fehlt, anscheinend für den flüchtigen Juden gehalten wurde	Vor dem Flughafen
69.	01:52:38 – 01:53:20	- Der schwer zugerichtete Julián wird aus dem Lager geführt und von Fontiveros und Castillo empfangen	Vor einem Konzentrationslager
70.	01:53:21 – 01:55:35	- Da die Filmproduktion eingestellt wurde, wird die Truppe abgeschoben – Soldaten schieben sie in einen Bus - Fontiveros muss auf Befehl Goebbels bleiben - Der Bus fährt ab, Fontiveros steht mit Vaclav vor dem Hotel und schaut ihnen nach	Vor dem Hotel

6. Quellenverzeichnis

Literaturverzeichnis

Allport, Gordon W.: *The Nature of Prejudice*. Cambridge, Massachusetts: Addison-Wesley Publishing Co., 1954

Alvarez, Joan: *La vida casi imaginaria de Berlanga*, Barcelona: Prensa Ibérica, 1996

Anderson, Benedict: *Imagined Communities*. In: *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. London: Verso, 1983. In: Ashcroft/ Griffiths/ Tiffin [Hg.]: *The Post-Colonial Studies Reader*. 2nd Edition. USA/ Canada Routledge: 2006, S.123-125

Areta Marigó, Gema: *América: Un nuevo mundo épico* In: Bargalló, Juan [Hg.]: *Identidad y alteridad: aproximación al tema del doble*. Sevilla: Edition Alfar, 1994, S. 219 -226

Ayala, Francisco: *La imagen de España. Continuidad y cambio en la sociedad española*. Papeles para un curso. Madrid: Alianza Editorial, 1986

Barres, Egon: *Vorurteile: Theorie, Forschungsergebnisse, Praxisrelevanz*. Opladen: Leske&Budrich, 1978

Binder, Eva: *Konstruktionen von Identität im Film des postsowjetischen Russlands*. Diss. Leopold-Franzens-Universität Innsbruck, Geisteswissenschaftliche Fakultät, 2004

Blomert, Reinhard/ Kuzmics, Helmut/ Treibel, Annette: *Transformationen des Wir-Gefühls. Studien zum nationalen Habitus*. Frankfurt: Suhrkamp, 1993

Bordwell, David/ Thompson, Kristin: *Film Art. An Introduction*. Eight Edition. New York: McGraw Hill, 2008

Brügge, J./ Kammerhofer-Aggermann, Ulrike [Hg.]: *Kulturstereotype und Unbekannte Kulturlandschaften – am Beispiel von Amerika und Europa*. Salzburg: Mueller-Speiser, 2007

Camporesi, Valeria: *Para grandes y chicos: Un cine para los españoles 1940-1990*. Madrid: Turfan, 1993

Chandler, Daniel: *Semiotics: The Basics*. USA/ Canada: Routledge, 2003

Chandler, Daniel: *Semiotics: The Basics*. Routledge, 2001 URL:
<http://www.aber.ac.uk/media/Documents/S4B/sem-gloss.html> 24.10.2009

Club cultura: *Fernando Trueba*, página oficial:
<http://www.clubcultura.com/clubcine/clubcineastas/trueba/home.htm> 9.8.2009

Collado Seidel, Carlos/ König, Andreas et al.: *Spanien: Mitten in Europa. Zum Verständnis der spanischen Gesellschaft, Kultur und Identität*. Frankfurt am Main/ London: IKO Verlag für Interkulturelle Kommunikation, 2002

Díaz, Lorenzo; López Mondéjar, Publio: *Un siglo en la vida de España. Ocio y vida cotidiana en el siglo XX*. Barcelona/ Madrid: Lunewerg Editores, 2001

- Elias, Norbert: *Die Gesellschaft der Individuen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2001
- Enerwitschläger, Julia: *Cine Español: der Film im Franquismus und der Franquismus im Film; auf der Suche nach der nationalen Identität Spaniens*. Dipl. Universität Wien, Institut für Publizistik und Kommunikationswissenschaften, 2005
- Escuela Internacional 2007: *Fernando Trueba*,
http://www.escuelai.com/spanish_culture/espanoles_distinguidos/fernandotrueba.html,
 9.8.2009
- Faulstich, Werner: *Grundkurs Filmanalyse*. München: Wilhelm Fink Verlag, 2002
- Feige, Andreas: *Einführung in soziologische Sichtweisen sozialer Verhältnisse. Exkurs: Zur gesellschaftlichen Funktion ‚sozialer Normen‘ bei Niklas Luhmann*. Vorlesungsunterlagen. Technische Universität Carolo-Wilhelmina zu Braunschweig, Institut für Sozialwissenschaften. WS 2005/06 <http://www-public.tu-bs.de:8080/~afeige/vorlesungshandouts/09-11-06-30-11-06-normbegriff%20bei%20luhmann.pdf>, 12.3.2009
- Galán, Diego: *Diez palabras sobre Berlanga*. Teruel: Instituto de Estudios Turolenses, 1990
- Gallardo Uribe, Francisco: *Cine de luces. El cine y los toros*. Sevilla: Delegación del Gobierno de la Junta de Andalucía, 2007
- Geertz, Clifford: *Dichte Beschreibung. Beiträge zum Verstehen kultureller Systeme*. 6. Auflage, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1999
- Gerndt, Helge [Hg.]: *Stereotypvorstellungen im Alltagsleben: Beiträge zum Themenkreis Fremdbilder - Selbstbilder – Identität*. München: Münchner Vereinigung für Volkskunde, 1989
- Grzybek, Peter: *Kulturelle Stereotype und stereotype Texte*. In: Koch, W.A. [Hg.]: *Natürlichkeit der Sprache und der Kultur*. Bochumer Beiträge zur Semiotik, Band 18. Bochum: Brockmeyer, 1990, S. 300–327
- Haberleithner, Jürgen: *Film als soziale Dimension. Luis García Berlanga und Ulrich Seidl als Exponenten sozialer Filmkultur*. Dipl. Universität Wien, Fakultät für Human- und Sozialwissenschaften, 2003
- Hahn, Hans Henning: *Stereotyp, Identität und Geschichte. Die Funktion von Stereotypen in gesellschaftlichen Diskursen*. Frankfurt am Main: Peter Lang, 2002
- Hahn, Hans Henning: *Nationale Wahrnehmung und ihre Stereotypisierung. Beiträge zur Historischen Stereotypenforschung*. Frankfurt am Main: Peter Lang, 2007
- Hallermayer, Evi: *Filme analysieren – Kulturen verstehen. Über Akira Kurosawas „Yojimbo“ und seine beiden Remakes „Per un pugno di dollari“ und „Last man standing“*. Konstanz: UKV, 2008
- Hesse, Hermann: *Der Steppenwolf*. Bd.7, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1987

Howest, Marcus: *Semana Santa in Sevilla*. Focus Online: Reisen
http://www.focus.de/reisen/reisefuehrer/spanien/tid-13714/semana-santa-in-sevilla-zwischen-feiern-und-froemmeln_aid_382102.html, 26.08.2009

Iglseder, Albert: *Vorurteile. Über den Umgang mit einem gesellschaftlichen Phänomen*. Dipl. Universität Wien, Grund- und Integrativwissenschaftliche Fakultät, 1998

Ingendaay, Paul: *Gebrauchsanweisung für Spanien*. München: Piper, 2005

International Movie Data Base: www.imdb.com

Jansen, Christian/ Borggräfe, Henning: *Nation. Nationalität. Nationalismus*. Frankfurt am Main: Campus, 2007

Jordan, Barry: *How Spanish is it? Spanish Cinema and National Identity*. In: Jordan, Barry/ Tamosunas, Rikki: *Contemporary Spanish Cultural Studies*. London: Arnold, 2000, S.68-78

Jordan, Barry/ Morgan- Tamosunas, Rikki: *Contemporary Spanish Cinema*. Manchester: Manchester University Press, 1998

Jüdisches Museum der Stadt Wien: *typisch! Klischees von Juden und Anderen*. Ausstellungsbroschüre. Wien, Palais Eskeles: 01.04.-11.10.2009

Kaczmarek, Michael: *Spanien sucht seine Identität*. In: Euro-topics, 7.3.2008
<http://www.eurotopics.net/de/magazin/politik-verteilerseite/spanien-2008-03/debatte-spanien-2008-03/>, 4.2.2009

Kaschuba, Wolfgang: *Identität und Differenz. Ein europäisches Spiel*. In: Themenportal Europäische Geschichte, 2007. <http://www.europa.clio-online.de/2007/Article=125>, 15.4.2009

Kinder, Marsha: *Blood Cinema. The Reconstruction of National Identity in Spain*. USA: University of California Press, 1993

Langenscheidt Fremdwörterbuch Online. 2009. URL:
<http://services.langenscheidt.de/fremdwb/fremdwb.html>, 30.10.2009

Laviana, Juan Carlos [Hg.]: *1960. Spain is Different: Llega la fiebre del turismo*. Madrid: Unidad Editorial, 2006

Link, Jürgen/ Wülfing, Wulf [Hg.]: *Nationale Mythen und Symbole in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Strukturen und Funktionen von Konzepten nationaler Identität*. Stuttgart: Klett, 1991

Lippmann, Walter: *Public Opinion*. (1922) New York: Macmillan, 1945

Lobe, Mira: *Das kleine Ich Bin Ich*. Wien/ München: Jungbrunnen, 1972

- Luhmann, Niklas: *Reflexive Mechanismen*. In: Luhmann, Niklas [Hg.] *Soziologische Aufklärung 1. Aufsätze zur Theorie sozialer Systeme*. Opladen: Westdeutscher Verlag, 1970, S.116 - 142
- Luhmann, Niklas: *Soziale Systeme. Grundriss einer allgemeinen Theorie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1984
- Marchart, Oliver: *Warum Cultural Studies vieles sind, aber nicht alles. Zum Kultur- und Medienbegriff der Cultural Studies*. Medienheft 27., Juni 2003
http://www.medienheft.ch/dossier/bibliothek/d19_MarchartOliver.html, 2.3.2009
- Metzeltin, Michael: *Der Andere und der Fremde. Eine linguistisch- kognitive Untersuchung*. Wien: Eigenverlag 3 Eidechsen, 1996
- Monaco, James: *Film verstehen*. 4.Auflage. Reinbek: Rowohlt, 2002
- Müller-Funk, Wolfgang: *Die Kultur und ihre Narrative. Eine Einführung*. Wien/ N.Y.: 2002.
- Nohlen, Dieter/ Hildenbrand, Andreas: *Spanien. Wirtschaft – Gesellschaft – Politik. Ein Studienbuch*. 2. Auflage. Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften 2005
- Opl, Eberhard: *Das filmische Zeichen als kommunikationswissenschaftliches Phänomen*. München: Ölschläger, 1990
- Orlowski, Hubert: *Stereotype der ‚langen Dauer‘ und Prozesse der Nationsbildung*. In: Schmitz W./ Joachimsthaler, J. [Hg.]: *Zwischeneuropa/ Mitteleuropa. Sprache und Literatur in interkultureller Konstellation*. Dresden: Thelem, 2007, S.76-90
- Peabody, Dean: *National Characteristics*. Cambridge: Cambridge University Press, 1988
- Perales, Francisco: *Luis García Berlanga*. Madrid: Cátedra, 1997
- Pérez Perucha, Julio: *En torno a Luis Garcia Berlanga*, Tomo 1. Valencia: Publicaciones del Archivo Municipal, Ayuntamiento de Valencia, 1980
- Petersen, Thomas/ Schwender, Clemens [Hg.]: *Visuelle Stereotype*. Köln: Halem, 2009
- Prisching, Manfred [Hg.]: *Identität und Nachbarschaft. Die Vielfalt der Alpen-Adria-Länder*. Wien/ Köln/ Graz: Böhlau, 1994
- Rapaille, Clotaire: *Der Kultur Code. Was uns trennt, was uns verbindet*. München: Riemann, 2006
- Renan, Ernest: *What is a Nation?* (1882) Translated by Martin Thom. In: Bhabha, Homi: *Nation and Narration*. London: Routledge, 1990 S.8-22
- Rolph, Wendy: *¡Bienvenido Mr Marshall! (Berlanga, 1952)* In: Evans, Peter William [Hg.]: *Spanish Cinema. The Auteurist Tradition*. New York: Oxford University Press, 1999

Sandkühler, Hans Jörg/ Mall, Ram Adhar: *Das Selbst und das Fremde – Der Streit der Kulturen*. Hamburg: Meiner, 1996

Salvador Marañón, Alicia: *De Bienvenido, Mr. Marshall! A Viridiana. Historia de UNINCI: una productora cinematográfica española bajo el franquismo*. Madrid: Egeda, 2006

Schaff, Adam: *Stereotypen und das menschliche Handeln*. Wien/ München/ Zürich: Europaverlag, 1980

Schilhab, Matthias: *Das bekannte und das unbekannte Werk des spanischen Filmregisseurs Luis García Berlanga*. Diss. Berlin: Universität Saarbrücken, 2002

Schneider, Jens: *Deutsch sein. Das Eigene, das Fremde und die Vergangenheit im Selbstbild des vereinten Deutschland*. Frankfurt am Main: Campus, 2001

Schneider, Reto U.: *Das Experiment – Immer diese Danieraner*. In: Neue Züricher Zeitung, Folio 06/06. <http://www.nzzfolio.ch/www/d80bd71b-b264-4db4-afd0-277884b93470/showarticle/b72d7ed8-3524-4c63-9cad-d47bc9897348.aspx>, 27.12.2008

Schneider, Wolfgang Ludwig: *Grundlagen der soziologischen Theorie*. Band 2. Wiesbaden: Westdeutscher Verlag, 2002

Schweinitz, Jörg: *Film und Stereotyp. Eine Herausforderung für das Kino und die Filmtheorie; zur Geschichte eines Mediendiskurses*. Berlin: Akademie Verlag, 2006

Serrano, Carlos: *El nacimiento de Carmen: Símbolos, mitos, nación*. Madrid: Taurus, 1999

Singer, Mona: *Globale Ungleichheit und kulturelle Identität: Nationale Identität und Ethnizität*. Unterlagen zur Vorlesung: Einführung in die Kulturwissenschaften/ Cultural Studies, CS I-B. Universität Wien: SoSe 2008

Sztumski, Janusz: *Die Rolle der Stereotype und Vorurteile bei der Verhaltensbildung gegenüber ethnisch „fremden“ Menschen*. In: Glass/ Puslecki/ Serloth [Hg.]: *Fremde – Nachbarn – Partner wider Willen? Mitteleuropas alte/ neue Stereotypen und Feindbilder*. Wien: Österreichische Gesellschaft für Mitteleuropäische Studien, 1995, S.129 - 136

Talens, Jenaro/ Zunzunegui, Santos: *Modes of Representation in Spanish Cinema*. USA: University of Minnesota Press, 1998

Universidad Complutense Madrid: *La producción bélica franquista*. <http://www.ucm.es/info/multidoc/multidoc/revista/num9/cine/guerra-civil/franquista.html>, 19.9.2009

Vester, Heinz Günter: *Kollektive Identitäten und Mentalitäten. Von der Völkerpsychologie zur kulturvergleichenden Soziologie und interkulturellen Kommunikation*. Frankfurt am Main: IKO Verlag, 1996

Walas, Teresa: *Stereotypes and Nations*. Cracow: International Cultural Centre, 1995

Wikipedia: www.wikipedia.org

Winkler, Hartmut: *Stereotypen – ein neues Raster intertextueller Relationen?* Text zum 3. Film- und fernsehwissenschaftliches Kolloquium Marburg 1990. URL: <http://homepages.uni-paderborn.de/winkler/stereot2.html#back23>, 24.10.2009

Wodak, Ruth et al.: *Zur diskursiven Konstruktion nationaler Identität*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1998

Filmverzeichnis

Bienvenido Mr. Marshall! Regie: Luis García Berlanga, Spanien: 1953

La niña de tus ojos. Regie: Fernando Trueba, Spanien: 1995

Abstract

Der Fokus dieser Arbeit richtet sich auf drei Hypothesen:

1. Sowohl nationale Selbst- als auch Fremdbilder sind von Stereotypen geprägt, die dazu dienen, die Komplexität von Nationen auf wenige Charakteristika zu reduzieren, um den Umgang mit ihnen zu erleichtern.
2. Nationale Fremdbilder lassen immer auch Rückschlüsse auf das eigene Selbstbild zu.
3. Das nationale Selbstbild wird stereotyper, sobald man es einer anderen Nation gegenüber darstellt, da das angenommene Fremdbild der Anderen mitgedacht wird.

Diese drei Phänomene werden anhand der beiden spanischen Filme *Bienvenido Mr. Marshall* (Regie: Luis Garcia Berlanga, 1953) und *La niña de tus ojos* (Regie: Fernando Trueba, 1998) beleuchtet. In beiden Filmen ist die Situation gegeben, dass Mitglieder zweier Nationen direkt oder indirekt aufeinander treffen und sich gegenseitig mit ihren Selbst- und Fremdbildern konfrontieren. Die Filmanalyse richtet sich dabei auf drei verschiedene Bereiche:

- Das „interne“ nationale Selbstbild.
- Das „externe“ nationale Selbstbild – in Reaktion auf das erwartete Fremdbild.
- Das nationale Fremdbild von den Anderen.

Den theoretischen Unterbau dazu bieten eine interdisziplinären Literaturrecherche, in der die Begriffe „Identität“, „Nation“ und „Stereotype“ bzw. „nationale Identität“ definiert werden, um die Entstehung nationaler Selbst- und Fremdbilder verständlich zu machen.

Das Konzept der Nation entstand im 19. Jahrhundert und basierte auf dem Prinzip der Exklusion und Inklusion. Auch die Identität eines Individuums entwickelt sich immer im Vergleich und der Abgrenzung zu anderen. Eine der Identitäten eines Individuums ist seine nationale Identität, die den Mitgliedern einer Nation als Referenzrahmen für jene Eigenheiten dient, die als „typisch“ für diese Nation gelten.

Da man eine Nation, laut Benedict Anderson, nie in all ihren Einzelteilen fassen kann, muss man bei Äußerungen über sie verallgemeinern. So kommt es zu Stereotypisierungen, die uns helfen die Komplexität der Welt zu reduzieren und uns und andere in ihr einzuordnen. Stereotype teilen sich in „Autostereotype“ über die eigene Innen-Gruppe, sowie „Heterostereotype“ über die Außen-Gruppe. Diese lassen Rückschlüsse aufeinander zu. Sobald eine Gruppe ein Heterostereotyp über eine andere Gruppe äußert, beinhaltet dieses immer auch ein Autostereotyp über die eigene Gruppe. Dies ist der wahre Aussagegehalt eines Stereotyps. Die Autostereotype bilden Teil des Selbstbilds der jeweiligen Innen-Gruppe. Insofern wird das

Selbstbild einer Innen-Gruppe auch im Prozess der Heterostereotypisierung der Außen-Gruppe geformt.

Stereotype können in unterschiedlicher Form auftreten, meist sind sie die konventionalisierte Bedeutung, die Bildern oder Begriffen angehaftet wird, das heißt ihre Bedeutung muss erst erlernt werden, sie existieren nicht für sich.

Das in den Filmen untersuchte „interne“ Selbstbild bezeichnet die Sicht, die die Spanier von sich selbst haben und äußert sich eher implizit durch ihre Aussagen oder ihr generelles Verhalten.

Das „externe“ Selbstbild der Spanier bezieht sich darauf, dass sie von den Amerikanern/ Deutschen erwarten, dass diese gewisse Erwartungen an sie haben (=Erwartungserwartungen nach Luhmann). Um dieses Fremdbild zu erfüllen, betonen die Spanier in ihrer Darstellung den anderen Nationen gegenüber nationale Stereotype wie die Flamencotänzerin, den Torero oder Stiere als Teile ihres Selbstbildes.

Die Fremdbilder von Amerika und Deutschland, die in den Filmen geäußert werden, lassen Rückbezüge auf das Selbstbild der Spanier zu, das in diesem Vergleich eher klein, hilfsbedürftig und gewöhnlich wirkt.

In *Bienvenido Mr. Marshall* werden diese Aspekte auf verschiedenen Ebenen behandelt: Der allwissende Erzähler gibt Aufschluss über das „interne“ Selbstbild, im Hauptstrang der Erzählung finden sich sowohl Informationen über das „interne“ Selbstbild als auch die Fremdbilder, als dritte Ebene bezeichne ich die Inszenierung der spanischen Dorfbewohner, die sich für die ankommenden Amerikaner besonders stereotyp in Szene setzen und auf der das „externe“ Selbstbild deutlich wird und als vierte Ebene können schließlich die Träume von vier Dorfbewohnern verstanden werden, in denen ihre unterschiedlichen Fremdbilder von Amerika zum Ausdruck kommen.

In *La niña de tus ojos* hingegen finden sich die meisten Hinweise zu Selbst- und Fremdbildern auf dem Hauptstrang, als Inszenierung wird hier der Film, der im Film gedreht wird, bezeichnet, da es sich dabei um eine *Españolada* handelt, einen spanischen Musikfilm, der spanische Stereotype in den Vordergrund rückt und insofern das „externe“ Selbstbild verdeutlicht.

Durch die Filmanalyse lassen sich die anfangs gestellten Hypothesen verifizieren.

Lebenslauf

Persönliche Daten:

Name: Katharina Moser
E-mail: Katharina.moser@gmx.net
Staatsbürgerschaft: Österreich



Ausbildung:

Seit Okt. 2005: **Universität Wien**
2. Studium: Individuelles Diplomstudium „Europäisches Kulturstudiums“ (= Spanisch, Französisch, Literaturwissenschaften und Publizistik)

Seit Okt. 2003: **Universität Wien**
1. Studium: „Theater-, Film-, und Medienwissenschaft“ mit dem Modul „Kulturwissenschaften und Cultural Studies“

Juni 2002: **Musisches Gymnasium Salzburg**
Matura mit ausgezeichnetem Erfolg

Bisherige Tätigkeiten:

März - Sept. 2009 **Bundesministerium für Europäische und Internationale Angelegenheiten, Wien**
Projektmanagerin, Abteilung I.5. (Organisation internationaler Konferenzen und Angelegenheiten internationaler Organisationen in Österreich)

Seit 2008: **APYN (Alcohol Policy Youth Network), Europaweit**
Leiterin, Presse und Kommunikations- Abteilung

Feb. - März 2007: **Österreichische Kulturforum, Berlin**
Volontariat; Öffentlichkeitsarbeit, Veranstaltungsorganisation; Pressearbeit

August 2006: **Profil, Wien**
Volontariat; Texterstellung, Recherche

Juli 2006: **Schlosstheater Schönbrunn, Wien**
Regie- Hospitant; „Wiener Blut“

März - Mai 2006: **Theater am Spittelberg, Wien**
Praktikum; redaktionelle Mitarbeit

Februar 2006: **Kultur AG - Walter Baco, Wien**
Praktikum; Kulturmanagement, Öffentlichkeitsarbeit,
Marketing; Veranstaltungsassistent

Sommer 2005: **Salzburger Konzertgesellschaft, Salzburg**
Praktikum; Eventorganisation, Künstlerbetreuung;
Verwaltung

Mai 2005 - Mai 2008: **WORK Art, Wien**
Promotorin

Jän.2004 - Juni 2005: **Ronacher Theater, Wien**
Billeteurin

Projekte (im Rahmen des Programms „Jugend in Aktion“ der EU):

Okt. 2006 - Okt. 2007: **Jugendinitiative, Wien**
Projektleiterin

Sept. 2003 - Sept.2004: **Future Capital Project, Wien**
Projektleiterin

Sept. 2002 - Juni 2003: **Europäischer Freiwilligendienst, Madrid**
Sprach- und Kulturassistentin, ‚Escuela de Idiomas Villaverde‘

Publikationen und Arbeitsbroschüren:

Servus, Bussi und Baba. Und was Europäer sonst noch „typisch österreichisch“ finden.
Ueberreuter: Wien, 2009, 203 S.

Von europäischen Klischees & der österreichischen Sicht... Future Capital Project, 2004,
166 S.

Diverse Tätigkeiten:

Seit 2007: Pressebeauftragte des Wiener Vereins „do.phunk - Verein für
elektronische Kunst und Kultur“ (www.myspace.com/dophunk)

Seit 2007: Freie Autorin für diverse Internet- Seiten wie www.youthweek.eu,
www.jugendvertretung.at, www.orangelog.eu/

- Seit 2006: Pressebeauftragte des Salzburger Kulturvereins „where2go.at“
 (www.where2go.at)
- 2005 - 2007: Mitarbeit an der Wiener Studentenzeitung „Zeit.Schrift“ als Autorin und
 Lektorin

Internationale Jugendarbeit:

- Delegierte der österreichischen Bundesjugendvertretung beim „World Youth Congress“, 10.-21. August 2008, Quebec, Kanada
- Journalistin der Europäischen Jugendpresse beim „EU-Afrika Gipfel“, 4.-10. Dezember 2007, Lissabon, Portugal
- Delegierte der österreichischen Bundesjugendvertretung am „European Youth Event - Portuguese EU Presidency“, 14.-17. September 2007, Lissabon, Portugal
- Delegierte der österreichischen Bundesjugendvertretung beim „18th International Youth Forum“, 18.-26. Juli 2007, Seoul, Südkorea
- Delegierte der österreichischen Bundesjugendvertretung bei der „European Youth Week“, 3.-6. Juni 2007, Brüssel, Belgien

Besondere Kenntnisse:

Sehr gute Englisch- Kenntnisse in Wort und Schrift

Sehr gute Spanisch- Kenntnisse in Wort und Schrift

Französisch Grundkenntnisse

Führerschein B

Besondere Eigenschaften:

Organisationstalent, extrovertiert, freundlich, verlässlich, wortgewandt, kreativ, ehrgeizig, eigenständig.