



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Die Konstruktion der österreichischen Mentalität im
nationalen und internationalen Spielfilm“

Verfasserin

Sabine Treffner, BA

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2015

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuer:

Univ.-Prof. Mag. Dr. habil. Ramón Reichert

Inhaltsverzeichnis

Einleitung	6
I. Theoretische Grundlagen	8
1. Mentalität und Mentalitätsgeschichte	8
1.1 Einleitung	8
1.2 Mentalität.....	9
1.2.1 Begriffsbestimmung	9
1.2.2 Definitionen.....	10
1.2.3 Mentalität und Ideologie.....	12
1.3 Mentalitätsgeschichte.....	13
1.3.1 Mentalitätsgeschichte und die Annales.....	13
1.3.2 Anfänge der Mentalitätsgeschichte	15
1.3.3 Praxis der Mentalitätsgeschichte	17
1.3.4 Mentalitätswandel	20
1.3.5 Kritik an der Mentalitätsgeschichte	22
1.4 Stereotype, Klischees und Vorurteile	23
1.5 Zusammenfassung.....	26
2. Mentalität und Medien.....	28
2.1 Kollektives Gedächtnis, Mentalität und Medien.....	28
2.2 Mentalität in Medien	31
2.2.1 Filmische Mittel zur Darstellung von kultureller Zugehörigkeit	32
2.2.2 Stereotype im Film und ihre Funktion	35
2.3 Zusammenfassung.....	39
3. Österreich und seine Bewohner.....	41
3.1 Das Land Österreich – ein kurzer Überblick.....	41
3.2 Die österreichische Mentalität	41
3.2.1 Selbstbild	43
3.2.2 Fremdbild.....	48
II. Empirischer Teil	52
1. Filmauswahl und Methode	52
2. Im weißen Rössl	58
2.1 Sequenzanalyse.....	59
2.2 Handlungsanalyse.....	59
2.3 Figurenanalyse.....	61
2.4 Analyse von Mentalität bzw. kultureller Zugehörigkeit.....	66
2.5 Resümee	70
3. Cappuccino Melange	70
3.1 Sequenzanalyse.....	71
3.2 Handlungsanalyse.....	71
3.3 Figurenanalyse.....	72
3.4 Analyse der Mentalität bzw. kulturellen Zugehörigkeit.....	77
3.5 Resümee	83
4. Die unabsichtliche Entführung der Frau Elfriede Ott	84
4.1 Sequenzprotokoll	84
4.2 Handlungsanalyse.....	85
4.3 Figurenanalyse.....	86
4.4 Analyse von Mentalität bzw. kultureller Zugehörigkeit.....	90
4.5 Resümee	94

5.	The Sound of Music	94
5.1	Sequenzprotokoll	95
5.2	Handlungsanalyse	95
5.3	Figurenanalyse	97
5.4	Analyse von Mentalität bzw. kultureller Zugehörigkeit	100
5.5	Resümee	103
6.	Before Sunrise	104
6.1	Sequenzprotokoll	104
6.2	Handlungsanalyse	104
6.3	Figurenanalyse	106
6.4	Analyse von Mentalität bzw. kultureller Zugehörigkeit	109
6.5	Resümee	112
7.	Chalet Girl	112
7.1	Sequenzprotokoll	113
7.2	Handlungsanalyse	113
7.3	Figurenanalyse	115
7.4	Analyse von Mentalität bzw. kultureller Zugehörigkeit	117
7.5	Resümee	119
III.	Conclusio	121
IV.	Anhang	124
1.	Quellenverzeichnis	124
2.	Abbildungsverzeichnis	130
3.	Abstract	131
4.	Lebenslauf	132

Einleitung

Karin M. Schmidlechner veröffentlichte 1997 einen Artikel¹, in dem sie verschiedene Eindrücke von US-Amerikanern über die österreichische Kultur anführte. Dabei wird die US-amerikanische Filmproduktion *The Sound of Music* auffällig oft im Zusammenhang mit dem Österreichbild genannt. Dieser Artikel regte mich zum Nachdenken an. Wie werden Österreicher in diesem Film, den ich zu diesem Zeitpunkt nicht kannte, dargestellt, sodass er das Fremdbild einer ganzen Nation bestimmt?

Dieser Gedanke steigerte mein Interesse an der Darstellung Österreichs im Film, nicht aber unbedingt an der Nation an sich, sondern vielmehr an dem Bild des Österreichers. Welche Mentalität wird konstruiert, um den Rezipienten zu zeigen, dass es sich bei den Figuren um fiktive Österreicher handelt?

Auf diese Überlegungen möchte ich in der vorliegenden Diplomarbeit, die sich mit dem Thema „Die Konstruktion der österreichischen Mentalität im nationalen und internationalen Spielfilm“ befasst, genauer eingehen.

Da es bisher nur Forschungen und Arbeiten zum Thema „Fremddarstellung Österreichs im Film“ oder „österreichische Stereotype im Film“ gibt, möchte ich das Thema von der Seite der Mentalität beleuchten. Zuerst möchte ich auf folgende Fragen „Was ist Mentalität?“, „Gibt es eine nationale Mentalität?“, „Kann Mentalität im Film dargestellt werden?“, „Auf welche Mittel muss zurückgegriffen werden, um Mentalität in audiovisuellen Medien darstellen zu können?“, „Wie wird der fiktive Österreicher im Film dargestellt?“, eingehen, woraus sich dann folgende Forschungsfrage ergibt: „Wie wird die österreichische Mentalität im Spielfilm konstruiert und welche Unterschiede ergeben sich dabei aus nationaler und internationaler Sicht?“ Um die Forschungsfrage zu beantworten, habe ich folgende Hypothese aufgestellt, die nach umfangreicher Analyse von drei nationalen und drei internationalen Filmen, verifiziert oder falsifiziert wird: Während der Österreicher im nationalen Film als raunzende und unbedachte Figur konstruiert wird, die auf dem

¹ Vgl. Schmidlechner, Karin M.: Splitting Images. US-Impressionen über Österreich. In: Grohmann, Judith (Hg.): Das Ösi-Phänomen. Wien: Molden 2006.

schmalen Grat zwischen Humor und morbider Todessehnsucht tanzt, wird sie im internationalen Film als naiv, dummlich und naturverbunden, als sogenannter Bewohner der „Insel der Seligen“, verkörpert.

Um die Forschungsfragen zu beantworten, werde ich im ersten Kapitel den Begriff „Mentalität“ aufgreifen und definieren. Im Weiteren werde ich näher darauf eingehen, wann und in welchem Kontext der Begriff zum ersten Mal aufgegriffen wurde und was unter dem Ausdruck der „Mentalitätsgeschichte“ verstanden werden kann.

Im darauf folgenden Abschnitt möchte ich Mentalität im Kontext zu audiovisuellen Medien setzen und klären, inwiefern Mentalität in Medien, vor allem aber im Spielfilm, dargestellt werden kann. Es gilt dabei auch herauszufinden, welche Rolle Stereotypen in diesem Zusammenhang spielen und in weiterer Folge werde ich ihre Funktion detailliert beschreiben.

Da Österreich und seine Bewohner eine zentrale Rolle in vorliegender Diplomarbeit spielen, werde ich im dritten Kapitel genauer auf das Land Österreich eingehen und klären, ob es eine österreichische Mentalität gibt. Im Weiteren werde ich das Selbst- und Fremdbild der Österreicher herausarbeiten und darstellen.

Im empirischen Teil der Arbeit, stelle ich zuerst meine Filmauswahl und die Methode der Filmanalyse dar. Ich analysiere jeweils drei nationale und drei internationale Filme, bei welchen ich den Schwerpunkt auf die Handlung, die Figuren und die Darstellung der Mentalität bzw. kulturellen Zugehörigkeit lege. Der Schlussteil der Arbeit beinhaltet die Reflexion der vorangegangenen Analyse, die Beantwortung der zu Beginn gestellten Forschungsfragen und der Verifizierung bzw. Falsifizierung der Hypothese.

Anmerkung

In der folgenden Diplomarbeit sind sämtliche personenbezogene Bezeichnungen geschlechtsneutral zu verstehen.

I. Theoretische Grundlagen

1. Mentalität und Mentalitätsgeschichte

1.1 Einleitung

Der Begriff „Mentalität“ wird in einer Reihe von wissenschaftlichen Arbeiten zur Erklärung von Unterschieden zwischen verschiedenen Kulturen oder Gesellschaften angewendet. Insbesondere Historiker, Psychologen, Betriebswirtschaftler, Soziologen, sowie Ethnologen und Pädagogen greifen immer wieder auf das Konzept der „Mentalität“ zurück. Im folgenden Kapitel soll vor allem geklärt werden, was unter dem Begriff „Mentalität“ verstanden wird, wo und in welchem Kontext er zum ersten Mal auftauchte und wann er schlussendlich wissenschaftlich gebräuchlich wurde.

Bis heute wurde jedoch keine Theorie der „Mentalitäten“ definiert; aus diesem Grund kamen im Laufe der Jahre eine Vielzahl an verschiedenen Begriffsdefinitionen auf – einige ähnliche aber auch viele konkurrierende, je nachdem aus welchem wissenschaftstheoretischen Kontext sie stammten. Zur Veranschaulichung dessen, werden einige Definitionen herausgenommen und ihre Gemeinsamkeiten aufgezeigt. Im Zusammenhang mit dem Begriff „Mentalität“ ist oft von der „Mentalitätsgeschichte“ die Rede. Auf diese wird genauer eingegangen, ihre Anfänge und Entwicklungen erarbeitet und mentalitätsgeschichtliche Untersuchungen, ihre Möglichkeiten und Probleme offengelegt.

Von vielen Wissenschaftlern wird die „Mentalitätsgeschichte“ jedoch kritisiert, weil sie Gefahren und Schwierigkeiten mit sich bringt. Ein paar dieser Kritikpunkte werden dargelegt und näher beschrieben.

Bei der Untersuchung von „Mentalität“ ist es unerlässlich sich mit Begriffen, wie „Stereotyp“, „Vorurteil“ und „Klischee“ auseinanderzusetzen, da diese nicht selten bei der Bestimmung von „Mentalität“ diskutiert werden – die Unterschiede dieser werden als Abschluss dieses Kapitels geklärt.

1.2 Mentalität

1.2.1 Begriffsbestimmung

Trotz intensiver empirischer Forschungen scheint es bis heute keine eindeutige Theorie der „Mentalitäten“ und deren Entwicklungen zu geben. Alles was bisher erforscht wurde, sind vage und problematische Definitionen dessen, was „Mentalitäten“ seien und wo der eigentliche Bereich des Mentalen anzusiedeln ist.²

Um das Forschungsfeld der Geschichte der Mentalitäten besser verstehen zu können, ist eine etymologische Bestimmung des Begriffs „Mentalität“ im Sinne der Mentalitätenhistoriker notwendig. Das Adjektiv „mental“ wird vom lateinischen Wort „mens“ – sich auf den Geist beziehend – abgeleitet und hatte sich im 19. Jahrhundert in der französischen Sprache angesiedelt.³

In Walther von Wartburgs französischem etymologischen Wörterbuch von 1969 wird „mentalité“ als 1842 aus dem Englischen übernommener Begriff nachgewiesen, als „état d'esprit“ oder „habitudes de pensée“⁴, jedoch kann man „mentality“ schon 1691 im *Oxford English Dictionary* finden, wobei der Begriff erst im 19. Jahrhundert gebräuchlich wird: „But tell us whether it be only a Spiritual Mentality, superangelical, or the Soul and Body of a Man at his Incarnation.“⁵

Im großen *Oxford English Dictionary* von 1933 steht unter dem Begriff „mentality“: „1. That which is of the nature of mind or of mental action, 2. Intellectual quality or intellectuality“⁶, womit gezeigt wird, welche unterschiedlichen Bedeutungen das englische Wort haben kann.

In der Ausgabe von 2004 findet man unter „mentality“: „1. A characteristic way of thinking, 2. the capacity for intelligent thought.“⁷ In den 71 Jahren hat sich bezüglich

2 Vgl. Raulff, Ulrich: Vorwort. In: Raulff, Ulrich (Hg.): Mentalitäten-Geschichte. Zur Rekonstruktion geistiger Prozesse. Berlin: Wagenbach 1987, S.9.

3 Vgl. Le Goff, Jacques: Eine mehrdeutige Geschichte. In: Ulrich (Hg.): Mentalitäten-Geschichte. Zur Rekonstruktion geistiger Prozesse. Berlin: Wagenbach 1987, S.23.

4 Vgl. Walther von Wartburg: Französisches Etymologisches Wörterbuch: eine Darstellung des galloromanischen Sprachschatzes. Bd. 6, T.1. Basel: Zbinden 1969, S.730f.

5 Simpson, J.A./Weiner, E.S.C. (Hg.): The Oxford English Dictionary. Volume IX: Look – Mouke. Oxford: Clarendon Press 1989, S.612.

6 Murry, James A. H. /Bradley, Henry (Hg.): The Oxford English Dictionary. Volume VI: L-M. Oxford: Clarendon Press 1933, S.342.

7 Soanes, Catherine/Stevenson, Angus (Hg.): The Concise Oxford English Dictionary. Eleventh Edition. Oxford: University Press 2004, S.267.

der Definition nicht viel geändert; 1933 war von der Geisteshaltung die Rede, 2004 von der Denkart.

Das *etymologische Wörterbuch der deutschen Sprache* von 1967 weist kein Stichwort „Mentalität“ auf, jedoch fehlt es in keiner großen deutschsprachigen Realenzyklopädie zu dieser Zeit und wird mit den Worten „Denkungsart, die allgemeine Einstellung eines Menschen zu seiner Lebenswelt, insbesondere die für eine soziale Gruppe (Stand, Berufsschicht) typische“⁸ beschrieben. Damit ist auch der Sinn von Mentalität annähernd getroffen.⁹

Jedoch gibt es seit damals keine neueren Erkenntnisse und Auffassungen des Mentalitätsbegriffs.

1.2.2 Definitionen

Im Laufe der Jahre wagten sich unzählige Wissenschaftler an den Begriff der „Mentalität“ und stellten eine Vielzahl von ähnlichen, aber auch einigen konkurrierenden, Definitionen auf.

Während Peter Dinzelbacher, österreichischer Historiker, „Mentalität“ als ein „(strukturiertes) Ensemble von Überzeugungen, Haltungen und Gefühlen, welches in einem gegebenen Kontext einem sozialen Kollektiv zugeschrieben werden kann“¹⁰ beschreibt, meint Volker Sellin, deutscher Historiker, dass unter Mentalität das verstanden wird, was allen Angehörigen eines Kollektivs als gesellschaftliches Wissen und kollektive Verhaltenspositionen gemein ist.¹¹

Auch Peter Burke, britischer Historiker, hat sich mit dem Thema der „Mentalität“ befasst und schreibt im Kapitel „Mentalität und Ideologie“, dass „Menschen in unterschiedlichen Gesellschaften auf unterschiedliche Weise zu denken pflegen[...]“¹²

Der tschechoslowakische Historiker Frantisek Graus versucht eine Umschreibung des Begriffs zu geben:

⁸ Brockhaus Enzyklopädie: in zwanzig Bänden. 12. Band. Wiesbaden: Brockhaus 1971, S.415f.

⁹ Vgl. Tellenbach Gerd: „Mentalität“. In: Kerner, Max (Hg.): *Ideologie und Herrschaft im Mittelalter*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1982, S.368f.

¹⁰ Vgl. Benning, Willi/Petropoulou, Evi: *Mentalität im Vergleich: Sentimentalität und Sensualismus. Eine komparatistische Analyse von Hermann Hesses *Demian* und Nikos Kasantzakis' *Freiheit oder Tod**. Göttingen: V&R Unipress 2010, S.11.

¹¹ Vgl. Sellin, Volker: *Mentalität und Mentalitätsgeschichte*. In: *Historische Zeitschrift* 241, 1985, S.558.

¹² Burke, Peter: *Soziologie und Geschichte*. Hamburg: Junius Verlag 1989, S.101f.

„Mentalität ist der gemeinsame Tonus längerfristiger Verhaltensformen und Meinungen von Individuen innerhalb von Gruppen. Sie sind nie einheitlich, oft widersprüchlich, bilden spezifische ‚verinnerlichte Muster‘ (patterns). Mentalitäten äußern sich sowohl in spezifischer Ansprechbarkeit auf Impulse als auch in Reaktionsformen. Sie können nicht von Insidern formuliert, wohl aber getestet werden.“¹³

Des Weiteren meint er, dass „Mentalitäten“ durch Umgebung, Sprache, Sozialisation und konkreten Gegebenheiten geformt werden und nur an Meinungsäußerungen und Verhaltensweisen abzulesen sind - sie sind aber nicht mit ihnen ident und werden niemals nur durch „Mentalitäten“ bestimmt. „Mentalitätsgeschichte“ ist somit keine Addition von historischer Meinungs- und Verhaltensforschung.¹⁴

Unter den verschiedenen Wortgebrauchen, Wortzusammensetzungen und Verbindungen von Substantiven und Adjektiven ist erkennbar, dass eine Haltung oder ein Zustand des Geistes von relativer Dauerhaftigkeit, eine Disposition zur Wiederholung gewohnter Denkweisen gemeint ist, „nicht etwa originelle Einfälle, kein spontanes Denken, kein Theoretisieren, das in Reproduktion oder Fortspinnen eine reflektierende oder gar zu wählender Entscheidung zwingende Anstrengung fordert“¹⁵

Des Weiteren haben alle Definitionen jenes überpersönliche, unbewusste und kollektive Element gemein.

Mit folgender Definition fasst Gerd Tellenbach (deutscher Mediävist) alle Definitionen zusammen und bringt den Begriff „Mentalität“ auf den Punkt:

„Eine Mentalität ist ein natürliches, selbstverständliches, oft sogar impulsives Verhalten und Reagieren, ein ungezwungenes, das Bewusstsein wenig bewegendes Denken und Meinen. Es drückt sich gern in Schlagworten, Redensarten, von Mund zu Mund gehenden Sprichwörtern aus, in Topoi, wenn über ihre Herkunft und ihren genaueren Sinn nicht mehr viel

¹³ Graus, Frantisek: Mentalität – Versuch einer Begriffsbestimmung und Methoden der Untersuchung. In: Graus, Frantisek (Hg.) Mentalitäten im Mittelalter: Methodische und inhaltliche Probleme. Sigmaringen: Thorbecke 1987, S.17.

¹⁴ Vgl. Ebda., S.27f.

¹⁵ Tellenbach 1982, S.390.

nachgedacht wird, sondern wenn sie natürlich, fast willkürlich aus einer Schicht gewohnten, beinahe vorbewussten Denkens hervorgehen.“¹⁶

1.2.3 Mentalität und Ideologie

Das hier Beschriebene wird noch deutlicher, wenn man Mentalität mit Ideen, ethischen Prinzipien und Ideologien vergleicht. Ideologien vermögen Bestandteile von Mentalitäten zu sein, jedoch dürfen sie mit diesen, die viel mehr enthalten, nicht gleichgesetzt werden.¹⁷ Theodor Geiger beschreibt in seinem Buch *Die soziale Schichtung des deutschen Volkes* von 1932 im Kapitel „Ideologie und Mentalität“ die Unterschiede von Mentalität und Ideologie, indem er beide Begriffe einander gegenüberstellt. Er meint, dass Ideologien als Doktrin oder Theorie auftreten, welche mitteilbar, also gepredigt und verbreitet werden können, während Mentalitäten geistig-seelische Dispositionen sind, eine unmittelbare Prägung des Menschen durch seine soziale Lebenswelt und seine Lebenserfahrungen.¹⁸

„Mentalität ist subjektiver (wenn auch Kollektiv-) Geist – Ideologie ist objektiver Geist. Mentalität ist geistig-seelische Haltung, Ideologie aber geistiger Gehalt. Mentalität ist Geistesverfassung – Ideologie ist Reflexion, ist Selbstausslegung. Mentalität ist ‚früher‘, ist erster Ordnung – Ideologie ist ‚später‘ oder zweiter Ordnung. Mentalität ist formlos fließend – Ideologie aber fest geformt. Mentalität ist Lebensrichtung – Ideologie ist Überzeugungsinhalt“¹⁹, etc.

Weiters äußert Geiger, dass eine Ideologie „falsch“ sein kann, während man nicht von einer „richtigen“ oder „falschen“ Mentalität spricht, höchstens von einer typischen oder atypischen, gemessen an seinem Sozialstandort.²⁰

Damit, dass Mentalität subjektiver ist, wenn auch Kollektivgeist, meint Geiger, dass die Mentalität im Individuum in Erscheinung treten muss, auch wenn der Kollektivgeist zweifellos auf der sozialen Situation der einzelnen Individuen beruht. Mentalität kann nur von Außenstehenden beschrieben werden, nicht von der Person selbst, in der diese Mentalität gegenwärtig ist. Gruppenmentalität wird bei der

¹⁶ Ebda.

¹⁷ Vgl. Dinzelsbacher, Peter: Zu Theorie und Praxis der Mentalitätengeschichte. In: Dinzelsbacher, Peter (Hg.): Europäische Mentalitätsgeschichte. Hauptthemen in Einzeldarstellungen. Stuttgart: Alfred Kröner Verlag 2008, S.XXVII.

¹⁸ Vgl. Geiger, Theodor: Die soziale Schichtung des deutschen Volkes. Soziographischer Versuch auf statistischer Grundlage. Stuttgart: Ferdinand Enke Verlag 1932, S.77.

¹⁹ Ebda., S.77f.

²⁰ Vgl. Ebda., S.78.

Betrachtung einzelner Gruppenmitglieder ersichtlich und es zeigen sich auffallende und wesentliche Merkmale bei ihnen. Bei Mitgliedern die weniger typische und auffallende Eigenschaften zeigen, heißt es nicht, dass sie unbedingt aus der Gruppe herausfallen, bei Manchen sind die Merkmale eben mehr ausgeprägter als bei anderen.²¹

Zu Theodor Geigers Erläuterungen ist hinzuzufügen, dass Mentalitäten unbewusst und Ideologien bewusst und reflektiert sind.²² Ideologien können nur formuliert existieren und überliefert werden – ohne Formulierungen sind sie nicht vorstellbar.²³

Der Begriff „Mentalität“ enthält hier eine starke psychische Komponente, die ihren Ausdruck in der „Lebenshaltung, Gewohnheiten des Konsums und der sonstigen Lebensgestaltung, Freizeitverwendung, Lesegeschmack, Formen des Familienlebens und der Geselligkeit – tausend Einzelheiten des Alltagsleben[...]“²⁴ – findet.

Bildlich und stark vereinfacht lässt sich der Unterschied zwischen Mentalität und Ideologie durch ein Drei-Schichten-Modell darstellen: Psyche und Persönlichkeit steckt im inneren Kern eines Menschen, die Haut, die ihn umgibt ist die Mentalität und darüber trägt er Kleidung, welche die Ideologien darstellt.²⁵

Es ist aber auch möglich, dass Ideologien zunächst als bewusste Überzeugungen auftreten, sich aber im Laufe der Zeit zu unbewussten Haltungen formen und somit zu Mentalitäten werden.²⁶

1.3 Mentalitätsgeschichte

1.3.1 Mentalitätsgeschichte und die Annales

Bis heute ist der Begriff der „Mentalitätsgeschichte“ im deutschsprachigen Raum keine feste Größe. Während Fakten und Inhalte der politischen Geschichte im

²¹ Vgl. Tellenbach 1982, S.392.

²² Vgl. Schmale, Wolfgang: Mentalitätengeschichte: Historiographische Wenden, in: Völker-Rasor, Anette (Hg.): Oldenbourg Geschichte Lehrbuch: Frühe Neuzeit. München: Oldenbourg Verlag 2010, S.170.

²³ Vgl. Graus 1987, S.17.

²⁴ Vgl. Geiger 1932, S.80.

²⁵ Vgl. Rudas, Stephan: Österreich auf der Couch. Zur Befindlichkeit eines Landes. Wien: Ueberreuter 2001, S.21.

²⁶ Vgl. Dinzelbacher 2008, S.XXXV.

Großen und Ganzen seit dem 19. Jahrhundert festgeschrieben sind, so wurde keine Verbindlichkeit gegenüber der Mentalitätsgeschichte bestimmt, was Gegenstand ihrer Forschung sein sollte und was nicht.²⁷

In Ländern wie Frankreich und Italien, wie auch im angelsächsischen Raum, wird der Mentalitätsgeschichte große Anerkennung geschenkt, jedoch in deutschsprachigen Ländern wird sie von den meisten Fachhistorikern ausgeklammert oder sogar abgelehnt, da sie nur die traditionelle Geschichte (Ereignis-, Sozial-, Wirtschafts-, Verfassungsgeschichte etc.) als bodenständig bezeichnen.²⁸

Beispiele dafür, wie schleichend Ergebnisse der Mentalitätsgeschichtsschreibung dem deutschsprachigen Raum zugänglich gemacht wurden, zeigen das Fachlexikon *Geschichtliche Grundbegriffe*²⁹ von 1982 – es beinhaltet weder den Begriff „Mentalität“ noch das Stichwort „Mentalitätsgeschichte“ – und Marc Blochs *La société féodale* von 1939/40, ein Klassiker der Mentalitätsgeschichte, das bereits 1949 ins Italienische, 1961 ins Englische, aber erst relativ spät, nämlich 1982 ins Deutsche übersetzt wurde.³⁰

Doch was versteht man unter dem Begriff „Mentalitätsgeschichte“?

Bei der Mentalitätsgeschichte, die seit den zwanziger Jahren ein anerkannter Zweig der Geschichtswissenschaft ist, sollen Erika Werlen zufolge, Lebenswelten erfasst und umfassend dargestellt werden und nicht Epochen und Ereignisse mit historischen Orten und Daten fixiert werden.³¹

Peter Dinzelbacher zufolge lässt sich Mentalitätsgeschichte wie folgt definieren:

„Die Mentalitätsgeschichte konzentriert sich auf die bewussten und besonders die unbewussten Leitlinien, nach denen Menschen in epochentypischer Weise Vorstellungen entwickeln, nach denen sie empfinden, nach denen sie handeln. Sie fragt nach dem sozialen Wissen bestimmter historischer Kollektive und

²⁷ Vgl. Ebda., S.XIX.

²⁸ Vgl. Ebda.

²⁹ *Geschichtliche Grundbegriffe: Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland* ist ein begriffsgeschichtliches Handwörterbuch in acht Bänden, welches von 1972 bis 1997 von den Historikern Otto Brunner, Werner Conze und Reinhart Koselleck herausgegeben wurde.

³⁰ Vgl. Dinzelbacher 2008, S.XIXf.

³¹ Vgl. Werlen, Erika: *Sprache, Kommunikationskultur und Mentalität: zur sozio- und kontaktlinguistischen Theoriebildung und Methodologie*. Tübingen: Niemeyer (=Reihe Germanistische Linguistik; 194) 1998, S.32.

untersucht den Wandel von Kognitionsweisen und Vorstellungswelten, die jeweils historisches Sein auf intersubjektiver Ebene prägen.“³²

Bei der Mentalitätsgeschichte geht es vor allem darum, die Mentalität eines bestimmten Kollektivs in einem bestimmten Zeitpunkt möglichst detailliert darzustellen, aber auch um die Veränderungen der Mentalitäten im Geschichtsablauf.³³

Folgende Gegenstände liegen laut Wolfgang Schmale (Professor für Geschichte der Neuzeit an der Universität Wien) der Mentalitätengeschichte zu Grunde:

„Denken, Fühlen, Vorstellen oder, wie es oft formuliert wird, das Imaginieren, der vorrationale ‚Bildapparat‘, kognitive Strukturen; das Unbewusste, das Unterbewusste, das Vorbewusste; der Habitus, das Ritualisierte; Triebe, Sinn- und Bedeutungskonstruktionen. All dies und mehr liegt menschlichem Handeln zugrunde.“³⁴

Für die Mentalitätsgeschichte ist es unumgänglich, die für eine Kultur oder Epoche typischen Gefühle, Anschauungen, Phantasien, Denkstereotypen usw. zu erforschen, die vom Denken, Verhalten, Vorstellen und Fühlen unserer Zeit abweichen. Dies sind vor allem Eigenschaften, die man heutzutage nicht mehr nachvollziehen und einordnen kann. Als Beispiel nennt Dinzelbacher Prozesse, die gegen Mäuse geführt wurden, denen Fristen zum Verlassen des von ihnen befallenen Feldes auferlegt wurden, was ihnen durch einen Boten formell vor Ort verkündet wurde. Dieses Beispiel verdeutlicht, dass ein antiker oder mittelalterlicher Mensch in ähnlichen Situationen nicht immer so gedacht, gefühlt und reagiert hat wie ein gegenwärtiger.³⁵

1.3.2 Anfänge der Mentalitätsgeschichte

Die Annales-Bewegung, eine französische Schule der Geschichtswissenschaft, die von den Historikern Marc Bloch und Lucien Febvre angeführt wurde, begründete die Mentalitätsgeschichte. Lucien Febvre, Spezialist für das sechzehnte Jahrhundert, der sich besonders für historische Geographie interessierte und der Mediävist Marc

³² Dinzelbacher 2008 S.IX.

³³ Vgl. Ebda., S.XXX.

³⁴ Schmale 2010, S.170.

³⁵ Vgl. Dinzelbacher 2008, S.XXXVIIIf.

Bloch, der sich mehr aus der Soziologie machte, trafen sich zum ersten Mal 1920, als beide an die Universität Straßburg als Professoren berufen wurden.³⁶

Ab 1929 wurde die Zeitschrift mit dem Titel *Annales d'histoire économique et sociale* von Bloch und Febvre herausgegeben - verkürzend wird auch gerne von der Schule der Annales gesprochen, jedoch wurde schon damals von den Vertretern bestritten, dass sie eine streng geschlossene Schule war.³⁷ Sie wollte mehr als eine weitere Historikerzeitschrift sein und setzte sich zum Ziel „die Geschichtswissenschaft auf das Niveau der Sozialwissenschaften zu *heben*“³⁸ Um dies erreichen zu können wollten sie weg von dem Glauben, dass die Geschichte an den „großen Männern“ festgemacht wird. Der Leitfaden der historischen Forschung sollte ab nun das Konzept eines kollektiven Akteurs als dem bestimmenden Subjekt der Geschichte sein – also eine Geschichte des kollektiven Bewusstseins.³⁹

Jacques Le Goff, ein berühmter Vertreter der Mentalitätsgeschichte, drückt seine Überzeugung folgendermaßen aus: „Die Mentalität eines historischen Individuums liegt, ungeachtet in seiner möglichen Größe, gerade in dem, was es mit anderen Menschen seiner Zeit gemeinsam hat.“⁴⁰

Um eine Geschichte der Mentalitäten und ihren Wandlungen erstellen zu können, sei laut Patrick H. Hutton (Professor der Geschichtswissenschaft in Vermont) eine Bestandsaufnahme der geistigen Ausstattung eines Menschen in seinen verschiedenen Entwicklungsstadien notwendig, die über Jahrhunderte hinweg erschlossen werden müssen, sodass das Verhalten der Menschen in der Geschichte beurteilt und wissenschaftlich erklärt werden kann.⁴¹ Jedoch ist eine komplette historische Kollektivpsychologie von den Vertretern dieser Theorie nicht vorhanden, sodass dieser Ansatz zu unzähligen Arbeiten innerhalb der Mentalitätsgeschichte führte. Das früheste Beispiel ist *Les rois thaumaturges* von Marc Bloch aus dem

³⁶ Vgl. Burke, Peter: Offene Geschichte: Die Schule der „Annales“. Berlin: Wagenbach 1991, S.17ff.

³⁷ Vgl. Dinzelsbacher 2008, S.XVII.

³⁸ Gebhardt, Winfried/Kamphausen, Georg: Zwei Dörfer in Deutschland. Mentalitätsunterschiede nach der Wiedervereinigung. Opladen: Leske+Budrich 1994, S.14.

³⁹ Vgl. Ebda.

⁴⁰ Le Goff 1987, S.19.

⁴¹ Vgl. Hutton, Paul H.: Die Geschichte der Mentalitäten. Eine andere Landkarte der Kulturgeschichte. In: Raulff, Ulrich (Hg.): Vom Umschreiben der Geschichte. Neue historische Perspektiven. Berlin: Wagenbach 1986, S.110.

Jahre 1924, welches von Königen in England und Frankreich handelt, denen es durch rituelles Handauflegen angeblich möglich war, Skrofulose, ein Hautleiden, vom Mittelalter bis ins 18. Jahrhundert, zu heilen.⁴² Andere Namen wie z.B. Frantisek Graus, Philippe Ariès, Volker Sellin, Jacques Le Goff, Peter Burke, Georges Duby etc. machten mit ihren Werken die Mentalitätsgeschichte über Frankreich hinaus bekannt.

„Dabei ist es bei Historikern bis jetzt noch kaum zu einer Verständigung über den genauen Sinn von ‚Mentalität‘ gekommen“⁴³, betont Tellenbach.

Im Verständnis der Annales-Bewegung steht Mentalität im Kern für einen Komplex mentaler Strukturen,

„[...] der sich aus jeweils historisch kontingenten kollektiven Vorstellungs- und Einstellungsmustern zusammensetzt, und in relativer Autonomie gegenüber der Strukturebene der Institution und ausgestattet mit einer gewissen Zählebigkeit existiert.“⁴⁴

Jedoch wurde dieser Komplex mentaler Strukturen nie von den Mentalitätshistorikern begrifflich definiert – bis heute schwimmt er im Ungewissen. Das Ungewisse ist auch dafür verantwortlich, dass unterschiedliche Auffassungen über die Bedeutung des Individuellen im Bereich des Kollektiven bestehen.⁴⁵ Trotz dessen hat sich die französische Mentalitätsgeschichte nie von Durkheims „répresentations collectives“ losgelöst.

„Mentalitäten werden hier verstanden als Komplexe kollektiver Einstellungs- und Vorstellungsmuster, die unabhängig vom einzelnen Individuum existieren, diesem vielmehr ihren unauslöschbaren Stempel aufdrücken; sie sind in letzter Konsequenz jenes ‚kollektiv Unbewusste‘, das die Geschichte lenkt.“⁴⁶

1.3.3 Praxis der Mentalitätsgeschichte

Die Mentalitätsgeschichte drängt zum Allumfassenden, zur „histoire totale“, weshalb es ausgeschlossen ist, eine explizite Mentalität nur durch wenige Eigenschaften

⁴² Vgl. Burke 1991, S.22.

⁴³ Tellenbach 1982, S.387.

⁴⁴ Gebhardt/Kamphausen 1994, S.14.

⁴⁵ Vgl. Ebda.

⁴⁶ Ebda, S.14f.

charakterisieren zu wollen. Grundlage aller mentalitätsgeschichtlichen Untersuchungen ist das Sammeln, Sichten und Vergleichen von Einzelangaben.⁴⁷ Wenn man eine Mentalität einer bestimmten Zeit, z.B. des 14. Jahrhundert rekonstruieren wollte, wäre dies aus schriftlichen (Urkunden, Regelwerke, Testamente etc.) und sachlichen (Bauten, Kunstwerke, Manuskripte, Gebrauchsgegenstände etc.) Quellen zu tun, „wobei neben den allgemein zeittypischen Formen (z.B. plakatives, assoziatives Denken neben kausallogischem) und Inhalten (z.B. Dominanz christlicher [...] Ideale der Nachfolge Christi) das Spezifische am Denkstil und –inhalt“⁴⁸ des untersuchten Kollektivs im Vergleich mit anderen Quellen derselben Zeit und desselben Raumes darzulegen wäre, unter anderem durch eine genaue Auseinandersetzung mit der Sprache (Wortstatistik, Zitate, Verhältnis von Hypo- und Parataxe, Anteil von kausal- bzw. finalmotivierten Aussagen etc.). Die ästhetischen Vorstellungen des Kollektivs könnte man nicht nur aus dem Stil des Schrifttums ermitteln, sondern auch aus der Handschriftengestaltung und den erhaltenen Kunstwerken (Bauformen, Plastiken, Malerei, Teppiche etc.). Aus literarischen Überlieferungen und Baubefunden könnte man nun das Alltagsleben des Kollektivs erheben, um so eine bestimmte Geisteshaltung interpretieren zu können.⁴⁹ Jedoch ist strengstens darauf zu achten, dass bei der Quantifizierung von einer Vielzahl von Einzeldaten unterschieden werden muss, ob es sich um individuelle Vorfälle oder um kollektives Verhalten oder kollektive Vorstellungen handelt.⁵⁰

Es ist zu erkennen, wie viel Detailforschung zugrunde liegen müsste, um eine mentalitätsgeschichtliche Gesamtdarstellung auch bei einem relativ beschränkten Untersuchungsgegenstand zu erhalten, wobei für Antike und Mittelalter im Gegensatz zur Neuzeit nicht einmal statistische Quellen vorliegen. Am genauesten lässt sich mittels quantifizierender, statistischer Methoden ermitteln, was für ein Kollektiv prägend ist und welche Haltungen es verinnerlicht hat. Für die mentalitätsgeschichtliche Forschung gibt es keine Quellen, die nicht in Frage kämen

⁴⁷ Vgl. Graus 1987, S.29

⁴⁸ Dinzelbacher 2008, S.XXI.

⁴⁹ Vgl. Ebda.

⁵⁰ Vgl. Schmale 2010, S.170.

– alles stellt eine Quelle dar – egal ob Tagebücher, Testamente, Kunstwerke, Architektur oder sogar Musik. Zu den beliebtesten Methoden zählt die Analyse von seriellen Quellen, wie z.B. Testamente oder Gerichtsakten, jedoch ist es auch notwendig mit individuellen Quellen, wie z.B. Tagebücher zu arbeiten, denn für Antike und Mittelalter sind sie, wegen des geringen Überlieferungsbestandes, unverzichtbar.⁵¹ Aus der quantitativen Bearbeitung von z.B. Kriminalfällen kann man Schlüsse über abweichendes Verhalten ziehen und aus z.B. Testamenten kann man die unterschiedlichen und sich wandelnden letzten Willen erkennen und daraus folgend Schlüsse über die Vorstellung von Leben und Tod ziehen.⁵²

Aber auch für die Neuzeit sind individuelle Quellen wünschenswert, da die Mentalitätsgeschichte nicht zu einer abstrakten, auf Tabellen reduzierten Darstellungsweise tendieren kann und soll. Mentalitäten müssen auch durch persönliche Zeugnisse repräsentiert werden, wo diese verbreiteten Haltungen Ausdruck geben.⁵³

Hier kommt man nun an einen Punkt, der die wissenschaftliche Arbeit auf diesem Feld so schwierig macht, denn die Rekonstruktion einer Mentalität hängt von der subjektiven Gewichtung der Evidenzen der Quellen durch den Betrachter ab.⁵⁴

Als Beispiel nennt Dinzelbacher eine der schwierigsten Fragen: Wie ist die mentalitätsgeschichtliche Aussage von Änderungen in der bildenden Kunst *objektiv* zu bestimmen? Wenn z.B. in der Malerei der sogenannten Donauschule des 16. Jahrhunderts die Figuren, im Gegensatz zu dem Üblichen, in Bewegtheit versetzt werden und die Landschaft meist wie von einem Sturm erfasst wirkt, so geht der Mentalitätenhistoriker davon aus, dass hier durch eine neue Darstellungsweise neue Empfindungen und Einstellungen sichtbar werden, was durch verbale Äußerungen von Künstlern und Rezipienten auch so interpretiert werden kann. Der Vergleich der Darstellung der nun herrschenden Charakteristika mit den älteren Darstellungen aus derselben Gegend lässt sich objektiv erheben.⁵⁵ Jedoch stellt sich die Frage ob die Annahmen intersubjektiv, also wissenschaftlich verifizierbar sind, dass sich hier „eine

⁵¹ Vgl. Dinzelbacher 2008, S.XXII.

⁵² Vgl. Graus 1987, S.37.

⁵³ Vgl. Dinzelbacher 2008, S.XXII.

⁵⁴ Vgl. Ebda.

⁵⁵ Vgl. Ebda. S.XXIII.

sehr bewegte Zeit' im Bilde spiegle (Bauernaufbruch), ‚bewegte Jahre eines gewaltigen geistigen Umbruchs‘, dass die Kunst zur ‚Durchsetzung der Reformation in Parallele‘ stünde und auch ‚der Einbruch neuer irdischer und kosmischer Raumvorstellungen in das Bewusstsein der abendländischen Menschheit‘ durch sie verkörpert werde.“⁵⁶ Die Informationen, die diese Kunstwerke mit sich bringen, können eben mit verschiedenen anderen Gegebenheiten in Korrelation gesetzt werden: z.B. mit dem Individualismus der Renaissance, mit dem religiösen Umbruch der Reformation, mit einem neuen Raumgefühl usw. Hier liegt also ein Gebiet vor, auf dem die Mentalitätsgeschichte noch Grundlagenarbeit zu leisten hat, nämlich die Entwicklung einer kritischen Methodik zur Interpretation von nicht-schriftlichen Quellen.⁵⁷

1.3.4 Mentalitätswandel

Wenn man an Mentalitäten Konstanz für wesentlich hält, ist es umso wichtiger zu beobachten, wie sich Veränderungen und Wandlungen vollziehen. Mentalitätenhistoriker interessieren sich aber nur für den langfristigen Wandel, denn Gesellschaften verändern ihre Denkweise nicht rasant.⁵⁸

Die Erfassung der Veränderung der Mentalitäten erweist sich jedoch als problematisches Thema. Denn wie lange besteht eine Mentalität bis sie von der nächsten abgelöst wird? Le Goff ist der Meinung, dass hier nur mit der Studie der *Topoi* weitergeholfen werden kann:

„Wann tritt ein Gemeinplatz auf, wann verschwindet er, wann fristet er, und das ist schwer zu bestimmen, nur noch eine kümmerliche Restexistenz? Dieses Nachplappern der Mentalitäten muss man genau untersuchen, um auszumachen, wann sich der Gemeinplatz vom Realen abhebt und unbrauchbar wird.“⁵⁹

Ein Wandel kann durch ein bedeutendes Ereignis oder durch viele kleine sukzessiv in eine Richtung tendierenden Geschehnisse entstehen. Als Beispiel nennt Dinzeltbächer den Einzelmoment der Erfindung und Verbreitung der Pille als Verhütungsmittel. Denn durch sie wurde das Verhalten und die Einstellung im

⁵⁶ Ebda.

⁵⁷ Vgl. Dinzeltbächer 2008, S.XXIIIff.

⁵⁸ Vgl. Tellenbach 1982, S.393.

⁵⁹ Vgl. Le Goff 1987, S.29.

Bereich der Sexualität deutlich verändert, als Folge aber auch das Geschlechterverhältnis an sich.⁶⁰

Einen schrittweisen Mentalitätswandel versucht Tellenbach an einem Beispiel zur Veränderungen in der Sprache zu erläutern. Laut Georges Duby gehört Sprache zu den wichtigsten Quellen der Erkenntnis von Mentalitäten, denn auch das Sprechen ist zunächst ein „spontanes, atmosphärisches, natürliches Geschehen, so dass in ihm Mentalitäten unmittelbar fassbar werden können.“⁶¹ In diesem Beispiel geht es um einen frühmittelalterlichen sprachlichen Vorgang.⁶²

„Das Wort ‚Gott‘ stammt aus germanischem Erbe, war ursprünglich Neutrum, worin sich andeutet, dass es etwas Unnennbares, Unfassbares meint. Noch im Althochdeutschen heißt der heidnische Gott *daz abgot*, steht also im Neutrum. In der Übersetzung von *deus*, dem persönlichen Gott des Christentums ins Germanische, wandelt das Wort *got* seine Bedeutung und wird Maskulinum.“⁶³

An dem Beispiel erkennt man, dass sich nicht nur der Einbruch einer neuen Idee, sondern auch die Veränderung ursprünglicher Empfindungen und Auffassungen, des geistigen und seelischen Habitus, vollzieht. Die Wandlung wird in langer Zeit und ungeplant erfolgt sein, in der „Sphäre der Gewohnheiten“, in der Mentalitäten angesessen sind.⁶⁴

Aber wie misst oder beschreibt man Mentalitätswandel? Rolf Sprandel (deutscher Historiker) zufolge, muss man, wenn man in vorstatistischer Zeit Mentalitätswandel erforschen möchte, noch konsequenter als sonst nach der Trägergruppe suchen, denn man kann nur von Veränderungen sprechen, wenn der Träger ident bleibt. Die Identitätsforderung stellt sich aber nicht nur für die Trägergruppe, sondern auch für die herangezogene Quellengattung. Diese Quellen sollten sich chronologisch staffeln, jedoch müssen sie derselben Gattung angehören. Es ist zu beachten, dass

⁶⁰ Vgl. Dinzelbacher 2008, S.XXXI.

⁶¹ Tellenbach 1982, S.395.

⁶² Vgl. Ebda., S.394f.

⁶³ Ebda., S.395.

⁶⁴ Vgl. Ebda.

die Gattung immer eine Aussage mitprägt, welche nur dann zu eliminieren ist, wenn sie als *gleich* in allen untersuchten Quellen eingestuft werden.⁶⁵

1.3.5 Kritik an der Mentalitätsgeschichte

Der Mentalitätenansatz wurde von vielen Seiten her kritisiert, die im Folgenden aufgelistet werden.

Peter Burke ist der Meinung, dass der Mentalitätenansatz große Gefahren und Schwierigkeiten mit sich bringt. Zwei Kritikpunkte hebt er in dem Werk *Soziologie und Geschichte* besonders hervor:

1. Die „Betonung des Überdauerns traditioneller Einstellungsmuster [...] erschwert die Darstellung des Wandels.“⁶⁶ Denn wie kann Atheismus in einer bestimmten Zeit unvorstellbar sein, aber dann in der darauffolgenden Periode möglich sein?⁶⁷
2. Getreu seinem Ursprung bei Durkheim setzt der Ansatz einen gesellschaftlichen Grundkonsens voraus und interessiert sich kaum für Konflikte. Als Beispiel nennt er Febvre, der von der Haltung des „Franzosen des 16. Jahrhundert“ spricht, jedoch der gesellschaftlichen Unterschiede keinerlei Bedeutung schenkt.⁶⁸

Die Mentalitätsgeschichte wird vor allem wegen ihrer Theorielosigkeit kritisiert. Gemäß Heide Wunder (deutsche Historikerin) ist der Vorwurf nicht gerechtfertigt, da ihr zufolge die Mentalitätsgeschichte keine selbstständige Geschichte der Mentalitäten ist, sondern nur eine Forschungsstrategie der Annales-Bewegung. Laut ihr reflektiert die Annales-Bewegung die Beziehungen zwischen den drei Ebenen Wirtschaft, Gesellschaft und Zivilisation zu wenig. Denn ohne die Eigendynamik und die dialektische Bewegung zwischen den drei Ebenen zu bedenken, werden Mentalitäten sozialen Schichten und Gruppen zugeteilt.⁶⁹

⁶⁵ Vgl. Sprandel, Rolf: Erfahrungen mit Mentalitätengeschichte. In: Raulff, Ulrich (Hg.): Mentalitäten-Geschichte. Zur Rekonstruktion geistiger Prozesse. Berlin: Wagenbach 1987, S.101.

⁶⁶ Burke 1989, S.104.

⁶⁷ Vgl. Ebda.

⁶⁸ Vgl. Ebda.

⁶⁹ Vgl. Wunder, Heide: Kulturgeschichte, Mentalitätsgeschichte, Historische Anthropologie. In: Dülmen, Richard van (Hg.): Fischer Lexikon Geschichte. Frankfurt am Main: Fischer Verlag 1994, S.76.

Bedenken hinsichtlich der Mentalitätsgeschichte hat auch Jörn Rüsen (deutscher Historiker und Kulturwissenschaftler). Er kritisiert, dass bestimmte Quellen bezüglich einer Fragestellung analysiert und interpretiert werden, mit welchen sie nur indirekt zu tun haben. Als Beispiel nennt Rüsen Testamente, die Erbschaften regeln, jedoch für die religiösen Auffassungen zu einer Zeit analysiert werden. Wie diese „Indirektheit“ der Quellenaussage methodisch geprüft werden kann, ist ein schwieriges Unterfangen und dürfte wohl nur mit kulturanthropologischen und ethnologischen Methoden zu bewältigen sein.⁷⁰

Ein weiteres Problem sieht er in der seriellen Quellenforschung, weil sich die Quellen über lange Zeiträume erstrecken und dies die Frage nach der Vergleichbarkeit der Quellenbestände aufwirft. In diesem Fall müssten die Quellen über langfristige historische Veränderungsprozesse nach eindeutigen Klassifikationskriterien standardisiert werden – Lücken, die in den Beständen dadurch aufkommen, müssen mit statistischen Hochrechnungen geschlossen werden.⁷¹

1.4 Stereotype, Klischees und Vorurteile

Wenn man sich mit Mentalitäten von Kulturen oder Gruppen beschäftigt, ist es unvermeidbar sich mit den Begriffen „Stereotyp“, „Klischee“ und „Vorurteil“ auseinanderzusetzen, welche oft fälschlicherweise synonym verwendet werden. Im Folgenden wird nur oberflächlich auf diese drei Begriffe eingegangen, um die Unterschiede zwischen diesen erkennbar zu machen.

Der Begriff „Stereotyp“ wird vom französischen „stéréotype“ abgeleitet – „mit Schriftplatten gedruckt“ oder auch „gegossene Schriftplatte“ – und war zu Beginn (ca. 1800) ein Fachwort der Buchdruckersprache. Terminologisch handelt es sich um eine Entlehnung des griechischen „stereós“ – „fest, hart, steif“ – und des französischen „type“ – „Druckstock“. ⁷²

Der US-amerikanische Journalist Walter Lippmann verwendete den Begriff in seinem 1922 erschienenen Werk *Die öffentliche Meinung* erstmalig in einem

⁷⁰ Vgl. Rüsen, Jörn/Jäger, Friedrich: Historische Methode. In: Dülmen, Richard van (Hg.): Fischer Lexikon Geschichte. Frankfurt am Main: Fischer Verlag 1994, S.26f.

⁷¹ Vgl. Ebda., S.27.

⁷² Vgl. Pfeifer, Wolfgang (Hg.): Etymologisches Wörterbuch des Deutschen. M – Z. Berlin: Akademie Verlag 1993, S. 126.

sozialwissenschaftlichen Kontext. Angelehnt an die ursprüngliche Bedeutung des Begriffes, der die Erstellung von fixen Druckplatten für den Massendruck beschreibt, führt er den Ausdruck für festgesetzte Vorstellungen, Meinungen, Einstellungen und Überzeugungen über andere Völker, Gruppen und Personen ein.⁷³

„Die Einflüsse, die das Stereotypenrepertoire schafft und erhält, sind die feinsten und allgegenwärtigsten von allen. Wir werden über die Welt bereits unterrichtet, bevor wir sie sehen. Wir stellen uns die meisten Dinge vor, bevor wir unsere Erfahrungen damit machen. Und diese vorgefassten Meinungen beherrschen aufs stärkste den ganzen Vorgang der Wahrnehmung.“⁷⁴

Aus diesem Grund meint er, dass Menschen Karten von dieser Welt benötigen, um sich in der Welt und deren Flut an Eindrücken und Informationen zurechtfinden zu können.⁷⁵ „Denn der Versuch alle Dinge frisch und im Detail zu sehen, erschöpft und kommt bei einigen Angelegenheiten praktisch überhaupt nicht in Frage.“⁷⁶

Sowohl aus medientheoretischer als auch sozialpsychologischer Sicht wird stets die „defensive Haltung des Wissenden“⁷⁷ betont, welcher auf Grund der Komplexität der Welt auf das Konzept der „Stereotype“ zurückgreifen müsse.⁷⁸

Viele Sozialpsychologen betrachten die Bewertung von „Stereotypen“ als unkorrekte Verallgemeinerungen. Nach Gordon W. Allport (US-amerikanischer Psychologe) sind „Stereotype“ Bilder in einer Kategorie, die von Individuen gebildet wurden, um Ablehnungs- oder Bevorzugungsurteile zu rechtfertigen. Ihre Funktion liegt vielmehr in der Rechtfertigung und Rationalisierung als darin, Gruppeneigenschaften anzuzeigen.⁷⁹

Der Begriff „Vorurteil“ stammt vom lateinischen „prae-judicium“ ab und stellte anfänglich einen Rechtsbegriff dar, der „Urteil, das dem Endurteil vorausgeht“

⁷³ Vgl. Lippmann, Walter: Die Öffentliche Meinung. München: Rütten und Loening 1964, S.67.

⁷⁴ Lippmann 1964, S.68.

⁷⁵ Vgl. Ebda., S.18.

⁷⁶ Ebda., S.67.

⁷⁷ De Jong, Michael: Das Konzept der Mentalität im sprachlichen Handeln. Diskursanalytische Untersuchungen von Gesprächen mit deutschen Auswanderern in Brasilien und Malaysia. Münster, New York, München, Berlin: Waxmann 2010, S.41.

⁷⁸ Vgl. Ebda.

⁷⁹ Vgl. Allport, Gordon W.: Die Natur des Vorurteils. Köln: Kiepenheuer & Witsch 1971, S.205.

bedeutete. Seit dem 18. Jahrhundert wird „Vorurteil“ als „vorgefasste Meinung“ verwendet.⁸⁰

Die Begriffe „Stereotyp“ und „Vorurteil“ werden nicht selten miteinander gleichgesetzt, weil sie als eng miteinander verbunden angesehen werden. Die Unterscheidung wird meist mit der Differenzierung zwischen Meinungen oder Einstellungen und Haltungen gleichgesetzt.

„Hierbei ist das Stereotyp eine Vorstellung von Merkmalen einer sozialen Gruppe oder ihrer Mitglieder, während das Vorurteil meist als eine negative Haltung gegenüber einer Gruppe erachtet wird. Allgemein scheint ein Konsens darüber zu bestehen, dass Stereotype kognitive Konzepte sind, die Verallgemeinerungen über Personen oder Menschengruppen darstellen. Damit können die eigene Person oder Gruppe (Autostereotype) und auch fremde Personen oder Gruppen gemeint sein (Heterostereotype).“⁸¹

„Stereotype“ können positiven, negativen oder neutralen Charakters sein, während „Vorurteilen“ stets eine negative Komponente zugewiesen wird. „Vorurteile“ sind „[...] affektive, emotional geladene, meist schon früh erworbene bzw. unkritisch übernommene, verhaltensrelevante Einstellungen.“⁸²

Der Begriff „Klischee“ kommt vom französischen „cliché“ – „einen Abzug herstellen, klischieren“ – und bedeutet so viel wie „Abklatsch, Nachahmung ohne Eigenwert, eingefahrene, überkommene Redewendung oder Vorstellung“⁸³. Im Gegensatz zu „Stereotypen“, die eher aktuell und dynamisch erscheinen, sind „Klischees“ im Zusammenhang mit Althergebrachtem zu verstehen.⁸⁴

„Klischees“ kommen zustande, indem z.B. einer Person ein bestimmtes Land unbekannt ist, sie sich aber aus verschiedensten Quellen ein Klischeebild

⁸⁰ Vgl. Henne, H./Kämper, H./Objartel, G. (Hg.): Deutsches Wörterbuch. Bedeutungsgeschichte und Aufbau unseres Wortschatzes. Tübingen: Niemeyer 2002, S.1134.

⁸¹ Groth, Sibylle: Bilder vom Fremden. Zur Konstruktion kultureller Stereotype im Film. Marburg: Tectum Verlag 2003, S.22.

⁸² Roth, Klaus: Bilder in den Köpfen. Stereotypen, Mythen und Identitäten aus ethnologischer Sicht. In: Heuberger, V./Suppan, A./Vyslonzil E. (Hg.): Das Bild vom Anderen: Identitäten, Mentalitäten, Mythen und Stereotypen in multiethnischen europäischen Regionen. Frankfurt am Main, Berlin, New York, Paris, Wien: Peter Lange GmbH 1999, S.22.

⁸³ Vgl. Pfeifer, Wolfgang (Hg.): Etymologisches Wörterbuch des Deutschen. A – L. Berlin: Akademie Verlag 1993.

⁸⁴ Vgl. Groth 2003, S.23.

zusammenstellt, welches dann bei einem Besuch ergänzt, revidiert oder gänzlich umgestellt werden muss.⁸⁵

Während „Stereotype“ dem Bewusstsein zugeordnet werden und bei Lippmann als „Repertoire festgeprägter Eindrücke“⁸⁶ definiert werden, befinden sich „Klischees“ auf sprachlicher Ebene, weil sie sozial oder sprachlich weitergegeben werden.

1.5 Zusammenfassung

Bis heute gibt es keine allgemeingültige Definition dessen, was unter den Begriffen „Mentalität“ und „Mentalitätsgeschichte“ verstanden wird. Je nach wissenschaftstheoretischem Kontext fallen die Definitionen unterschiedlich aus.

Die meisten Definitionen beinhalten, dass unter „Mentalität“ eine Haltung oder ein unbewusster Zustand des Geistes von relativer Dauerhaftigkeit in einem sozialen Kollektiv verstanden wird. Dieses Kollektiv kann aus Bewohnern eines ganzen Kontinents, einer Nation oder aus einzelnen Völkern, Schichten, Ständen und Gruppen bestehen.⁸⁷ Mentalitäten werden durch die Umgebung, die Sprache, die Sozialisation geformt und können an Meinungsäußerungen und Verhaltensweisen abgelesen werden, ohne mit der Summe von Meinungen und Verhaltensweisen gleichbedeutend zu sein.⁸⁸

Bei der Mentalitätsgeschichte geht es vor allem darum, Lebenswelten aus vergangenen Epochen zu erfassen und umfassend darzustellen und die Veränderungen der Mentalitäten im Laufe der Jahre zu erforschen.⁸⁹

Die Mentalitätsgeschichte formte sich aus der historischen Zeitschrift der Annales in Frankreich heraus, die als erste Teildisziplin der Geschichtswissenschaft den Schritt in die Interdisziplinarität wagte. Sie wird verstanden als „sozialpsychologische Dimension der Sozialgeschichte“⁹⁰ und versucht seit den zwanziger Jahren, die Einflussgrößen auf die historische Entwicklung darzustellen, welche nicht an einzelnen großen Individuen, sondern an Menschen, die in einem Kollektiv leben,

⁸⁵ Vgl. Moser, Katharina: Servus, Bussi und Baba und was Europäer sonst noch typisch österreichisch finden. Wien: Ueberreuter 2009, S.7.

⁸⁶ Lippmann 1964, S.67.

⁸⁷ Vgl. Dinzelbacher 2008, S.XXVIII.

⁸⁸ Graus 1987, S.27ff.

⁸⁹ Dinzelbacher 2008, S.XXX.

⁹⁰ Riecks, Annette: Französische Sozial- und Mentalitätsgeschichte. Ein Forschungsbericht. Altenberge: Telos-Verlag 1989, S.80.

festgemacht wird, aber auch an dem, was die Menschen und die gesellschaftlichen Gruppierungen beschäftigt.⁹¹ Das Besondere an ihr liegt in ihrem fächerübergreifenden (psychologischen, soziologischen und anthropologischen Elemente) Anspruch, wie auch in der nicht festgelegten Theorie bezüglich der Forschungsweise, Schwerpunktsetzung und auch des Begriffsverständnisses.

Diese Theorielosigkeit wird jedoch von vielen Wissenschaftlern kritisiert, jedoch meint Heide Wunder, dass dieser Vorwurf nicht gerechtfertigt ist, da ihr zufolge die Mentalitätsgeschichte keine Geschichte der Mentalitäten ist, sondern nur eine Forschungsrichtung darstellt.⁹²

Obwohl es auch keine genaue Verständigung über den Forschungsgegenstand der Mentalitätsgeschichte gibt, versucht Wolfgang Schmale diesen zu definieren. Er meint, dass alles was dem menschlichen Handeln zugrunde liegt, also das Denken, Fühlen, Handeln und Vorstellen, das Unbewusste, Unterbewusste, Vorbewusste, der Habitus, die Triebe, das Ritualisierte etc., den Forschungsgegenstand darstellt.⁹³

Um historische Mentalitäten erforschen zu können, ist das Sammeln, Sichten und Vergleichen von verschiedensten Quellen notwendig. Als Quelle kommt fast alles in Frage – das können Tagebücher, Testamente, Gerichtsakten, Bauwerke, Kunstwerke, Gebrauchsgegenstände oder sogar Musik sein. Bevorzugt werden jedoch serielle Quellen, weil man aus z.B. Testamenten Rückschlüsse über die sich wandelnde Vorstellung von Leben und Tod ziehen kann.⁹⁴

Jedoch stößt man auch hier auf Kritik. Mentalität ist weitgehend ein kollektives Phänomen, jedoch ist sie fast ausschließlich aus Quellen von Individuen erschließbar.⁹⁵ Weiters hängt die Rekonstruktion von Mentalitäten von der subjektiven Gewichtung der Evidenzen durch den Betrachter ab, meint Dinzelbacher.⁹⁶ Jörn Rüsen kritisiert, dass bestimmte Quellen bezüglich einer Fragestellung analysiert werden, die jedoch mit der Quelle nichts zu tun haben. Auch in der seriellen Quellenforschung sieht er Probleme, denn serielle Quellen erstrecken

⁹¹ Vgl. Werlen 1998, S.32.

⁹² Vgl. Wunder 1994, S.76.

⁹³ Vgl. Schmale 2010, S.170.

⁹⁴ Vgl. Graus 1987, S.37.

⁹⁵ Ebda., S.29.

⁹⁶ Vgl. Dinzelbacher 2008, S.XXII.

sich über lange Zeiträume, was die Frage nach der Vergleichbarkeit der Quellenbestände aufwirft.⁹⁷

Wenn man sich mit Mentalitäten beschäftigt, stößt man schnell auf Begriffe, wie „Stereotyp“, „Vorurteil“ und „Klischee“. Diese Begriffe werden fälschlicherweise oft synonym verwendet. Walter Lippmann verwendet „Stereotyp“ für festgesetzte Vorstellungen, Meinungen, Einstellungen und Überzeugungen für andere Völker, Gruppen und Personen ein.⁹⁸ Der Begriff kann positiven, negativen oder neutralen Charakters sein, während „Vorurteilen“ stets eine negative Komponente zugewiesen wird.⁹⁹ „Vorurteile“ sind meist schon früh erworbene und unkritisch übernommene, emotional geladene Einstellungen, die nicht auf ihre Richtigkeit überprüft wurden.

„Stereotype“ werden dem Bewusstsein zugeordnet, während „Klischees“ auf der sprachlichen Ebene weitergegeben werden. „Klischees“ sind meist abgegriffene Ansichten, bei denen man sich bewusst ist, dass diese überzogen oder falsch sind. „Stereotype“ sind eher aktuell und dynamisch, während Klischees im Zusammenhang mit Althergebrachtem zu verstehen sind.¹⁰⁰

2. Mentalität und Medien

2.1 Kollektives Gedächtnis, Mentalität und Medien

Mit dem Begriff der Mentalität fällt auch oft der Begriff des kollektiven Gedächtnisses¹⁰¹, da Mentalität im kollektiven Gedächtnis geformt wird und die Basis für gruppenspezifisches Verhalten zwischen ihren Angehörigen bildet.¹⁰² Aber auch die Ansicht über Mentalität fremder Kulturen wird im kollektiven Gedächtnis geprägt.

Mit dem Begriff des kollektiven Gedächtnisses¹⁰³ wollte Maurice Halbwachs zeigen,

⁹⁷ Vgl. Rüsen 1994, S.26f.

⁹⁸ Vgl. Lippmann 1964, S.67.

⁹⁹ Vgl. Roth 1999, S.22.

¹⁰⁰ Vgl. Groth 2003, S.23.

¹⁰¹ Das kollektive Gedächtnis ist die kollektive Gedächtnisleistung einer Gruppe.

¹⁰² Vgl. Holl, Mirjam-Kerstin: Semantik und soziales Gedächtnis: die Systemtheorie Niklas Luhmanns und die Gedächtnistheorie von Aleida und Jan Assman. Würzburg: Königshausen & Neumann 2003. S.229

¹⁰³ Erstmals wurde der Begriff des kollektiven Gedächtnisses vermutlich von Hugo von Hoffmannsthal verwendet und im Jahre 1925 gleichzeitig von Maurice Halbwachs und Marc Bloch weitergeführt.

dass ein Individuum zwar ein Gedächtnis im physiologischen Sinne aufweist, dass sich jedoch Erinnerungen an einem sozialen Zusammenhang orientieren, weswegen es der Erinnerung überhaupt fähig ist.

„Wir erinnern nicht nur, was wir von anderen erfahren, sondern auch was [...] uns von anderen als bedeutsam bestätigt und zurückgespiegelt wird. Vor allem erleben wir bereits im Hinblick auf andere, im Kontext sozial vorgegebener Rahmen der Bedeutsamkeit.“¹⁰⁴

Für diese „sozial vorgegebenen Rahmen der Bedeutsamkeit“¹⁰⁵ wurde von Halbwachs das Konzept des sozialen Rahmens (*cadre sociaux*) entwickelt. Die physiologischen Voraussetzungen für Erinnern und Vergessen sind zwar an das Individuum gebunden, was genau aber erinnert oder vergessen wird und auf welche Art das erfolgt, wird durch Erfahrungen vermittelt. Diese Vorstellung von Bezugsrahmen erklärt auch, wann sich z.B. Begriffe und Ausdrücke in Sprachgemeinschaften durchsetzen und warum andere jedoch in Vergessenheit geraten. Hier setzt der Mentalitäten-Begriff der Historiker an. Die Mentalität einer Gesellschaft ist abhängig von dem vorherrschenden Bezugsrahmen. Denn Dispositionen, die innerhalb einer Gesellschaft zu einer bestimmten Art des Denkens, Fühlens und Handelns führen, werden durch kommunikative Prozesse vermittelt. Erinnert wird nur das, was man kommuniziert und was man in den Bezugsrahmen des Kollektivgedächtnisses lokalisieren kann.¹⁰⁶

In seinem Werk *La mémoire collective* von 1950 beschreibt Halbwachs die sozialen Dimensionen des individuellen Gedächtnisses, indem er sich auf den ersten Besuch einer Person in London bezieht: die Erfahrungen und das daraus folgende Langzeitgedächtnis dieser selbst erlebten Ereignisse werden immer von den verschiedensten Beschreibungen von London, die der Besucher davor von Freunden gehört oder in Büchern gelesen hat, geformt sein. Dieser Absatz liefert eine der

Halbwachs führte die Theorie des kollektiven Bewusstseins von Durkheim fort und entwickelte die Lehre vom kollektiven Gedächtnis.

¹⁰⁴ Assmann, Jan: Das kulturelle Gedächtnis: Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen. München: Verlag C.H.Beck OhG 2007, S.36.

¹⁰⁵ Fraas, Claudia: Begriffe – Konzepte – kulturelles Gedächtnis. Ansätze zur Beschreibung kollektiver Wissenssysteme. In: Schlosser, H.D. (Hg.): Sprache und Kultur. Frankfurt: Lang 2000, S.36.

¹⁰⁶ Vgl. Fraas 2000, S.37.

wenigen Bezugnahmen auf die Rolle der Medien bei der Formung des kollektiven Gedächtnisses in Halbwachs Arbeit, sein Schwerpunkt liegt auf der Art und Weise wie individuelle Erinnerungen durch spezielle Sozialsysteme, in denen Individuen agieren, geformt werden. Aber sein Ansatz, dass die Erzählungen von Dickens und anderen Autoren die Erinnerungen dieser Stadt beeinflussen, ist beispielhaft für etwas, dass er selbst nicht groß diskutiert, aber was ihm offenbar durchaus bewusst war: die Tatsache, dass Medien aller Arten – gesprochene Sprache, Briefe, Bücher, Fotos, Filme – auch Rahmenbedingungen liefern, um sowohl Erfahrungen als auch Erinnerungen zu formen.¹⁰⁷

Aus diesem Grund passiert es auch nicht selten, dass Amerikaner, bei welchen der Film *The Sound of Music* als Aushängeschild für die österreichische Kultur gilt, trotz eines Besuches in Österreich, der Meinung sind, dass alle Österreicher musikalisch, naiv und naturverbunden sind. Die Darstellung der österreichischen Mentalität in diesem Film wird immer das Fremdbild¹⁰⁸ der Österreicher mitbestimmen.

Medien bilden einen der wichtigsten Zugänge zur kollektiven Mentalität, indem sie

„[...]Identitätsbilder- und projektionen, Identifikationsbilder und soziale Rollenbilder (wie zum Beispiel kulturspezifische ‚Helden‘ und ‚Identifikationsfiguren‘), kulturspezifische Verhaltens- und Denkweisen (wie Feiertagsrituale) sowie die Ausprägungsformen des kollektiven Gedächtnisses einer Gesellschaft darstellen und zugleich in vielfältiger Weise tradieren und somit prägen.“¹⁰⁹

Gschwendtner beschreibt in ihrem Buch *Bilder der Wandlung*, dass Filme eine zentrale Rolle in der Vermittlung menschlicher Erfahrungen spielen.

„Über die Handlungen und Verhaltensweisen der Figuren werden mögliche Wege im Umgehen mit Lebensprozessen und Konflikten, diesbezüglichen Entscheidungen und deren Konsequenzen für den Zuschauer dargestellt. In den Geschichten werden Handlungs- und Bewältigungsstrategien entworfen. Der Zuschauer vergleicht die fiktiven Situationen mit dem Repertoire seiner

¹⁰⁷ Vgl. Erll, A./Rigney A.: *Remediation, Premediation, and the Dynamics of Cultural Memory*. Berlin: Walter de Gruyter 2009, S.1.

¹⁰⁸ Ein Fremdbild ist ein Bild, das jemand von einer Person oder Personengruppe hat.

¹⁰⁹ Lüsebrink, H. J.: Landeskunde als Komponente der nichtgermanistischen Fremdsprachenphilologien in Deutschland. In: Wierlacher, A./Bogner A. (Hg.): *Handbuch interkulturelle Germanistik*. Weimar: Metzler 2003, S.489.

eigenen Welterfahrung. Im Spiegel der fiktiven Geschehnisse und Konflikte kann das eigene Erfahrungswissen reflektiert werden und mögliches, zukünftiges Handeln innerhalb der Fantasieszenarien gedanklich erprobt werden.“¹¹⁰

Auch Linz und Jäger beschreiben in ihrem Buch *Mentalität und Medialität* den Zusammenhang von Mentalität und Medien. Bei ihnen beginnt die Welt des Medialen nicht „erst mit der Technologisierung kommunikativer Praxen, sondern bereits auf der Ebene direkter Zeichenkommunikation“¹¹¹, der sie eine bedeutende Funktion für die Ausbildung des mentalen Systems zuweisen. Jäger beschreibt folgend den Zusammenhang zwischen „Mentalität“ und „Medialität“:

„Mentalität wird nun vielmehr gedacht als kognitiv-semiologisches Archiv, das durch jene Verfahren der Medien gespeist wird, die die operative Logik der kulturellen Semantik bestimmen.“¹¹²

Er sieht Mentalität nicht nur als kollektive Verhaltens-, Wahrnehmungs- und Denkweisen an, „sondern vielmehr als in Abhängigkeit von Medien stehendes Zeichenreservoir, das von diesen ständig angereichert wird“¹¹³. Hier stellt sich aber die Frage, ob es sich hier immer wieder um neues Wissen handelt, das das bereits vorhandene ablöst oder ob Medien zusätzliche Zeichen bereitstellen, die die existierenden lediglich ergänzen.

2.2 Mentalität in Medien

In ihrem Buch *Mentalität im Vergleich: Sentimentalität und Sensualismus* sprechen Benning und Petropoulou darüber, wie man Mentalitäten in der Literatur analysieren kann. Sie sind der Meinung, dass ein narrativer Text nicht nur durch die Handlung voranschreiten kann, sondern auch durch Aktionen und Reaktionen der Figuren, die durch gewisse Handlungsmotivationen ausgelöst werden. Unter anderem sind Vorstellungen, Denk- und Weltbilder, Eigenschaften, Einstellungen, psychische

¹¹⁰ Gschwendtner, A.: Bilder der Wandlung. Visualisierung charakterlicher Veränderungsprozesse im Spielfilm. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften 2011, S.12f.

¹¹¹ Jäger, L./Linz, E.: Medialität und Mentalität. Theoretische und empirische Studien zum Verhältnis von Sprache, Subjektivität und Kognition. München: Wilhelm Fink Verlag 2004, S.10.

¹¹² Ebda., S.15.

¹¹³ De Jong 2010, S.99.

Dispositionen, Emotionen, Beziehungen und Wünsche die Beweggründe, die die Handlung evozieren, motivieren und explizieren.¹¹⁴

Die beiden setzen Handlungsmotivation mit Mentalität gleich und sind der Meinung, dass diese

„[...]weniger mit Wissenschaft, sondern als selbstverständliches Wissen, welches sich Haltungen und Überzeugungen verbindet, als ein Wissen, welches seine Evidenz nicht der bewussten argumentativen Plausibilität, sondern zumindest häufiger den Gewissheiten des Unbewussten verdankt, mehr mit dem zu tun was die Antike DOXA nannte [...]“¹¹⁵

Jedoch ist Mentalität nicht, wie „DOXA (Meinen)“ nahelegen könnte, Ideologie.

Die Überlegungen von Benning und Petropoulou können genauso gut auf den Film übertragen werden. Handlung kann ohne Figuren nicht funktionieren. Erst durch Figuren und ihren Verhaltensweisen kann es zu Aktionen und Reaktionen kommen, die eine Handlung erst ermöglichen. Wenn man annimmt, dass man unter Mentalität Denk-, Verhaltens- und Empfindungsweisen versteht, sind weder Empfindungs- noch Denkweisen im Film visuell kaum oder gar nicht darstellbar. Die konstruierte Mentalität kann somit nur in ihrem Handeln und äußerlich wahrnehmbaren emotionalen Reagieren beobachtet werden.

„Die intrapersonellen, emotionalen Vorgänge während des Erlebens und Handelns, etwa der innere Prozess des Integrierens gemachter Erfahrungen und einer eventuell daraus folgenden Entscheidungsfindung, sind in einer solchen Darstellung für den Zuschauer nur teilweise oder schwer nachzuvollziehen, da man die Figur nur ‚von außen‘ sieht.“¹¹⁶

Um die eher „unfilmische Mentalität“ sichtbar machen zu können, müssen also Lösungen für eine visuell-filmische Umsetzung gefunden werden.

2.2.1 Filmische Mittel zur Darstellung von kultureller Zugehörigkeit

Das komplexe Konstrukt der Mentalität kann im Film durch seine zeitliche Begrenztheit nur eingeschränkt dargestellt werden. Aus diesem Grund wird meist sehr rasch auf Stereotype zurückgegriffen, um komplexe kulturelle Zusammenhänge zu simplifizieren und es dem Zuschauer einfacher zu machen, sich voll und ganz auf

¹¹⁴ Vgl. Benning, W./Petropoulou 2010, S. 13.

¹¹⁵ Ebda., S.16.

¹¹⁶ Gschwendtner 2011, S.27.

die Handlung zu konzentrieren. Es stellt sich nun die Frage, durch welche filmische Mittel der Darstellung Mentalität, kulturelle Zugehörigkeit bzw. Abgrenzung im Film überhaupt dargestellt werden kann? Nur durch Verhaltensweisen ist es schwer erkennbar, welche Nation eine Figur repräsentieren sollte. Aus diesem Grund greifen Filme häufig auf Sprache, Schauplätze, äußerlich sichtbare Gestaltungsmöglichkeiten einer Figur und andere filmische Gestaltungsmittel zurück, um Mentalitäten bzw. Stereotype zu unterstreichen. Sybille Groth teilt dies in folgende Kategorien auf:¹¹⁷

1. Sprache

In erster Linie ist es möglich, die Zugehörigkeit einer narrativen Figur zu einer Kultur durch dessen Sprache, Dialekt oder Akzent, durch Fehler in der Aussprache oder durch eine auffällige Sprechweise (Wortwahl, Stil, Grammatik) darzustellen. In *Before Sunrise* sieht man zu Beginn des Filmes ein Ehepaar sitzend im Zug. Sie beginnen in deutscher Sprache mit österreichischem Dialekt zu streiten.¹¹⁸

Auch durch Redewendungen und idiomatische Ausdrücke kann eine kulturelle Zugehörigkeit erkennbar gemacht werden. Des Weiteren kann eine Zugehörigkeit auch durch verbale Äußerungen herausgearbeitet werden.¹¹⁹ Mit Aussagen, wie z.B. „Er ist Österreicher!“ oder „Ich komme aus Österreich!“ In *Before Sunrise* fragt die Figur Jesse in der deutschen Fassung zwei Männer auf der Brücke „Sind Sie vielleicht Wiener?“ und einer der Beiden antwortet „Ja, natürlich!“.¹²⁰

Sprache wird wesentlich öfter als Element der kulturellen Zugehörigkeit eingesetzt, als zum Beispiel Lebensgewohnheiten, weil bei letzterem der Aufwand viel zu groß wäre, um die Verständnisentwicklung des Zusehers anzuregen.

2. Story

Ein weiteres Mittel zur Darstellung von kultureller Zugehörigkeit ist die Story, also der Inhalt der Narration selbst. Zu dieser gehören der chronologische Handlungsablauf, die Handlungszeit und der Handlungsort, die auch durch einen Erzähler oder ein

¹¹⁷ Vgl. Groth 2003, S.94f.

¹¹⁸ *Before Sunrise*. Regie: Richard Linklater. Drehbuch: Richard Linklater u. Kim Krizan. USA/Österreich/Schweiz: Anne Walker-McBay, 1995. Fassung: DVD. Warner Bros. Entertainment Inc., 2004. 97'. TC: 00:02:06-00:03:36.

¹¹⁹ Vgl. Groth 2003, S.94f.

¹²⁰ *Before Sunrise* 1995. TC: 00:16:48-00:16:51.

Insert gekennzeichnet werden können, aber auch der Charakter und die Verhaltensweise, die äußerliche Erscheinung, das Auftreten, die Kostümierung, die Physiognomie, spezielle Gesten der dargestellten Figur, wie auch nationale Symbole oder Hinweise auf Traditionen.¹²¹ In *The Sound of Music* wird nach ca. sieben Minuten ein Insert mit dem Text „Salzburg, Austria, in the last Golden Days of the Thirties“¹²², eingeblendet, mit welchem man spätestens erkennt, zu welcher Nation die vorher gezeigten Berge, Wälder, Wiesen und Seen zuzuordnen sind.

Trägt eine Figur Lederhosen und Tiroler Hut, wie es bei der Figur Bernhard in *Chalet Girl* der Fall ist, ist es auszuschließen, dass er zu der englischen Familie Madsen gehört, sondern dass er einen Bewohner des österreichischen Skiortes darstellt.¹²³

3. Filmische Mittel

Häufig werden filmische Mittel vom Zuseher nur unbewusst wahrgenommen, obwohl sie eine spezifische Wirkung haben. Zu diesen Mitteln gehören der Ton, wie z.B. Musik, Geräusche, Lautstärke, der Schnitt, also die Zusammensetzung der Bilder und deren Reihenfolge, aber auch bestimmte Einstellungsverbindungen (Überblende, Montage, etc.), sowie die einzelne Einstellung selbst. Dazu zählen Kamerabewegungen, Kameraperspektiven und Einstellungsgrößen.¹²⁴ Auffälligkeiten in Beleuchtung oder Kameraperspektiven, besondere Farbwahl oder Besonderheiten in der Optik können Fremdheit oder Zugehörigkeit hervorrufen. Zu Beginn von *The Sound of Music* sieht man aus der Vogelperspektive zuerst den Schnee auf den Bergen, dann das saftige Grün der Wiesen und Felder und den Mondsee.¹²⁵ Während Marias Fahrt zur Familie Trapp mit dem Bus, erkennt man im Fenster eine Spiegelung der Salzburger Landschaft, die sich scheinbar nicht bewegt, obwohl der Bus die Landschaft rasend schnell hinter sich lässt. Mit dieser Einstellung wird ein weiteres Mal auf die malerische Landschaft Salzburgs hingewiesen.¹²⁶

¹²¹ Vgl. Groth 2003, S.95f.

¹²² *The Sound of Music*. Regie: Robert Wise. Drehbuch: Ernest Lehmann. USA: Robert Wise, 1965. Fassung: DVD. Twentieth Century Fox Home Entertainment, 2010. 175'. TC: 00:07:40-00:07:47.

¹²³ *Powder Girl*. Regie: Phil Trill. Drehbuch: Tom Williams. Vereinigtes Königreich/Deutschland/Österreich: Wolfgang Behr u. Pippa Cross u. Dietmar Güntsche, Harriet Rees, 2011. (Originaltitel: *Chalet Girl*). Fassung: DVD. Thimfilm, 2011. 93'. TC: 00:15:13-00:15:30.

¹²⁴ Vgl. Groth 2003, S.96f.

¹²⁵ *The Sound of Music* 1965. TC: 00:00:14-00:02:44.

¹²⁶ Ebda. TC: 00:19:35-00:19:49.

Als die Figur Kim in *Chalet Girl* ihren Vater in England verlässt um nach Österreich zu reisen, werden die letzten Sekunden dieser Szene von Hintergrundmusik unterlegt, worauf ein Schnitt folgt, man eine schneebedeckte Landschaft sieht, daraufhin die Hintergrundmusik etwas lauter und von Jodelgesang untermalt wird.¹²⁷

4. Schauspieler

Auch bestimmte Schauspieler können Transporteure von bestimmten Kulturzugehörigkeiten sein.¹²⁸ Roland Düringer, zum Beispiel, ist ein Schauspieler, der durch seine häufige Verkörperung von Figuren, die aus der unteren Arbeiterschicht kommen und oftmals ein proletarisches Verhalten aufweisen, stets in Verbindung mit der österreichischen Kultur gebracht wird. Es kann sogar so weit gehen, dass bestimmte Schauspieler ein Leben lang mit einer bestimmten Filmfigur in Verbindung gebracht werden, wie z.B. Karl Merkatz, der für das Publikum immer „der Mundl“ bleiben wird.

5. Erzählmuster

Ein Beispiel für ein Erzählmuster wäre die extreme Gegenüberstellung von Eigenem und Fremden, zwischen Moderne und Traditionalismus, als Handlungsträger. Filme wie *Cappuccino Melange* handeln von dem Aufeinandertreffen zweier Kulturen – Stadt- und Landbewohner - und den Problemen sowie Situationen, die sich durch den Unterschied und das Unverständnis unter den Kulturen ergeben.¹²⁹

Um Mentalitäten bzw. kulturelle Zugehörigkeit erkennbar zu machen, ist es oft unumgänglich zu nationalen Stereotypen zu greifen.

2.2.2 Stereotype im Film und ihre Funktion

Wie schon im letzten Kapitel erwähnt, sind Stereotype von der Kultur einer Gruppe von Menschen geformt und von dieser auch abhängig. Nationale Stereotype stellen nie die absolute Wahrheit dar, egal ob positiv oder negativ bewertet, sondern können als „karikierende Darstellungen typischer Eigenschaften eines Volkes“¹³⁰ definiert

¹²⁷ Powder Girl 2010. TC: 00:07:48-00:08:40.

¹²⁸ Vgl. Groth 2003, S.97.

¹²⁹ Vgl. Ebda., S.100.

¹³⁰ Manz, Wolfgang: Das Stereotyp: zur Operationalisierung eines sozialwissenschaftlichen Begriffs. Meisenheim am Glan: Anton Hani 1968, S.30.

werden. Nationale Stereotype können aber auch nützlich sein, um ein allgemeines Bild einer Nation zu bekommen. Sie entstehen aus dem Bedürfnis der Menschen alles schematisch zu organisieren bzw. in Gruppen zu kategorisieren und entweder aus persönlicher Erfahrung oder durch kulturelle und gesellschaftliche Übertragung. Der Begriff Stereotyp, wie ihn die Sozialwissenschaften oder die Ethnologie beschreiben, ist meist auf Menschenbilder bezogen. Um auf mein Thema zurückzukommen, liegt es nahe danach zu fragen, wie narrative Figuren bestimmte Menschenbilder repräsentieren, beeinflussen oder sogar prägen?

Massenmedien spielen eine ausschlaggebende Rolle zur Verbreitung von Stereotypen. Sie werden „durch die Medien narrativ und visuell konkretisiert.“¹³¹ Die Konstruktion des Fremden ist ein Grundmuster filmischen Erzählens, welche besonders über die stereotype Darstellung zu funktionieren scheint.¹³²

Fiktionale Darstellungen sind oft voll von stereotypischen Filmrollen, die meist negativ belegt sind. Stereotype im Film sind schon längst bei einem

„[...] breiten Publikum intersubjektiv gut verankert und längst konventionell geworden. Ebenso erscheinen sie vielfach schablonenartig und formelhaft reduziert, werden daher oft als ‚Klischees‘ empfunden, lassen sich aber gleichzeitig als funktional kontextangepasst oder als ‚Wirkungskonserven‘ interpretieren.“¹³³

Stereotype stellen wichtige Bezugsgrößen für die Konstruktion von fiktionalen Figuren dar. Damit das rezeptive Erlebnis des Zusehers auch funktionieren kann, ist es wichtig, dass der Film mit seinen Figuren, welche bedeutend für das Eintauchen in das Handlungsgeschehen sind, auch eng mit der alltäglichen Vorstellungswelt verknüpft ist. Stereotype erweisen sich aber auch für den Film als sehr praktisch, weil er komplexe gesellschaftliche Zusammenhänge simplifizieren kann und dem Zuschauer die Strapazen abnimmt, sich differenzierter mit den Konflikten auseinanderzusetzen. Durch die Stereotypisierung wird es dem Rezipienten leichter gemacht, eine narrative Figur z.B. als gut oder böse zu empfinden. Durch die

¹³¹ Schweinitz, J.: Film und Stereotyp: eine Herausforderung für das Kino und die Filmtheorie. Zur Geschichte eines Mediendiskurses. Berlin: Akademie Verlag, 2006, S. 12.

¹³² Vgl. Groth, S.93.

¹³³ Schweinitz, 2006, S.43.

Reduzierung der Komplexität ist es möglich, die Handlung unmittelbarer und plausibler voranzutreiben.¹³⁴

Die Interaktion ist aber auch in die andere Richtung möglich. Medien beeinflussen aktiv die Vorstellungswelt des Zusehers, wodurch Stereotype in Filmen oft in die Realität übernommen werden: Zum Beispiel sind Vorstellungen Deutscher über Amerikaner hauptsächlich durch amerikanische TV-Serien, und die darin visuell repräsentierten Figurenmuster, bestimmt.¹³⁵

Aber auch ursprüngliche Annahmen eines Rezipienten über eine Kultur, werden durch Filme bestärkt, indem er Figuren sieht, die seine Überzeugungen bestätigen. Filme können aber auch durch die mehrmalige Wiederholung bestimmter Themen deren Wichtigkeit betonen. So kann es passieren, dass Stereotype, die mehrfach in Filmen vorkommen, das Gefühl von Realität vermitteln und diese damit überbetont werden und so die Denkweisen des Zuschauers beeinflussen.¹³⁶

Jedoch kann man nicht behaupten, dass Filme Stereotype konstruieren. Sie sind vielmehr Ergebnisse gesellschaftlicher Prozesse. Filme werden mit Stereotypen und Klischees ausgestattet, um die Erwartungshaltung der Rezipienten zu erfüllen und diese Vorstellungen werden wiederum durch die Rezeption von Filmen bestärkt.¹³⁷

Viele Wissenschaftler, u.a. Richard Dyer, nahmen den Begriff des Stereotyps zunächst als sozialpsychologische Kategorie auf und banden diese einfach an die filmische Figur. In diesem Zusammenhang geht die Bezeichnung „Stereotyp“ auf solche Filmfiguren über, die nicht nur mit dem Inhalt von stereotypischen Vorstellungen über Mitglieder bestimmter Gruppen übereinstimmen, sondern selbst als narrative bzw. ästhetische Konstrukte, die auf wenige markante Merkmale

¹³⁴ Vgl. Handl, Heimo: Das Klischee im Film: eine semiotische Untersuchung mit empirischer Filmanalyse. Wien: Dissertation: 1984, S.157.

¹³⁵ Vgl. Schweinitz 2006, S.45.

¹³⁶ Vgl. Groth 2003, S.91f.

¹³⁷ Vgl. Osterland, Martin: Gesellschaftsbilder in Filmen: eine soziologische Untersuchung des Filmangebots der Jahre 1949-1964. Göttingen: Dissertation 1970, S.50.

reduziert und mehrfach intertextuell wiederholt werden.¹³⁸ „According to this problematic, a stereotyp is a stable and repetitive structure of character traits.“¹³⁹

Auch in Hinsicht auf den narrativen Modus, als „mode of characterization in fiction“¹⁴⁰, wie Richard Dyer ihn nennt, spielen Stereotypen eine wichtige Rolle. Er spricht von dem Zusammenspiel von Momenten wie Automatisierung bzw. Konventionalisierung und Schematik bzw. Reduktion von Komplexität. Als Beispiel nennt er das wohl am häufigsten auftretende „dumb blonde stereotype“, das er sowohl als Alltagsvorstellung als auch als konkretes Figurenmuster filmisch-narrativer Imagination einer Analyse unterzog.¹⁴¹

In der Regel wird bei narrativen Figuren zwischen Charakteren und Typen unterschieden. Als Charaktere gelten Figuren, die erst im Laufe der Handlung schrittweise ersichtlich werden, erst mit der Handlung Entwicklungen erfahren und ein individuelles und komplexes geistig-psychologisches Profil aufweisen. Unter Typen versteht man Figuren, die als schablonenhaft reduzierte, sofort an wenigen markanten Merkmalen erkennbare Konstrukte dargestellt werden: „Wenn die Person die Szenerie betritt, ist sie bereits fertig: definiert, gewogen und gestempelt“¹⁴² Sie ist ein Vorwand zur Inszenierung von Ereignissen. Meist werden ihnen Gegenspieler zugeordnet, die ähnlich schablonenhaft konstruiert sind wie sie selbst. Ein Typ ist aber nicht gleich ein Figurenstereotyp. Erst „wenn er sich durch Wiederholung im intertextuellen Raum der Narration als konventionelles Figurenmuster etabliert hat“¹⁴³, wird der Typ zum Figurenstereotyp. Die Stereotypisierung ist also ein möglicher zweiter Schritt.¹⁴⁴

Bei narrativen Figurenstereotypen handelt es sich nicht nur um Übersetzungen oder erzählerische Visualisierungen „realer“ Stereotypen. Vielmehr können mit Blick auf die Realitätsbeziehungen von Figuren im Film zwei unterschiedliche Aspekte von

¹³⁸ Vgl. Schweinitz 2006, S.47.

¹³⁹ Neale, S.: The same old story: stereotypes and difference. In: Alvarado, M./Buscombe, B./Collins, R. (Hg.): The Screen Education Reader: Cinema, Television, Culture. Columbia: University Press 1993, S.41.

¹⁴⁰ Dyer, R.: Stereotyping. In: Dyer, R. (Hg.): Gays in Film. London: BFI 1977, S.41.

¹⁴¹ Vgl. Schweinitz 2006, S.45.

¹⁴² Eco, U.: Apokalyptiker und Integrierte. Zur kritischen Kritik der Massenkultur. Frankfurt am Main: Fischer 1986, S.169.

¹⁴³ Schweinitz 2006, S.47.

¹⁴⁴ Vgl. Ebda., S.45ff.

Stereotypisierung differenziert werden. Einerseits der Aspekt des sozialwissenschaftlichen Konzepts und andererseits den des narrativen Konzepts. Beide berühren und überschneiden sich, gehen aber nicht ineinander auf. Bei ersterem spielen Fragen, wie: welche soziologisch relevanten kulturellen Stereotype von Angehörigen bestimmter Nationen, Berufen, oder Minoritäten, die zur soziologischen Realität gehören, werden filmisch repräsentiert oder beeinflusst? Die konventionellen und schematischen Alltagsvorstellungen über Gruppenzugehörigen dienen als Vorlage für die narrative Figur.¹⁴⁵

Das narrative Konzept erfasst imaginäre Figurenkonstrukte, die in einem bestimmten Genre, z.B. Western, geläufig sind und vor allem in dem „Rahmen imaginärer Welten der Narration Gültigkeit für sich beanspruchen“¹⁴⁶. Sie beziehen sich also nicht direkt auf die reale, sondern auf die imaginäre Lebenswelt.

2.3 Zusammenfassung

Das kollektive Gedächtnis, unter dem man eine gemeinsame Gedächtnisleistung einer Gruppe versteht, spielt im Zusammenhang mit dem Begriff der Mentalität eine große Rolle. Mentalität wird im kollektiven Gedächtnis geformt und bildet die Basis für gruppenspezifisches Verhalten.¹⁴⁷ Maurice Halbwachs - einer der ersten, der den Begriff des kollektiven Gedächtnisses verwendet hat - beschreibt in seinem Werk *La memoire collective*, dass Medien aller Art Erinnerungen und Erfahrungen formen.¹⁴⁸ Auch Lüsebrink ist der Meinung, dass Medien durch Mentalitätsdarstellungen das kollektive Gedächtnis beeinflussen und prägen.¹⁴⁹

Aber welche Rolle spielt Mentalität in narrativen Texten und Filmen? Laut Benning und Petropoulou kann Handlung ohne Figuren nicht funktionieren. Erst durch Aktionen und Reaktionen, die durch gewisse Handlungsmotivationen, die sie mit Mentalität gleichsetzen, ausgelöst werden, kann von Handlung gesprochen werden. Jedoch ist es schwierig Mentalität filmisch zu visualisieren, da weder Denk- noch Empfindungsweisen im Film kaum oder gar nicht darstellbar sind.¹⁵⁰

¹⁴⁵ Vgl. Ebda., S.49f.

¹⁴⁶ Ebda., S.50.

¹⁴⁷ Vgl. Holl 2003, S.229.

¹⁴⁸ Vgl. Erll, A./Rigney A. 2009, S.1.

¹⁴⁹ Vgl. Lüsebrink 2003, S. 489.

¹⁵⁰ Vgl. Benning/Petropoulou 2010, S.13.

Um Mentalität dennoch im Film visuell repräsentieren zu können, bedarf es an filmischen Mitteln. Groth unterteilt diese in Sprache, Story, filmische Mittel, Schauspieler und Erzählmuster, durch die eine kulturelle Zugehörigkeit oder Abgrenzung darstellbar ist.¹⁵¹ Jedoch kommt man oft durch die begrenzte filmische Zeit nicht umher, sich an kulturellen Stereotypen zu bedienen. Der Zuschauer kann sich schneller ein Bild über eine Kultur machen, kann Figuren rascher als „gut“ oder „böse“ identifizieren und komplexe Zusammenhänge werden durch Stereotype vereinfacht. Durch Stereotype wird die Komplexität genommen und die Handlung kann plausibler und schneller vorangetrieben werden.¹⁵²

Medien beeinflussen aber auch den Zuseher, der oftmals Stereotype in die Realität übernimmt. Nicht selten passiert es, dass Ansichten über eine Kultur durch Filme bestärkt werden und so seine Überzeugungen bestätigen. Jedoch kann man nicht behaupten, dass Filme neue Stereotype erfinden und diese prägen – sie sind vielmehr Ergebnisse gesellschaftlicher Prozesse.¹⁵³

Bei narrativen Figuren wird zwischen Charakter und Typ unterschieden. Charaktere sind Figuren, die sich erst im Laufe der Handlung entwickeln. Unter Typen versteht man schablonenhaft reduzierte, an wenigen markanten Eigenschaften erkennbare Figuren. Jedoch ist ein Typ nicht gleich ein Figurenstereotyp, sondern ein möglicher zweiter Schritt. Erst wenn sich die Figur „durch Wiederholung im intertextuellen Raum der Narration als konventionelles Figurenmuster etabliert hat“¹⁵⁴ wird der Typ zum Figurenstereotyp.

Figurenstereotype sind aber nicht nur Übersetzungen „realer“ Stereotypen. Vielmehr können zwei unterschiedliche Aspekte von Stereotypen differenziert werden: Der sozialwissenschaftliche Aspekt, der sich damit beschäftigt, wie Angehörige bestimmter Nationen und Berufsständen, die in der Lebenswelt existieren, im Film dargestellt oder beeinflusst werden. Also Vorstellungen, die in der Realität vorhanden sind und für soziale Handlungen und Interaktionen in dieser bedeutsam werden. Unter dem narrativen Aspekt versteht man Figurenkonstrukte, die in einem

¹⁵¹ Vgl. Groth 2003, S.94f.

¹⁵² Vgl. Handl 1984, S.157.

¹⁵³ Vgl. Osterland, S.50.

¹⁵⁴ Schweinitz 2006, S.47.

bestimmten Filmgenre gängig sind und in diesem Rahmen der Narration gültig sind. Sie beziehen sich also nicht auf die reale Lebenswelt.¹⁵⁵

3. Österreich und seine Bewohner

3.1 Das Land Österreich – ein kurzer Überblick

Österreich ist ein mitteleuropäischer Binnenstaat mit einer Fläche von 83.879 km² und 8.477.230 Einwohnern¹⁵⁶. Die demokratische Republik teilt sich ihre Grenzen mit Deutschland, der Tschechischen Republik, Slowakei, Ungarn, Slowenien, Italien, der Schweiz und Liechtenstein und gliedert sich in neun Bundesländer: Niederösterreich, Oberösterreich, Salzburg, Tirol, Vorarlberg, Kärnten, Steiermark, Burgenland und Wien, wobei Wien mit 1.741.246 Einwohnern die Bundeshauptstadt Österreichs ist. Der längste Fluss Österreichs ist die Donau, die mit 350km und somit einem Achtel ihrer Gesamtlänge durch das Land fließt. Den größten See, den Bodensee, mit einer Gesamtfläche von 538,5 km², teilt sich Österreich mit Deutschland und der Schweiz. Der höchste Berg ist der Großglockner, mit einer Höhe von 3.798m, der an der Grenze zwischen Kärnten und Osttirol liegt. Der tiefste Punkt Österreichs, mit einer Höhe von 114m, liegt in Apetlon, einem Ort im Südburgenland. In Österreich herrscht das mitteleuropäische Übergangsklima, wobei im Westen ozeanisches Klima mit feuchten Westwinden vorherrscht und man im Osten kontinentales Klima mit heißen Sommern und kalten Wintern vorfindet.¹⁵⁷ Abseits der Fakten darf man aber nicht auf die Bevölkerung und deren Mentalität vergessen, ohne die Österreich nicht zu dem geworden wäre, was es heute ist. Aber gibt es überhaupt eine eigene österreichische Mentalität?

3.2 Die österreichische Mentalität

Laut Stephan Rudas, österreichischer Seelenforscher, gibt es zwar keine österreichische Seele, aber sehr wohl eine österreichische Mentalität.

¹⁵⁵ Vgl. Schweinitz 2006, S.49f.

¹⁵⁶ STATISTIK AUSTRIA, Statistik des Bevölkerungsstandes. Erstellt am 28.05.2014.

¹⁵⁷ Vgl. Statistik Austria (Hg.): Österreich. Zahlen. Daten. Fakten.

http://www.statistik.at/web_de/services/oesterreich_zahlen_daten_fakten/ Stand: 01.12.2014.

„Viele allgemein menschliche Eigenschaften kommen, mitbedingt durch historische, politische und kulturelle Ereignisse, häufig in einer Art spezifischer ‚Landestracht‘ daher, die im konkreten Fall die österreichische Mentalität ausmacht.“¹⁵⁸

Auch gibt es

„gemeinsame Reaktions- und Verhaltensmuster, gemeinsame Haltungen, Gesten und Rituale, gemeinsame Totems, Tabus und Wertskalen, gemeinsame Helden, Symbole und Ikonen.“¹⁵⁹

Weiters zitiert Rudas den Wiener Sozialpsychiater und Tiefenpsychologe Hans Strotzka, auf dessen Meinung er sich stützt, dass sich unter landschaftlichen, kulturellen, ökonomischen und historischen Voraussetzungen Sozialisierungsbedingungen herausbilden, die sich zu bestimmten Persönlichkeitstypen entwickeln.¹⁶⁰ Alles spricht also für eine österreichische Mentalität. Aber wie zeichnet sich diese aus?

Wenn man von der Mentalität der Österreicher spricht, geht es weniger um sichtbare Ausprägungen wie Berge, Seen, Walzertanzen oder Skifahren, sondern mehr um eine Geisteshaltung, die sich über Jahrhunderte hinweg entwickelt hat. Aus diesem Grund kommt man im Hinblick auf die Mentalität an der Geschichte Österreichs – der Donaumonarchie - nicht vorbei.¹⁶¹

Österreich war über 500 Jahre lang das politische und geographische Zentrum, eben solange waren auch die Habsburger an der Macht und formten das Land zu einem riesigen Vielvölkerstaat. Unter anderem waren Deutsche, Tschechen, Ungarn, Bosnier und Slowaken unter der Habsburgerkrone vereint. Zu diesem Zeitpunkt entwickelten die Menschen in dieser multikulturellen Vielfalt die Fähigkeit,

„[...] Kompromisse zu schließen um anschließend mit ihnen, den Kompromissen, ganz hervorragend zu leben. Oder auch, um die daraus resultierenden Probleme aus den Alltag zu verdrängen.“¹⁶²

¹⁵⁸ Rudas, Stephan: Österreich auf der Couch. Zur Befindlichkeit eines Landes. Wien: Ueberreuter 2001, S.13.

¹⁵⁹ Ebda., S.28.

¹⁶⁰ Vgl. Ebda., S.27.

¹⁶¹ Vgl. Die österreichische Mentalität. <http://newsroom-ch.austria.info/files/2014/01/Die-%C3%B6sterreichische-Mentalit%C3%A4t.pdf> Stand: 01.12.2014.

¹⁶² Ebda.

Das erkennt man schon an der Geschichte, denn in anderen Ländern gab es Revolutionen, in Österreich hieß der Kompromiss „aufgeklärter Absolutismus“ – also von beiden Seiten etwas. Dieser Zeitgeist ist in der heutigen Zeit noch sichtbar. Es ist sehr schwer die österreichische Mentalität auf einen Punkt zu bringen, weil sie eine Vielfalt aus Eigenschaften und Ausprägungen und kulturellen Einflüssen und Stilen: „die deutsche Ordnung und Gründlichkeit, die slawische Seele, die ungarische, böhmische und italienische Lebensart“¹⁶³. Das alles macht die Mentalität der städtischen, sowie auch die der ländlichen Bewohner aus. Aber wie sehen sich die Österreicher selbst? Gibt es Unterschiede zwischen Selbst- und Fremdbild?

3.2.1 Selbstbild

Im Jahr 2012 wurde eine Umfrage¹⁶⁴ des market Instituts zum Thema „Mentalitäten der Europäer“ veröffentlicht, bei der es darum ging bestimmte Eigenschaften verschiedenen europäischen Ländern, u.a. auch Österreich, zuzuordnen. Die Ergebnisse dieser Umfrage kann man auf folgender Grafik herauslesen.

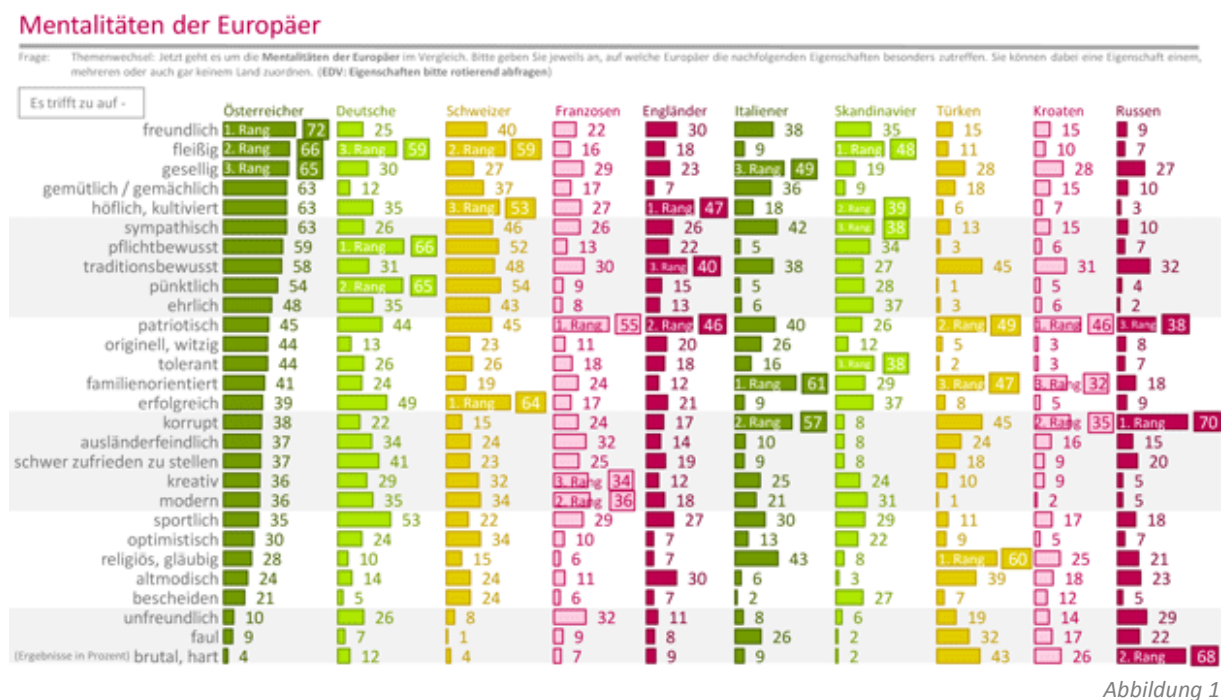


Abbildung 1

¹⁶³ Ebda.

¹⁶⁴ Österreich und das übrige Europa: Affinitäten, Aversionen, Mentalitätsunterschiede.

<http://www.market.at/de/market-aktuell/news/entity.detail/action.view/key.735.html> Stand: 01.12.2014

Österreicher sehen sich demnach als freundlich, fleißig, gesellig und gemütlich. Erstaunlich ist aber, dass sie sich am ausländerfeindlichsten von allen Ländern einschätzen. Walter Lendl schreibt in seinem Buch *Darum nerven Österreicher* zum Thema Ausländerfeindlichkeit:

„Fremde werden in Österreich freundlich empfangen – jedenfalls solange es sich um Feriengäste, Politiker oder Wirtschaftstreibende handelt, von denen man sich etwas verspricht.“¹⁶⁵

Dass sich Österreicher als fleißig und gesellig sehen, wird auch in der TV-Dokumentation *Was Sie schon immer über Österreich wissen wollten* von Werner Boote anhand von Statistiken der GFK Austria erwähnt. Weitere Eigenschaften, die erwähnt wurden sind friedliebend, sympathisch und gebildet.¹⁶⁶

In der oben erwähnten Umfrage wurde im zweiten Schritt auch die Frage der „innerösterreichischen“ Mentalitäten behandelt.

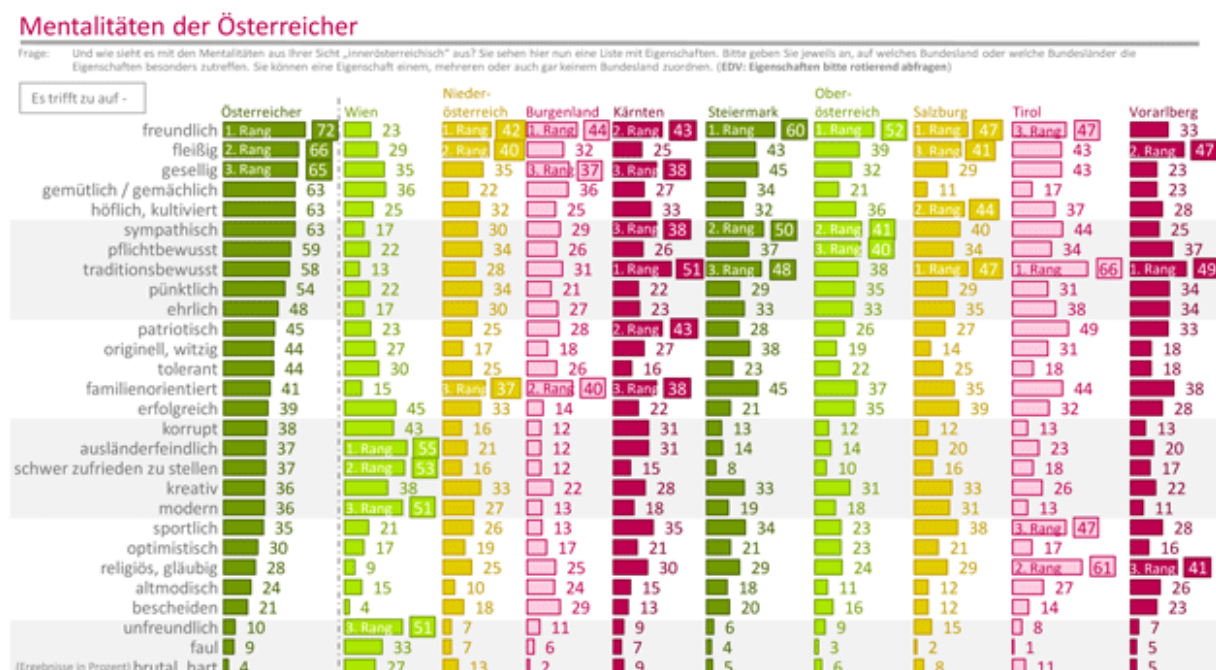


Abbildung 2

Aus der Grafik lässt sich herauslesen, dass die Österreicher alle negativen Eigenschaften der Wiener Bevölkerung zuschreibt: ausländerfeindlich, schwer

¹⁶⁵ Lendl, Walter: *Darum nerven Österreicher*. Eichborn AG: Frankfurt am Main 2007, S.96.

¹⁶⁶ *Was Sie immer schon über Österreich wissen wollten*. Regie: Werner Boote. Drehbuch: Werner Boote. Österreich: Felix Breisach Medienwerkstatt für ORF, 2010. Fassung: Fernseh-Aufzeichnung. ORF 2, 26.10.2010. 45'. TC: 00:02:07.

zufrieden zu stellen, unfreundlich, aber zumindest modern. An den hinteren Plätzen stehen bescheiden, religiös, Familienorientiert, Traditionsbewusst und sympathisch. Die restlichen Bundesländer werden positiver eingeschätzt - vor allem als freundlich, fleißig, gesellig, familienorientiert, traditionsbewusst und religiös. Weit hinten liegen Eigenschaften wie brutal, faul, unfreundlich, schwer zufrieden zu stellen und modern.

Abgesehen von Umfragen und Statistiken gibt es zahlreiche Bücher zum österreichischen Selbstbild. Rudas ist der Meinung, dass die typische österreichische Mentalität aus „[...] Raunzen („Warum immer ich?“, „Wos brauch i des?“), ebenso wie einer gewissen Neigung zu Depression und Passivismus („Da kann man nichts machen“, „Es hat nicht sein sollen“), zur Gemächlichkeit („Nur net hudeln“), zu Konformität und Konfliktvermeidung („Mir werdn kan Richter brauchen“) und zur ambivalenten Widersprüchlichkeit“¹⁶⁷ besteht. Weiters schätzt er die österreichische Mentalität als eine Mischung aus Anpasstheit, einer Geringschätzung der Obrigkeiten, Groll, Missgunst und Neid ein, aber zugleich erkennt er in ihr ein ausgeprägtes Harmonisierungs-Bedürfnis und den Hang zur Gemütlichkeit.¹⁶⁸ Gemütlichkeit führt auch die Selbstbild-Skala der Österreicher an, auf die sie sehr stolz sind. Zu ihr gehört auch die Skepsis vor Veränderungen. Die Österreicher brauchen Orientierung, weil sie sonst den Halt verlieren.

Eng verbunden mit der Gemütlichkeit ist auch das Bedürfnis nach Harmonie und die damit einhergehende Konfliktvermeidung. Für diese verbergen die Österreicher sogar ihre Eigenheiten und leben ihr „wahres Ich“ nur in den eigenen 4 Wänden aus. Die Selbstverleugnung oder „innere Emigration“, wie Walter Lendl sie nennt, ist ein weit verbreiteter seelischer Zustand in Österreich.¹⁶⁹ Auch Grohmann ist der Meinung, dass die Österreicher ihre wahren Werte nicht gerne öffentlich zeigen. Sie arbeiten hart, tüchtig und effektiv, sind aber trotzdem bescheiden - ihren Ruhm genießen sie viel lieber für sich allein. Das ist eine Form der Bescheidenheit, die die Bewohner auszeichnet.¹⁷⁰

¹⁶⁷ Rudas 2001, S.25f.

¹⁶⁸ Vgl. Ebda. S.26.

¹⁶⁹ Vgl. Lendl 2007, S.31.

¹⁷⁰ Vgl. Grohmann, Judith: Das Ösi-Phänomen. Was die Österreicher so erfolgreich macht. Wien: Molden Verlag 2006, S.27.

Trotzdem sind die Österreicher nie zufrieden mit sich oder der Welt. Rudas nennt diese Unzufriedenheit „Austro-Masochismus“, unter dessen Ausdruck er das „sich-schlechter- und-sich-kleiner-machen“ beschreibt, das er mit psycho-historischen Ursachen wie der Verunsicherung des Selbstwertgefühls in Zusammenhang bringt. Österreich befindet sich verglichen mit anderen Ländern in einer durchschnittlich guten Situation. Trotz dessen wird alles beklagt und gerne als negativ gesehen. Dieser Unmut wird oft durch das bekannte „Raunzen“ und Sätzen wie „Früher war alles besser!“ geäußert.¹⁷¹ Vor allem Wienern wird das Raunzen und grantig sein nachgesagt, was laut Harald Schume durch Stress und Einsamkeit generiert wird.¹⁷² Diesen Unmut findet man auch im österreichischen Humor, aber vor allem im Wiener Schmäh wieder. Den Grundton bildet die Selbstunterschätzung, die auf charmante Weise mit der Überzeugung, dass üblicherweise alles eher zum Schlechten ausgeht, gekoppelt ist. Auch Schume schreibt in seinem Werk *50 einfache Dinge die sie über Österreich und die Österreicher wissen sollten*, über den charmanten Schmäh, der vor allem bei den Wienern ansässig ist: Er ist eine

„[...] einzigartige Mischung aus Verharmlosung, Hinterlist und Boshaftigkeit, die diesen Menschenschlag so liebenswert macht. So unvergleichlich. Man weiß nie, woran man ist.“¹⁷³

Möglicherweise liegt dies aber auch an seinem widersprüchlichen Verhalten, der laut Louis durch die verschiedensten Einflüsse bedingt ist. Einerseits liebt er das Schöne und ist sehr liebenswert, was sich in dem Ausdruck „goldenes Wiener Herz“ wiederfindet, andererseits ist er verschlagen, verdrießlich und kurz angebunden.¹⁷⁴

Auch das „Durchwurschteln“ ist eine Königsdisziplin der Österreicher. Sie haben immer Ausreden parat, winden sich gerne aus Pflichten heraus und beschwichtigen gerne alles. Denn was du heute kannst besorgen, das verschiebe unbedingt auf morgen.¹⁷⁵

¹⁷¹ Vgl. Rudas 2001, S.54f.

¹⁷² Vgl. Schume, Harald: *50 einfache Dinge die sie über Österreich und die Österreicher wissen sollten*. München: Westend Verlag Frankfurt/Main im Piper Verlag GmbH 2009, S.138.

¹⁷³ Ebda., S.27.

¹⁷⁴ Vgl. Louis, James: *Die Österreicher pauschal*. Frankfurt am Main: Fischer-Taschenbuch Verlag 1998, S.22.

¹⁷⁵ Vgl. Schume 2009, S.86.

Ambivalenz, Widersprüchlichkeit und die Lust am Paradoxen sind drei weitere Kerneigenschaften, die sich laut Rudas durch die österreichische Mentalität ziehen. Als Beispiele nennt er den Umweltschutz, der bei den Österreichern groß geschrieben wird, trotzdem werden aber die kürzesten Strecken mit dem Auto zurückgelegt und weiters die Sicherheit, die den Österreichern so wichtig ist, die jedoch auf der Skipiste und im Verkehr gänzlich missachtet wird.¹⁷⁶ Auch Judith Grohmann meint zum Thema der Widersprüchlichkeit, dass die Österreicher modern und altmodisch, kosmopolitisch und endemisch zugleich sind.¹⁷⁷

Österreicher legen großen Wert auf korrekte Umgangsformen, vor allem auf die richtige Anrede, wie zum Beispiel Herr Doktor, Frau Magister oder Herr Diplomingenieur und dabei spielt es aber keine Rolle, ob man sich selbst den Titel verdient hat oder ob man sich wegen des Ehepartners damit schmücken darf.¹⁷⁸

Zum Selbstbild gehört aber nicht nur die Mentalität, sondern auch Symbole oder sogenannte Signations, wie es Rudas nennt. Diese Codizes erzeugen Heimat, Nationalität und produzieren ein Wir-Gefühl, das besonders wichtig für die eigene Identität ist. Die prominentesten Symbole sind laut Rudas:

1. Wiener Oper
2. Wiener Philharmoniker
3. Tirolerhut
4. Donauwalzer
5. Mozartkugel
6. Lipizzaner
7. Sängerknaben
8. Sennerin auf der Alm
9. Skifahren
10. Todesfaszination ¹⁷⁹

¹⁷⁶ Vgl. Rudas 2001, S.46f.

¹⁷⁷ Vgl. Grohmann 2006, S.18.

¹⁷⁸ Vgl. Lendl 2007., S.125.

¹⁷⁹ Vgl. Rudas 2001, S.20.

3.2.2 Fremdbild

Im Jahr 2004 wurde eine Umfrage von Markant Market Research zum Thema *Fremdbild der ÖsterreicherInnen* veröffentlicht.



Abbildung 3

Der Grafik zufolge wird der Durchschnittsösterreicher als gesellig, tierliebend, kontaktfreudig und unternehmenslustig charakterisiert. Zu seinen Schwächen gehört Ernährungsbewusstsein, politische Interesse und Optimismus.¹⁸⁰

Laut Fremdbild-Studien Günter Schweigers von 2014 werden Österreicher als charmant, gastfreundlich, Traditionsbewusst und nicht engstirnig wahrgenommen. Aber auch Eigenschaften, wie weniger fleißig und weniger verlässlich werden den Österreichern nachgesagt.¹⁸¹

¹⁸⁰ Fremdbild der ÖsterreicherInnen. <http://www.presstext.com/news/photo/20040324035/2> Stand: 01.12.2014.

¹⁸¹ Vgl. Schweiger, Günter: Standortdialog Österreich. „Marke Österreich - Wer baut die Brücke?“ https://www.wko.at/Content.Node/branchen/oe/ALPBACH_WKOE-Veroeffentlichung.pdf Stand 5.12.2014.

Von nördlicheren und westlicheren Ländern wird Österreich aber vor allem als Transit- und Urlaubsland wahrgenommen. Diese Länder beschreiben laut Walter Lendl die Österreich als schönes Alpenland mit etwas zurückgebliebenen aber ganz netten Leuten. Laut Umfragen ist der typische Österreicher ein „geselliger, sympathischer, friedliebender, gescheiter Mensch, der sein Leben fröhlich, optimistisch und großzügig lebt.“¹⁸² Von den deutschsprachigen Nachbarn werden die Österreicher als nicht ernstzunehmendes, sorglos lebendes, genussfreudiges Volk gesehen, welche auf einer „Insel der Seligen“ leben. Sie unterstellen ihnen aber auch eine gewisse Schlamperei, also eine Nachlässigkeit bei der Ausführung von Arbeit, gepaart mit der Unfähigkeit etwas richtig durchzuziehen.¹⁸³

Schume meint, dass das Ausland den Österreichern Minderwertigkeitskomplexe einreden will. Nichts desto trotz wird die Ironie, der Schmä, der Humor, die elegante Nonchalance und die Grundlässigkeit der Österreicher hoch angesehen.¹⁸⁴

Karin M. Schmidlechner befragte in ihrem Beitrag *Splitting Images. US-Impressionen über Österreich* US-Amerikaner zu ihren Eindrücken über Österreich und dessen Bevölkerung. Die Statements beschreiben zusammengefasst, dass

„Österreich für ein kleines, politisch unbedeutendes Land mit unklar-unerfreulicher Nazi- und Kriegsvorgangenheit, aber beeindruckender Landschaft (die Alpen) – deshalb allerdings ungünstigen klimatischen Bedingungen – gehalten wird.“¹⁸⁵

Weiters werden ihnen Eigenschaften wie konservativ und fromm zugesprochen. Amerikaner, die als Touristen in Österreich waren, sind begeistert von der Landschaft und der Freundlichkeit der Österreicher. Amerikanerinnen, die für mindestens ein Monat in Österreich gelebt haben mochten die Freundlichkeit und Herzlichkeit der Österreicher und die österreichische Gemütlichkeit, welche aber auch als einen mangelnden Veränderungswillen angesehen wurde.¹⁸⁶

¹⁸² Lendl 2007, S.14.

¹⁸³ Vgl. Ebda., S.15f.

¹⁸⁴ Vgl. Schume 2009, S. 194.

¹⁸⁵ Schmidlechner, Karin M.: *Splitting Images. US-Impressionen über Österreich*. In: Grohmann, Judith (Hg.): *Das Ösi-Phänomen*. Wien: Molden 2006, S.314.

¹⁸⁶ Vgl. Ebda. S.314ff.

Im Buch *Servus, Bussi und Baba und was Europäer sonst noch „typisch österreichisch finden“* befragte Katharina Moser 126 EU-Bürger, im Alter zwischen 18 und 35, die bereits eine gewisse Zeit in Österreich verbracht haben, zum Thema *Österreich und ihre Bewohner*. Eigenschaften zum österreichischen Volk, die bei den Befragten immer wieder auftauchten, waren naiv, ehrlich, gemütlich, zuvorkommend, höflich aber gleichzeitig auch hinterrücks und sarkastisch; man weiß nie, woran man bei den Österreichern ist, weil man sich in Österreich nicht gerne festlegt. Weiters empfanden die Befragten, die Österreicher als organisiert und bürokratisch, als ein jammerndes und raunzendes Volk, als nicht entscheidungsfreudig, patriotisch, freundlich, hilfsbereit, aber auch als zurückhaltend, distanziert, trinkfest, steif, schüchtern, altmodisch, ausländerfeindlich, intolerant und diskriminierend.¹⁸⁷

Moser befragte die Teilnehmer auch zu Assoziationen und Symbolen, die sie mit Österreich verbinden und reihte sie in eine Top 10 Liste:

1. Nationalflagge
2. Berge
3. Mozartkugeln
4. Schnitzel
5. Stephansdom
6. Edelweiß
7. Kaffeehäuser und Kaffee
8. Bier
9. Prater
10. Habsburger

Weitere Symbole, die es nicht in die Top Ten Liste geschafft haben, sind Natur, klassische Musik, Skipisten und Würstelstände.¹⁸⁸

Wenn man nun das Selbstbild mit dem Fremdbild vergleicht, erkennt man schnell, dass sie sich zwar in einigen Eigenschaften stark ähneln und es durchaus

¹⁸⁷ Vgl. Moser, Katharina: *Servus, Bussi und Baba und was Europäer sonst noch typisch österreichisch finden*. Wien: Verlag Carl Ueberreuter 2009, S.15ff.

¹⁸⁸ Vgl. Ebda., S. 36ff.

Überschneidungen gibt, aber trotzdem doch verschieden sind. Wenn man das Fremdbild betrachtet, fällt auf, dass es in gewisser Weise positiver als das Selbstbild ausfällt, obgleich das Fremdbild auch davon abhängig ist, ob die Person Österreich schon einmal als Tourist besucht, in Österreich gewohnt hat oder Österreich nur von Erzählungen, Filmen oder Büchern kennt. Das Fremdbild ist umso positiver, je weniger man von dem Land selbst mitbekommen hat. Desto länger die Befragten in Österreich gewohnt haben, desto vielseitiger ist ihr Bild, welches aber auch einige negative Eigenschaften mit sich bringt. Während beim Selbstbild auch zwischen der Wiener Bevölkerung und dem restlichen Österreich unterschieden wird, wird beim Fremdbild der Österreicher als ein Ganzes gesehen. Beim Selbstbild erkennt man, dass sich der Österreicher nicht unbedingt festlegen will. Die meisten Eigenschaften, die er mit sich in Verbindung bringt, sind verallgemeinert, nicht unbedingt aussagekräftig und zum Teil auch vorsichtig formuliert.

II. Empirischer Teil

Der folgende analytische Teil setzt sich aus drei Komponenten zusammen. Im ersten Abschnitt stelle ich meine Filmauswahl und die Methode der Filmanalyse vor. Der zweite Teil besteht aus der eigentlichen Analyse der Filme, bei der ich meinen Schwerpunkt auf die Analyse der Handlung, der Figuren und der filmischen Darstellung der Mentalität bzw. kulturellen Zugehörigkeit lege. Der dritte und letzte Abschnitt besteht aus der Conclusio - der Reflexion der Analyse und der Verifizierung oder Falsifizierung der Hypothese.

1. Filmauswahl und Methode

Um die zu Beginn gestellten Forschungsfragen repräsentativ beantworten zu können, habe ich sechs Spielfilme ausgewählt – drei internationale, sowie drei nationale Filme, die sich entweder in ihrer Handlung oder in ihrem Genre ähneln. Es wurde außerdem darauf geachtet, dass die jeweiligen Filme ungefähr im gleichen Zeitraum gedreht wurden. Internationale Filme, in welchen österreichische Charaktere repräsentiert werden, sind von überschaubarer Zahl. Nach langer Suche habe ich mich für *The Sound of Music* (1965) von Robert Wise, *Before Sunrise* (1995) von Richard Linklater und *Powder Girl* (2011) von Phil Traill entschieden und dazu Pendants aus Österreich gesucht. Bei den nationalen Filmen bin ich dabei auf *Im weißen Rössl* (1960) von Werner Jacobs, *Cappuccino Melange* (1992) von Paul Harather und *Die unabsichtliche Entführung der Frau Elfriede Ott* (2010) von Andreas Prochaska gestoßen.

Die Filme werden mithilfe der Methode von Werner Faulstichs *Grundkurs Filmanalyse*, Helmut Kortes *Einführung in die systematische Filmanalyse* und Jens Eders *Die Figur im Film - Grundlagen der Figurenanalyse* untersucht. Um einen Film auf seine Aussage hin beleuchten zu können, ist laut Korte davon auszugehen, dass die Botschaft des Filmes nicht allein im Plot, in den Handlungen und den Dialogen der Figuren, sondern auch auf visueller, zeitlicher und auditiver Ebene stecken

kann.¹⁸⁹ Faulstich meint, dass Filme analysiert werden sollen, um „Interpretationen zu überprüfen und zu objektivieren.“¹⁹⁰ Durch diese wissenschaftliche Interpretation ist es möglich gegenüber normalen Deutungen nicht nur den Sinn eines Filmes zu erkennen, sondern auch „Einsichten in die Wirkungsweisen des Mediums überhaupt“¹⁹¹ zu erlangen. Durch die Filmanalyse werden Gestaltungs- und Vermittlungsformen analysiert, durch welche Bedeutung erschafft und vermittelt wird, was jedoch aber nicht bedeutet, dass die „normale“ Interpretation unwichtig ist – ganz im Gegenteil, sie ist eine unverzichtbare Grundlage. Ziel der Filmanalyse ist es, neue Erkenntnisse über einen Film zu erlangen, die vorher noch nicht bekannt waren.¹⁹² Diese wissenschaftliche Interpretation ist „methodengesteuert und analytisch fundiert und kann deshalb auch eher als ‚objektiv‘ bezeichnet werden.“¹⁹³ Korte zufolge sollte eine systematische Filmanalyse aus 4 sich überschneidenden Dimensionen bestehen:

1. Filmischer Kontext (Bestandsaufnahme aller am Film feststellbaren Informationen, wie Inhalt, Form, Handlung)
2. Bedingungsrealität (Ermittlung der kontextuellen Faktoren: warum dieser Inhalt, in dieser Form, in dieser historischen Situation?)
3. Bezugsrealität (Hinterfragung des Verhältnisses der filmischen Darstellung zur realen Bedeutung des Problems)
4. Wirkungskontext (zeitgenössische Rezeption, heutige Rezeption).

Ob jedoch alle genannten Dimensionen in der Analyse (gleichermaßen) berücksichtigt werden sollen, hängt von der konkreten Fragestellung und des Filmbeispiels ab.¹⁹⁴

¹⁸⁹ Vgl. Korte, Helmut: Einführung in die systematische Filmanalyse. Ein Arbeitsbuch. Berlin: Erich Schmidt Verlag 2004, S.16.

¹⁹⁰ Faulstich, Werner: Grundkurs Filmanalyse. Paderborn: Wilhelm Fink Verlag 2008, S.19.

¹⁹¹ Ebda., S.20.

¹⁹² Vgl. Ebda., S.20f.

¹⁹³ Ebda., S.21.

¹⁹⁴ Vgl. Korte 2004, S.23f.

Nach Faulstichs Methode unterteilt sich die Filmanalyse in 4 Analysekatgeorien:

1. Die Handlungsanalyse (Was geschieht im Film?)
2. Die Figurenanalyse (Welche Figuren sind für die Handlung wichtig?)
3. Die Bauformenanalyse (Welche Bauformen der Erzählung werden verwendet?)
4. Die Normen- und Werteanalyse (Was ist die Aussage des Films?)¹⁹⁵

Bevor aber mit der Analyse begonnen werden kann, sollte reflektiert werden, zu welchem Genre sich der zu analysierende Film einordnen lässt, denn dadurch kann die Filmanalyse um einiges erleichtert werden, weil das Genre „letztlich auf die Grundformen des griechischen Theaters, die Tragödie und die Komödie, zurückgeführt werden kann.“¹⁹⁶

Bei der Handlungsanalyse sollte herausgefunden werden, was im Film passiert und wie die Handlung verläuft. Dies kann mithilfe eines Filmprotokolls und einem Sequenzprotokoll analysiert werden. Das Filmprotokoll, welches in den meisten Fällen als nicht unbedingt notwendig erscheint, ist eine möglichst detaillierte und objektive Transkription eines Films. Das Sequenzprotokoll hingegen ist wichtiger und unverzichtbarer Ausgangspunkt einer Filmanalyse. Es „erlaubt einen ersten Zugriff auf das Organisationsprinzip der Filmhandlung, und zwar sowohl für die genauere Analyse einer einzelnen Sequenz als auch für den gesamten Film.“¹⁹⁷ Als Basis für alle weiteren Analysen wird beim Film-, wie auch beim Sequenzprotokoll „der Film in eine lineare Form gebracht, der visuelle und auditive Ablauf inhaltlich, in seiner Zeitstruktur, den Kameraaktivitäten und sonstigen Besonderheiten notiert [...]“¹⁹⁸

Sollte jedoch auf das zeitintensive Handlungsprotokoll verzichtet werden, ist die Voraussetzung für eine wissenschaftliche Analyse die Erstellung eines Sequenzprotokolls, welches auf Ebene der dramaturgischen Einheiten festgehalten wird.¹⁹⁹ Sequenzprotokolle können anhand von Handlungsphasen, ähnlich wie Akte

¹⁹⁵ Vgl. Faulstich 2008., S.26f.

¹⁹⁶ Ebda., S.28.

¹⁹⁷ Ebda., S.79.

¹⁹⁸ Korte 2004, S.45.

¹⁹⁹ Vgl. Ebda., S.51.

eines Theaterstücks, eingeteilt werden. Laut Faulstich folgen die meisten Filme der 5-Akt-Struktur des klassischen aristotelischen Dramas: Problementfaltung (Einführung von Figuren, Handlungsort, Handlungszeit, Motive,...), Steigerung der Handlung (Verschärfung eines Konflikts, neue Probleme, Komplexität,...), Krise oder Umschwung (Hinzukommen eines neuen Handlungsstranges, Versperren eines Ausweges,...), Verzögerung der Handlung (Ausgang der Handlung ist angekündigt, wird aber noch zurückgehalten) und das Happy End bzw. Katastrophe (Lösung des Problems).²⁰⁰ Wichtig ist aber nicht nur die Unterteilung dieser Phasen in ihrem Inhalt, sondern auch herauszufinden, was es ist, dass „sich in der Latenz entfaltet, sich steigert, einen Umschwung erlebt, eine Retardierung und schließlich seinen Abschluss?“²⁰¹

Bei der Figurenanalyse geht es hauptsächlich darum, die Bedeutung der eingesetzten Figuren zu analysieren. Da der Film ein audiovisuelles Medium ist, tendiert er bei Figuren das Äußerliche und das Sichtbare zu unterstreichen und muss komplexere Arbeit betreiben, um innere Gedanken, Gefühle und mentale Zustände dem Publikum zugänglich zu machen.²⁰²

Bei der Figurenanalyse sollte zuerst zwischen Haupt- und Nebenfiguren unterschieden werden. Während die Hauptfigur, also der Protagonist, die Schlüsselfigur ist und die Handlung zusammenhält, stehen Nebenfiguren „nicht im Zentrum des Konflikts, sondern begleiten und präzisieren ihn. Sie sind ‚Figuren ohne Eigenleben‘.“²⁰³

Natürlich kann es auch mehrere Protagonisten in einem Film geben. Dabei kann es sich um Figurenpaarungen, wie z.B. Dick und Doof oder Sherlock Holmes und Dr. Watson, etc. oder Figurenkonstellationen, wie z.B. Gut und Böse, Liebhaber und Geliebte, Star und Fan, etc., handeln. Viele Protagonisten können von Rollen oder Figurentypen geprägt sein, die entweder genrespezifisch, wie z.B. Sheriff, Cowboy, Bankräuber, etc., vorgegeben werden oder soziale Verhaltensschemata oder Berufsgruppen, wie z.B. der Arbeiter, der Lehrer, die Hure, der Feigling, etc.

²⁰⁰ Vgl. Faulstich, S.84.

²⁰¹ Ebda.

²⁰² Vgl. Ebda., S.97.

²⁰³ Wulff, Hans Jürgen: Nebenfigur. In: Lexikon der Filmbegriffe. <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=2950> Stand: 25.12.2014.

aufgreifen. Bei Protagonisten kann es sich aber auch um klassische Typen, wie der Gentleman, der ewige Verlierer, der Super-Actionheld, der Vamp, die Göttin, etc. Bei Nebenfiguren werden diese Rollen und Typen oft funktional eingesetzt, bei Hauptfiguren wird mit ihnen gespielt, werden sie kritisiert oder oft auch ins Lächerliche gezogen.²⁰⁴ Wichtig dabei ist, zwischen eindimensionalen und komplexen Figuren zu unterscheiden. Erstere sind meist typisiert und oft Nebenfiguren, letztere besitzen viele Eigenschaften und Merkmale, die oft widersprüchlich und gegensätzlich sein können und durchleben meist im Laufe des Films eine persönlichkeitsmäßige Veränderung.²⁰⁵

Bei der Figurenanalyse sollte auch auf das Setting geachtet werden. Damit „ist die Situierung einer Figur in einer Gesellschaft gemeint: geschlechtsspezifisch, altersspezifisch, berufsspezifisch, schichtspezifisch, ortsspezifisch, milieu- und spezifisch, usw.“²⁰⁶

Grundsätzlich gilt es zwischen drei Charakterisierungen zu unterscheiden: Die Selbstcharakterisierung, bei der sich die Figur durch ihr Reden, ihre Sprache, Mimik, Gestik, Stimme, Kleidung, etc. selbst charakterisiert. Die Fremdcharakterisierung, bei der die Figur von einer anderen Figur beurteilt oder charakterisiert wird und die Erzählercharakterisierung, bei der eine Figur durch zahlreiche Bauformen des Erzählens, wie z.B. Einstellungsgrößen, Einstellungsperspektiven, Musik, Beleuchtung und anderen Stilmitteln, charakterisiert werden kann.²⁰⁷

Jens Eder schlägt für Figurenanalyse ein Analysemodell vor, bei welcher Figuren auf 4 Gesichtspunkte untersucht werden können. Diese 4 Aspekte sind jedoch keine abgeschlossenen Teilbereiche, sondern fließen ineinander über und wirken aufeinander ein:

1. Figur als Artefakt (Analyse der Gestaltung)
2. Figur als fiktives Wesen (Analyse von Körper, Persönlichkeit und Sozialität)
3. Figur als Symbol (Analyse indirekter Bedeutungen)
4. Figur als Symptom (Analyse kommunikativer Ursachen und Wirkung)²⁰⁸

²⁰⁴ Vgl. Faulstich, S.97ff.

²⁰⁵ Vgl. Ebda., S.101.

²⁰⁶ Ebda., S.103.

²⁰⁷ Vgl. Ebda., S.100.

²⁰⁸ Vgl. Eder, Jens: Die Figur im Film. Grundlagen der Filmanalyse. Marburg: Schüren Verlag GmbH 2014, S.141ff.

Bei der **Figur als Artefakt** wird auf die Darstellungsmittel, das heißt die Art und Weise, wie eine Figur dargestellt wird, eingegangen. Eder unterscheidet 2 Ebenen, die der Darstellung und die des Dargestellten. Bei der Ebene der Darstellung geht es darum, auf welche Weise etwas zu sehen oder hören ist. Diese Mittel können Besetzung, Star Image und Performance der Darsteller, wie auch Mise-en-scène, Kameraführung, Musik, Tongestaltung und Montage sein. Um die direkt wahrnehmbaren äußerlichen Merkmale, die eine Figur ausmachen, wird bei der Ebene des Dargestellten beleuchtet. Im Gegensatz zur Analyse der Figur als fiktionales Wesen wird hier die Ebene des Dargestellten funktional als Darstellungsmittel gesehen. Auch Fragen nach dem Drehbuch, den Schauspielern und der Inszenierung können unter diesen Aspekt fallen.²⁰⁹

Bei der Analyse der **Figur als fiktives Wesen** werden die direkt wahrnehmbaren Äußerlichkeiten der Figur, wie Körperlichkeit (Gestalt, Kleidung, Gestik und Mimik), Sozialität (sozialer Status, Beziehungen und Macht) und Innenleben, untersucht. Auch Selbst-, Fremd-, und Erzählercharakterisierung, wie bei Faulstich erwähnt, fallen unter diesen Aspekt. Diese Art von Charakterisierung ist für Empathie oder Antipathie zwischen Rezipient und Figur verantwortlich.²¹⁰

Durch Symbolik kann eine Figur indirekt etwas ausdrücken, das auf anderem Weg nicht möglich ist, wie z.B. Verdrängtes oder Tabuisiertes, was bei der Analyse der **Figur als Symbol** untersucht wird.²¹¹

Bei der **Figur als Symptom**, werden Ursachen und Einflüsse der Erschaffung, sowie Werte- und Normvorstellungen untersucht. Die Figur als Symptom kann man anhand von verschiedenen Zugängen ermitteln. Mit der Intention des Filmemachers setzt man sich bei dem biologischen Zugang auseinander, während man beim soziologischen Zugang die Aussage der Figur über die Gesellschaft und die Wirkungsweise auf den Zuschauer analysiert. Beim historischen Zugang wird untersucht, was die Figur über den Produktions- und Rezeptionskontext ihrer

²⁰⁹ Vgl. Ebda., S.322f.

²¹⁰ Vgl. Ebda., S.162ff.

²¹¹ Vgl. Ebda. S.529ff.

Entstehungszeit aussagt, beim psychologischen, was die Figur über die Psyche vom Filmemacher und dem Rezipienten enthüllt und beim intertextuellen, was die Figur in Beziehung zu anderen Figuren, Genres und ihrer Entwicklung einräumt.²¹²

Da es in meiner Analyse weniger um die Symbolik oder Aussage des Films geht, sondern hauptsächlich um die Darstellung der Mentalität und die kulturelle Zugehörigkeit der Figuren, werde ich Faulstichs „Analyse der Bauformen“ und die „Analyse der Normen und Werte“, wie Kortess „Bedingungsrealität“, „Bezugsrealität“ und „Wirkungskontext“ weitgehend ausklammern und hier nicht detaillierter ausführen. Ich werde mich ganz auf den filmischen Kontext, also die Handlungs- und Figurenanalyse konzentrieren, bei der ich, je nach Komplexität der Figuren, zwischen einer und fünf Figuren pro Film analysiere. Bei der Figurenanalyse werde ich mich weitgehend an das Modell von Jens Eder halten.

Da Mentalität und Kulturzugehörigkeit, wie schon im vorletzten Kapitel erwähnt, nicht nur durch Verhaltensweisen von Figuren selbst, sondern auch durch Handlungselemente und filmische Mittel dargestellt werden kann, werde ich infolgedessen eine Analyse der filmischen Mittel zur Darstellung von kultureller Zugehörigkeit durchführen.

2. Im weißen Rössl

Originaltitel: Im weißen Rössl

Erscheinungsjahr: 1960

Produktionsland: Österreich

Länge: 99min

Regie: Werner Jacobs

Drehbuch: Helmuth M. Backhaus, Janne Furch

Produktion: Carlton Film

Musik: Ralph Benatzky

Kamera: Heinz Schnackertz

Schnitt: Arnfrid Heyne

²¹² Vgl. Ebda. S.543f.

Darsteller: Peter, Alexander, Waltraud Haas, Karin Dor, Adrian Hoven, Estella Blain, Gunther Philipp, Werner Finck, Erik Jelde, Frithjof Vierock, Hugo Lindinger, Ruth Winter, Raoul Retzer, Hanita Hallan, Fritz Heller, Rut Rex, Fritz Lafontaine, Rudolf Carl, Josef Egger, Sepp Löwinger, Anton Karas

2.1 Sequenzanalyse

Phase	Liebesfilm Leopold/Josepha	Liebesfilm Dr. Siedler/Brigitte	Prozess	Dramat. Funktion
I	Leopold bekommt eine Abfuhr von Josepha	Familie Giesecke und Dr. Siedler reisen an	Giesecke prozessiert mit Sülzheimer	Exposition
II	Josepha begehrt Dr. Siedler	Dr. Siedler verliebt sich mit Brigitte	Giesecke ahnt nicht, wer Dr. Siedler wirklich ist	Steigerung
III	Josepha entlässt Leopold	Verlobung	Sülzheimers Sohn wird ebenfalls Hotelgast	Umschwung
IV	Leopold zieht als Gast ein und rettet Josephas Kragen	Giesecke ist gegen die Verlobung	Giesecke will seine Tochter mit Sülzheimers Sohn verkuppeln	Retardierung
V	Leopold und Josepha verloben sich	Dr. Siedler und Brigitte verloben sich	Die beiden Firmen fusionieren	Happy End

2.2 Handlungsanalyse

Problemhaltung: Im Hotel *Weißes Rössl* am Wolfgangsee ist Hochsaison und während der Oberkellner Leopold Brandmeyer die Gäste mit seinem Charme verführt, gelingt ihm dies weniger bei seiner Chefin, der schönen Wirtin Josepha Vogelhuber. Josepha erteilt Leopold auf seine Liebeserklärung hin eine Abfuhr, weil sie der Meinung ist, dass er nur hinter ihrem Hotel her ist.

Wilhelm Giesecke möchte sich mit seiner Tochter Brigitte im *weißen Rössl* von einem Prozess gegen Herrn Sülzheimer, aufgrund eines Haarwuchsmittels, erholen. Wie

der Zufall es will, ist Dr. Siedler, der Rechtsanwalt von Herrn Sülzheimer, Stammgast und residiert zur selben Zeit im Hotel.

Steigerung der Handlung: Sollte Herr Giesecke erfahren, dass Dr. Siedler, den er bis jetzt nur vom Schriftverkehr kennt, ebenfalls ein Hotelgast ist, würde eine Katastrophe bevorstehen. Aus diesem Grund beschließen Josepha, Leopold und Dr. Siedler seinen Namen zu verheimlichen.

Als Leopold erfährt, dass Josepha Dr. Siedler begehrt, ist er anfänglich sehr eifersüchtig und enttäuscht. Jedoch bemerkt Leopold eine gewisse Anziehung zwischen Dr. Siedler und Brigitte, weshalb er mit allen Mitteln versucht, die beiden zusammen zu bringen.

Krise/Umschwung: Weil Dr. Siedler sich mit Brigitte auf der Schafbergalm verloben will, muss er das Treffen im *Seeschlösserl* mit Josepha absagen. Leopold kann die Absage aber verheimlichen und nimmt Dr. Siedlers Platz ein. Im *Seeschlösserl* will Josepha allerdings nichts von Leopold wissen und möchte eine Erklärung, wo Dr. Siedler ist. Weil Josepha Leopold die Geschichte mit der Verlobung nicht glaubt, fahren sie gemeinsam auf die Schafbergalm. Aufgrund Josephas großer Enttäuschung wegen der Verlobung, kommt es am Schafberg zu einem Streit, bei dem Josepha ihren Oberkellner, wegen seiner Einmischung in ihr Privatleben, entlässt. Außerdem erfährt Herr Giesecke die wahre Identität von Dr. Siedler, weshalb er die Verlobung von Dr. Siedler und Brigitte aufgelöst.

Kurz darauf kommt Sigismund Sülzheimer, der für Verhandlungen zu einer außergerichtlichen Einigung von Dr. Siedler eingeladen wurden, im Hotel an. Als Herr Giesecke von Sigismund erfährt, will er sofort das Hotel verlassen, kann aber von seiner Tochter zum Bleiben überredet werden.

Retardierung: Anstatt abzureisen bleibt Leopold als Gast im Hotel, weil Josepha ihm als Gast mehr Aufmerksamkeit schenken muss.

Währenddessen versucht Herr Giesecke seine Tochter mit Sigismund zu vermählen, um einen Vorteil im Prozess zu erlangen. Dies erweist sich jedoch schwieriger als erwartet, weil sich einerseits Sigismund immer mehr in Klärchen, ein weiterer Hotelgast, verliebt und andererseits Brigitte nicht von Dr. Siedler zu trennen ist.

Das große Feuerwehrfest, das jedes Jahr das Ende der Saison einläutet, verläuft ohne Oberkellner sehr chaotisch. Als es dann auch noch zu regnen beginnt, steht Josepha total überfordert vor einer Katastrophe. Dies bemerkt auch Leopold, der spontan und ungefragt seine Position als singender Oberkellner wieder aufnimmt und die Situation beruhigt. Nach der Feier beschließt Leopold seine Zelte ein für alle Mal abzubauen.

Happy End: Unterdessen erfährt Herr Giesecke, dass Sigismund bereits mit Klärchen und Dr. Siedler wieder mit Brigitte verlobt ist. Bei der Abreise von Herrn Giesecke erfährt er und Sigismund Sülzheimer, dass ihre Haarwuchsmittel nur funktionieren, wenn man beide miteinander vermischt. Aus dieser neuen Erkenntnis beschließen sie, ihre Firmen zu fusionieren.

Josepha gibt Leopold sein Dienstzeugnis, in welchem, neben der Kündigung als Oberkellner, auch ein Hochzeitsantrag eingepflegt ist, welchen Leopold sofort annimmt. Gemeinsam verabschieden das glückliche Paar Josepha und Leopold ihre frisch verlobten Gäste.

2.3 Figurenanalyse

Für die Figurenanalyse habe ich die beiden Hauptcharaktere Leopold und Josepha gewählt, weil beide Protagonisten sind, die die gesamte Handlung zusammenhalten und sich durch ihre unterschiedlichen Charakterzüge, sehr gut ergänzen.

Leopold

Figur als fiktives Wesen:

Selbstcharakterisierung: In seinem ersten Auftritt begrüßt Oberkellner Leopold äußerst charmant und lebensfroh seine Gäste. Er trägt einen schwarzen Frack, mit weißem Hemd und Fliege, was ihn sehr gepflegt und elegant wirken lässt. Bei seiner alltäglichen Arbeit im Umgang mit seinen Gästen ist er stets entgegenkommend und auf die Bedürfnisse dieser bedacht. Dies ist in der Szene, in der er die unterschiedlichen Akzente der Gäste liebevoll nachmacht und ihnen ein nationaltypisches Gericht empfiehlt, erkennbar.

Wenn er aber mit seinen Kellnern spricht, erkennt man, dass diese überdrehte Art speziell für die Gäste aufgesetzt ist. Er ist der Inbegriff der Gemütlichkeit, weil er, als

die gestressten Gäste gehen müssen und zahlen wollen, ein Lied singt: „Aber meine Herrschaften, nur hübsch gemütlich. Mit der Ruhe kommt man noch einmal so weit.“²¹³ Leopold ist außerdem, vor allem im Umgang mit den Gästen, sehr selbstbewusst. Er ist charmant, bleibt immer ruhig, lässt sich aber von seinen Kunden nichts gefallen. Wenn es sein muss, ist er direkt und sagt genau, wo es langgeht.

So selbstsicher und wortgewandt er im Umgang mit seinen Gästen ist, so unsicher ist er, wenn er mit seiner großen Liebe, Josepha, reden muss. Er beginnt zu stottern, ist eingeschüchtert und redet sich um Kopf und Kragen. Dadurch, dass er Josepha jeden Tag Rosen schicken lässt, kommt auch seine altmodische und romantische Seite zum Vorschein. Durch Josepha offenbart sich noch ein weiterer Charakterzug – die Eifersucht. Obwohl er weiß, dass Dr. Siedler nicht an Josepha interessiert ist, ist er ständig eifersüchtig auf ihn.

Einerseits steht er mit beiden Beinen fest im Leben und ist von sich und seinem Beruf überzeugt: „Merke mein Sohn, ein Kellner der sich zu seinem Nachteil verrechnet, ist eine Schande fürs ganze Gewerbe.“²¹⁴ Andererseits ist er verträumt und tollpatschig. Seine Ungeschicktheit erkennt man, als er mit der Hand im Glas stecken bleibt, als er unabsichtlich vom Boot mit Wasserskiern mitgezogen wird und als er beim Feuerwehrfest den Wasserschlauch nicht unter Kontrolle bekommt. Sein Hang zur Tagträumerei kommt vor allem in dem Lied „Es muss was Wunderbares sein“²¹⁵ deutlich zur Geltung.

Obwohl Leopold von Natur aus sehr ehrlich ist – erkennbar daran, als er empört ist, dass Franzl heimlich den Brief von Dr. Siedler an Josepha gelesen hat - kann er auch ganz schön hinterhältig und durchtrieben sein. Diese Eigenschaften erkennt man, als Leopold in den Bus einsteigt, um von einem Gast, der nicht bezahlt hat, das Geld einzutreiben, und daraufhin behauptet, dass er leider kein Wechselgeld hat und das Geld somit behalten muss. Des Weiteren ist diese durchtriebene Art in seinen Plänen, Josepha näher zu kommen oder an den Versuchen Dr. Siedler und Brigitte zusammen zu bringen, deutlich erkennbar.

²¹³ Im weißen Rössl. Regie: Werner Jacobs. Drehbuch: Helmuth M. Backhaus u. Janne Furch. Österreich: Carlton-Film, 1960. Fassung: DVD. Kinowelt GmbH, 2010. 99'. TC: 00:08:59-00:09:10.

²¹⁴ Ebda., TC: 00:12:21-00:12:24.

²¹⁵ Ebda., TC: 00:15:57-00:17:33.

Mit Enttäuschungen kann Leopold nur schwer umgehen. Als er sieht, wie gut sich Dr. Siedler und Josepha verstehen, ist er zuerst sauer und aggressiv, wirft die Gläser gegen die Wand und verfällt daraufhin in eine melancholische Stimmung, die mit reichlich Alkohol hinuntergespült wird: „Ich hab's satt, ich will nicht mehr leben. Ich werde mich erschießen.“²¹⁶ Auch als er es sich endgültig mit Josepha verscherzt hat, wirft er aggressiv einen Gehstock am Boden und bittet den Kellner „Bringen Sie Gift...für zwei Personen.“²¹⁷

Fremdcharakterisierung: In der ersten Szene präsentiert der Reiseführer Leopold stolz als „eine Attraktion unserer modernen Zeit, Leopold, der singende Oberkellner des *weißen Rössls*“²¹⁸

Im ersten Auftritt von Piccolo Franzl lässt er den Zuseher erfahren, dass Leopold in seine Chefin verliebt ist und ihr jeden Tag rote Rosen anonym zuschickt und nennt ihn aus diesem Grund „so etwas Altmodisches.“²¹⁹

Bei Kaffee und Kuchen unterhalten sich Josepha und Dr. Siedler über Leopold. Während Dr. Siedler den Eindruck hat, dass Leopold ehrliche Gefühle für die Wirtin hegt, ist Josepha anderer Meinung. Über Leopold sagt sie: „Also, der Leopold, der ist ja im Grunde ein lieber, netter Kerl, aber manchmal geht er mir furchtbar auf die Nerven.“²²⁰

Immer wenn Leopold ihr seine Gefühle gesteht und sie ihm abblitzen lässt, sieht man in ihrem schmunzelnden Gesichtsausdruck, dass sie ihn charmant findet.

Figur als Artefakt:

Leopold wird als singender und tanzender Oberkellner stets in der Halbtotale in leichter Untersicht eingefangen, damit man seine überzogenen Bewegungen gut erkennen kann. Durch die Untersicht wird seine Macht als unterhaltender Oberkellner unterstrichen – er weiß genau, dass das *weiße Rössl* ohne ihn nur halb so erfolgreich ist. Wenn er mit Josepha flirtet und er ihr schöne Augen macht, wird sein Gesicht oft in Nahaufnahme gefilmt, damit man seine Mimik genau sehen kann.

²¹⁶ Ebda., TC: 00:37:31-00:37:37.

²¹⁷ Ebda., TC: 00:25:15-00:52:17.

²¹⁸ Ebda., TC: 00:04:32-00:04:38.

²¹⁹ Ebda., TC: 00:08:06-00:08:08.

²²⁰ Ebda., TC: 00:32:49-00:32:55.

Figur als Symbol und Symptom:

Leopold steht für die Arbeiter aus der Mittelschicht, die hart für ihren Job arbeiten und sich in der Arbeitswelt hocharbeiten möchten. Als Oberkellner hat Leopold es schon sehr weit gebracht, wofür er aber hart gearbeitet hat. Er liebt seinen Job durch und durch und ist sehr tüchtig und fleißig, aber er weiß auch, dass es ohne ihn nicht funktioniert, weswegen es oft nach seiner Pfeife geht, er sich zu seinen Gunsten beim Trinkgeld verrechnet und es gemütlich zugehen muss.

Josepha

Figur als fiktives Wesen:

Selbstcharakterisierung: Die Rösslwirtin Josepha, Mitte dreißig, ist stets gehegt und gepflegt, trägt immer ein adrettes Dirndl, passenden Schmuck und ist leicht geschminkt. Mit ihrem Aussehen hat sie es bei den Männern nicht gerade schwer.

Während sich Leopold und Franzl mitten in der Stoßzeit gemütlich unterhalten, zeigt Josepha ihre strenge Art, mit der sie über die Jahre das *weiße Rössl* erfolgreich geführt hat. Diese Erfahrung und Abgebrühtheit lässt sich auch immer wieder in Gesprächen erkennen: „Fünf Oberkellner hab ich gehabt, seit ich's *weiße Rössl* geerbt hab. Und alle Fünfe hab ich entlassen müssen.“²²¹

Des Öfteren zeigt es sich aber, dass diese harte Art nur ein aufgesetzter Selbstschutz ist. Zum Beispiel, als Leopold sie zum ersten Mal küssen will, gibt sie ihm eine Ohrfeige und droht ihm energisch mit der Entlassung. Als er aber das Zimmer verlässt, hat Josepha ein rührendes Lächeln auf den Lippen. Ihre zwei Gesichter kann man auch am Umgang mit ihren Gästen und dem Personal erkennen. Egal, wie stressig es ist, wie zum Beispiel beim Feuerwehrfest, ist Josepha stets freundlich zu ihren Gästen, während sie ihre Mitarbeiter streng herumkommandiert. Aber auch mit Aussagen wie „Du, hör auf, in der Saison wird ned geheult“²²², zeigt sie, dass der Gast über das eigene Wohlbefinden zu stellen ist. Das Gastwirtschaftsgewerbe hat sie im Laufe der Zeit sehr misstrauisch gemacht, weshalb sie niemanden vertraut und der Meinung ist, dass Leopold nur hinter ihrem

²²¹ Ebda., TC:00:13:41-00:13:44.

²²² Ebda., TC: 01:04:12-01:04:14.

Hotel her sei. So streng, wie sie geschäftlich ist – so locker ist sie privat. In der Nähe von Dr. Siedler ist sie blind vor Liebe, naiv und fröhlich.

Sie ist eine sehr stolze Person, wobei ihr dieser Stolz auch manchmal im Wege steht. So hätte sie beinahe auch Leopold verloren, weil sie zu stolz war, ihre überhastete Entscheidung, Leopold zu kündigen, zurückzunehmen.

Fremdcharakterisierung: Noch bevor man Josepha zum ersten Mal zu Gesicht bekommt, schwärmt Leopold schon von ihrer Schönheit: „Diese Frau ist so einfach und so weich. Ihre Stimme klingt so melodisch und so zärtlich.“²²³

Nachdem Leopold von Josepha den Laufpass bekommen hat, ist er anderer Meinung und singt „blödes Weibsbild, wenn du nur ned so bockig wärst, dann könnt alles so schön sein.“²²⁴

An dieser Charakterisierung erkennt man sofort, dass Leopold total in Josepha verschossen ist, sie aber niemanden an sich heranlassen will. Dieses Vertrauensproblem kommt von ihrer Erfahrung mit Männern, die nicht sie, sondern ihr Hotel geliebt haben. Das spricht Josepha auch laut aus, aber Dr. Siedler widerspricht ihr: „Ich glaube, Sie leiden an einem Minderwertigkeitskomplex.“²²⁵

Figur als Artefakt:

Josepha wird beinahe nur in Halbnah- oder Naheinstellungen gefilmt, damit ihre strengen, dominanten und manchmal auch zornigen Gesichtsausdrücke gut erkennbar sind. Auch sie wird meist in leichter Untersicht eingefangen, was ihre Stellung als Rösslwirtin, die das Sagen hat, verstärkt.

Figur als Symbol und Symptom:

Josepha wird als die starke Frau symbolisiert, die sich in der männerdominierenden Welt durchsetzen muss. In den 50er bzw. 60er Jahren, in der die Handlung spielt, war es alles andere als üblich, dass eine Frau eine Führungsposition in der Berufswelt ausübt. Josepha ist aber eine Hotelerbin und hat sich dafür entschieden, das Hotel als Wirtin selbst zu leiten. Aus diesem Grund muss sie ihre starke, harte

²²³ Ebda., TC: 00:08:29-00:08:33.

²²⁴ Ebda., TC:00:15:44-00:15:47.

²²⁵ Ebda., TC: 00:32:55-00:32:57.

und strenge Seite zeigen, weil sie sonst von den Männern nicht ernst genommen wird, obwohl sie innerlich sehr romantisch, liebevoll und emotionsgeleitet ist.

2.4 Analyse von Mentalität bzw. kultureller Zugehörigkeit

Sprache: Alle Charaktere sprechen Deutsch. Leopold, Josepha und Franzl sprechen österreichisches Deutsch, Dr. Siedler, Brigitte, Professor Hinzemann und Klärchen sprechen Hochdeutsch und Herr Giesecke spricht Deutsch mit einem sehr starken Berliner Dialekt. Leopold, Josepha und Franzl haben keinen starken Dialekt – das Österreichische wird vor allem durch Austriaismen oder spezifische Redewendungen betont: „Gfrett“²²⁶, „zerwutzel“²²⁷, „Schmarren“²²⁸, „bockig“²²⁹, „ratschen“²³⁰, „stad“²³¹, „habt’s mi gern“²³², „Rutschen’s mir doch den Buckel herunter.“²³³ – um nur einige zu nennen.

Auch die Verwendung des Artikels vor jedem Namen, ist bei Leopold, Josepha und Franzl üblich.

Damit die Touristen sich im *weißen Rössl* wie zu Hause fühlen, singt und spricht Leopold in der jeweiligen Sprache bzw. Dialekt mit ihnen und empfiehlt die jeweiligen Nationalgerichte. In dieser Szene werden die kulturellen Unterschiede durch die Sprache, den Dialekt und die Nationalgerichte hervorgehoben.

Story: Dass der Handlungsort Salzburg darstellen soll, ist schon zu Beginn in den unzähligen idyllischen Einstellungen vom Wolfgangsee, der Landschaft, den Bergen und dem Ort St. Wolfgang erkennbar. Später ist die Altstadt mit ihren ländlichen Häusern, dem Kopfsteinpflaster und den traditionell gekleideten Passanten zu sehen. Bei der rasanten Szene, als Leopold mit den Wasserski ungewollter Weise mit dem Boot mitgezogen wird, werden unzählige Einstellungen vom Wolfgangsee und dessen Umgebung gezeigt.

²²⁶ Ebda., TC: 00:10:33.

²²⁷ Ebda., TC: 00:10:42.

²²⁸ Ebda., TC: 00:13:12.

²²⁹ Ebda., TC: 00:15:46.

²³⁰ Ebda., TC: 00:08:41.

²³¹ Ebda., TC: 00:08:46.

²³² Ebda., TC: 00:11:37-00:11:38.

²³³ Ebda., TC: 01:20:54-01:20:56.

Zu Beginn kommt das Dampfschiff *Kaiser Franz Josef der I* an, an dem die österreichische Nationalfahne weht, welches für das *weiße Rössl* eine wichtige Rolle spielt, weil es Touristen und somit Geld ins Hotel bringt. Das Schiff trägt den Namen, weil der Kaiser früher öfters im *weißen Rössl* residierte, weswegen es auch eine eigene *Kaiser Franz Josef Suite* im *weißen Rössl* gibt. Als der Dampfer anlegt, steigt der Touristenführer aus und verkündet "St. Wolfgang, bitte beeilen meine Herrschaften."²³⁴ Und auch der Oberkellner Leopold besingt in seinem Lied "Im weißen Rössl am Wolfgangsee" den Handlungsort.

Das *weiße Rössl* ist ein prachtvolles Landhotel mit Holzbalkonen, die mit blühenden Blumen geschmückt sind, direkt am Wolfgangsee. Auch innen wirkt das Hotel sehr ländlich. Die Gaststube ähnelt mit den Holzmöbeln und Hirschköpfen an der Wand an eine typische österreichische Bauernstube.

Schon an den Namen der Figuren wird die kulturelle Zugehörigkeit deutlich – Leopold, Josepha und Franz sind typische österreichische Namen, die im Laufe des Filmes oft in Peppi, Pepperl, Sefferl und Franzl verniedlicht werden. Auch Leopolds Kanarienvogel Hansi, wie auch der Schäferhund Lumpi tragen Namen, die in Österreich für Haustiere als typisch gelten.

Josepha, die Kellnerinnen und die Einheimischen tragen den gesamten Film über Dirndl, während Leopold in der Arbeit einen Frack trägt und in seiner Freizeit (Trachten-)Anzüge. Um sich in Salzburg anzupassen, kleidet sich Herr Giesecke mit Lederhosen, Trachtenjanker und Tirolerhut. Beim Feuerwehrfest kleiden sich sogar die Touristen aus den verschiedensten Ländern mit Trachtenanzug und Dirndl.

In der ersten Szene, als das *weiße Rössl* zum ersten Mal zu sehen ist, putzt das gesamte Hotelpersonal das Hotel und singt dabei ein Lied zur Saisonöffnung. Die Frauen tragen Dirndl, putzen und tanzen, die Männer tragen Lederhosen, stellen dabei Tische und Sessel auf und der Koch, der sehr beleibt ist, schneidet gerade den Apfelstrudel auf. Bei dem Lied "Im Salzkammergut da kann man gut lustig sein" werden alle gängigen Klischees explosionsartig an die Oberfläche transportiert:

²³⁴ Ebda., TC:00:03:03-00:03:05.

Frauen in Dirndl tanzen, Männer in Lederhosen und Tirolerhut jodeln, führen einen Schuhplattler vor und ein Almhirt mit roter Nase tanzt belustigt mit ihnen mit.

In der Szene als Herr Giesecke auf der Schafbergalm ankommt, sieht man ein großes Schild "zur Schafbergalm", ein Souvenirgeschäft, einen Einheimischen, der Zither spielt und den Gastwirt, in typischer Landestracht gekleidet, der Herrn Giesecke fragt, was er haben will. Bei dieser kurzen Unterhaltung, bei der Herr Giesecke im Berliner und der Gastwirt im Salzburger Dialekt spricht, tritt der deutsche und österreichische Kulturunterschied deutlich in Erscheinung, weil sie sich gegenseitig aufgrund ihres Dialekts nicht verstehen.

Österreichs Titelsucht wird in der Szene, in der sich Leopold für immer verabschieden will, hervorgehoben. Er sagt zu Dr. Siedler: „Herr Doktor, also dann. Bis später, Herr Kollege.“²³⁵ Dr. Siedler antwortet: „Wieso? Sind Sie auch Doktor?“²³⁶

Nationale Symbole treten während der Handlung immer wieder auf. Wie schon erwähnt, ist am Dampfschiff *Kaiser Franz Josef der I* die österreichische Nationalflagge gehisst. Österreichische Spezialitäten, wie Apfelstrudel, Salzburger Nockerln, Rostbraten, Kaiserschmarren, Schweinsbraten, Knödel, Leberknödelsuppe werden ständig erwähnt.

Filmische Mittel: In der ersten Szene wird eine Totale mit statischer Kamera vom Wolfgangsee eingesetzt. Durchs Bild fahren Boote und Schiffe, während im Hintergrund der Ort St. Wolfgang und die Berge zu erkennen sind. Durch eine Überblende wechselt die Einstellung zu einer Totalen vom Ort, die Kamera befindet sich vermutlich in einem Boot am See, weil das Bild nicht statisch, sondern auf und ab schwankt. Das Bild des Ortes spiegelt sich im See wieder. Wieder wird durch eine Überblende das Motiv gewechselt – diesmal erneut eine Totale vom See, in der im Hintergrund Landschaft zu sehen ist. Die Kamera ist zuerst statisch, schwenkt nach rechts zu den Booten, bis eine Überblende das Bild in eine Totale von der Ortskirche

²³⁵ Ebda., TC: 01:05:23-01:05:25.

²³⁶ Ebda., TC: 01:05:26-01:05:27.

ändert. Es folgt wieder eine Überblende zu einer Totalen vom See, bis die Kamera nach rechts zu einer Totalen vom *weißen Rössl* schwenkt.²³⁷

Bei der Szene, in der Leopold mit den Wasserskiern hinter dem Boot von Dr. Siedler und Brigitte nachgezogen wird, wird Leopold in verschiedenen Einstellungsgrößen gezeigt, jedoch immer so, dass man sehr viel von der idyllischen Umgebung erkennen kann. Von der Totalen bis zur Nahaufnahme ist jede Einstellung dabei. Als Leopold nach einem Schirm am Ufer greift, wird er in die Luft gezogen und man sieht aus der subjektiven Kamera den See aus der Vogelperspektive.

In einer weiteren Einstellung wird die Umgebung szenisch eingesetzt. Als Dr. Siedler und Brigitte mit der Lokomotive auf die Schafbergalm fahren, sitzen sie genau so, dass man hinter ihnen und rechts von ihnen die Landschaft genießen kann.

Eine Totale vom Gasthof *Schafberg-Alpe*, in der man im Hintergrund Wanderer und die Dampflokomotive sehen kann, lässt den Zuseher erkennen, dass die Figuren auf der Schafbergalm angekommen sind. Die Kamera neigt sich langsam nach unten und die Gäste, die eifrig essen, trinken und plaudern, rücken ins Bild.

Als Herr Gieseke auf der Schafbergalm ankommt, hört man volkstümliche Musik, die von einem Zitherspieler kommt. Auch als Dr. Siedler und Brigitte auf der Alm ankommen, hört man ein volkstümliches Lied, diesmal aber von Flöten aus dem Off gespielt. Mit der Musik wird das ländliche Ambiente zusätzlich bekräftigt.

Schauspieler: Durch Peter Alexander erhält die Figur des Leopolds erst den Schmäh und den Charme, den Leopold als Figur verkörpert. Peter Alexander ist diese Rolle, wie auf den Leib geschnitten, weil er sehr oft den unbeholfenen Verehrer spielt, der ungeschickt ist und alles verkehrt macht. Mit genau dieser Art von Rolle, die Peter Alexander sich immer wieder annahm, eroberte der Österreicher die Herzen der Zuschauer.

²³⁷ Ebda., TC:.00:00:12-00:01:41.

2.5 Resümee

Anhand der Handlungsanalyse wird die österreichische Mentalität im *Im weißen Rössl* als familienorientiert, das durch das gemeinsame Anpacken im Hotel ersichtlich wird, der leichte Hang zum Depressiven - erkennbar daran, dass Leopold zwei Mal vom Tod spricht, weil Josepha ihn nicht liebt – und dem daraus folgenden Alkoholmissbrauch, konstruiert. Bei der Figurenanalyse von Leopold und Josepha wurde festgestellt, dass die Mentalität des Weiteren als gemütlich, humorvoll, unbedacht und tüchtig, aber auch raunzend dargestellt wird. In weiterer Folge wurde in der Analyse der kulturellen Zugehörigkeit aufgezeigt, dass Traditionsbewusstsein und Naturverbundenheit, wie auch der charmante Schmäh mit der österreichischen Mentalität stark verbunden ist. Österreich als idyllischer Tourismusort wird vor allem durch die malerischen Landschafts-Aufnahmen von und rund um den Wolfgangsee versinnbildlicht. Auch die österreichische Sprache, die sich neben dem Dialekt auch durch Austriazismen und Redewendungen kennzeichnet, spielt einen zentralen Punkt, um kulturelle Zugehörigkeit ersichtlich zu machen. Aber auch durch Symbole, wie Kaiser Franz Josef, die Nationalflagge, die Landestracht, die traditionelle Küche (Apfelstrudel, Kaiserschmarren, Schweinsbraten und Knödeln), traditionelle Tänze, Gesänge und Instrumente, (Schuhplattler, Jodler und Zither), wird das Österreichbild verstärkt.

3. Cappuccino Melange

Originaltitel: Cappuccino Melange

Erscheinungsjahr: 1992

Produktionsland: Österreich

Länge: 92min

Regie: Paul Harather

Drehbuch: Paul Harather

Produktion: Dor Film

Musik: Ulrich Sinn

Kamera: Helmut Pirnat

Schnitt: Traude Gruber

Darsteller: Josef Hader, Alfred Dorfer, Enrica Maria Modugno, Gerlinde Prelog, Alexandra Haring, Milan Dor, Hermann Hörtel, Loredana Flore

3.1 Sequenzanalyse

Phase	Liebesgeschichte	Autokauf	Dramaturgische Funktion
I	Ansehen Italienerin/Freundin	Auto verrostet und alt	Exposition
II	Antrag	Möglicher Autokauf	Steigerung
III	Lernt Gina kennen	Geldverlust/-suche	Umschwung
IV	Muss Abschied von Gina nehmen	Geld wieder zurück	Retardierung
V	Postkarte, glücklich	Neues Auto	Happy End

3.2 Handlungsanalyse

Problemhaltung: Der Film beginnt im Jahr 1972, als Manfred Seidl, der Protagonist, ein Schuljunge ist. Neben seinen Aufgaben als Schüler muss er auch am elterlichen Bauernhof anpacken, indem er im Dorf die Milch austrägt. Dabei lernt er eine Italienerin kennen, die ihm fasziniert und nicht aus dem Kopf geht. Als Dank für seine Dienste erhält er von ihr italienische Souvenirs, die er heimlich in einer Schatulle im Stall versteckt. Zwanzig Jahre später hat er den Bauernhof seines verstorbenen Vaters übernommen und lebt dort mit seiner langjährigen Beziehung Manuela. Der einzige Fortschritt am Bauernhof wird von einem alten, schon fast zerfallenen, VW Käfer repräsentiert.

Steigerung der Handlung: Manuela glaubt schon seit einiger Zeit nicht mehr an Manfreds Gefühle zu ihr. Um einer Diskussion aus dem Weg zu gehen, willigt er ein sie zu heiraten. Dieses Lebensereignis nehmen sie sich zum Anlass, sich ein neues Auto zu beschaffen. Manfred kontaktiert Toni, einen alten Freund aus Wien, der ihm ein gebrauchtes Auto zum Verkauf anbietet. Toni erscheint mit dem potentiellen Auto auf Manfreds Hof. Nach einer Probefahrt mit dem Auto sind Manfred und Manuela nicht überzeugt und lehnen dankend ab.

Krise/Umschwung: Kurz nachdem Toni mit dem Auto den Hof verlassen hat, fällt Manfred auf, dass er das Geld für den möglichen Autokauf, in Tonis Auto vergessen

hat. Ohne zu zögern, springt Manfred in seinen Traktor und begibt sich damit nach Wien. Auf dem Weg nimmt Manfred bei einer Tankstelle die zurückgelassene Italienerin Gina mit. Sie war mit ihrem Freund ebenfalls auf dem Weg nach Wien, bis sie miteinander stritten und er sie bei der Tankstelle ausgesetzt hat. Die stolze Gina kann jedoch mit dem Landwirt Manfred nichts anfangen und bleibt nur bei ihm, um ihren Reisepass wiederzubekommen. Während sie gemeinsam quer durch Wien Toni, und somit Manfreds Geld, jagen, lernen sich die beiden immer besser kennen.

Retardierung: Als sie Toni endlich finden und nach einer aggressiven Verhandlung Manfreds Geld zurückbekommen, kommen sich die beiden näher. Im gemeinsamen Hotelzimmer, in dem sie vor Ginas Abreise nach Italien, noch eine Nacht verbringen, kommt es beinahe zum Kuss. Am nächsten Morgen begleitet Manfred Gina zum Südbahnhof und gibt ihr zum Abschied seine Adresse. Als Gina glaubt, dass sie nicht mehr von Manfred beobachtet wird, wirft sie den Zettel mit der Adresse weg und Manfred ist zutiefst enttäuscht. Kurz bevor Gina in den Zug einsteigt, läuft sie noch einmal zurück und holt den Zettel aus dem Mistkübel.

Happy End: Wieder Zuhause am Bauernhof, heiratet Manfred, wie geplant, Manuela. Sie kaufen sich ein neues Auto, welches kurz nach der Hochzeit am Straßenrand liegen bleibt. Gerade als der Alltag des frisch vermählten Ehepaars am Bauernhof eingekehrt, bekommt Manfred einen Brief aus Italien. In dem Kuvert steckt nur ein gemeinsames Foto von Gina und Manfred, auf dessen Rückseite Ginas Adresse steht. Nachdem er sich das Bild ein einziges Mal angesehen hat, legt er es zu den anderen Erinnerungen aus seiner Kindheit in die Schatulle und versteckt diese wieder im Stall. Als er aus dem Stall hinaus zu seiner Frau Manuela geht, ist er zum ersten Mal glücklich und teilt ihr mit, dass er sie lieb hat und spricht mit ihr über ihre gemeinsamen zukünftigen Kinder.

3.3 Figurenanalyse

Für die Figurenanalyse ziehe ich Manfred und Toni heran. Manfred ist der Protagonist der Geschichte, weil er die Handlung zusammenhält und im Zentrum des Geschehens steht, während Toni nur eine Nebenfigur darstellt, die sehr eindimensional und typisiert dargestellt wird. Für die Analyse sind aber beide Figuren

interessant, weil Manfred als Repräsentant des Landes und Toni als Vertreter der Stadt gelesen werden kann.

Manfred

Figur als fiktives Wesen:

Selbstcharakterisierung: Als kleiner Bub ist Manfred sehr in sich gekehrt und redet kaum. In den 12 Minuten, in denen er vorkommt, spricht er nur drei Sätze.

Er hilft seinen Eltern mit dem Bauernhof, bringt den Nachbarn frische Milch und ist nicht gut in der Schule, weil er lieber beobachtet - vor allem die Nachbarin aus Rom, die er sehr faszinierend findet. In ihr sieht er ein Leben ohne Pflichten, Sorgen und Kummer. Sie repräsentiert mit ihrem großen Haus und den Skulpturen, den Bildern und dem Grammophon, ihrer hübschen Kleidung, ihrem Schmuck und ihrer Schönheit, etwas, das Manfred nicht kennt, er aber sehr interessant und anziehend findet. Von seiner Familie hört er aber immer, dass die Stadtleute keine guten Menschen sind.

Der erwachsene Manfred ist 29, Jungbauer und mit Manuela zusammen. Auch als Erwachsener ist er kein Freund der vielen Worte und sehr in sich gekehrt. Er ist emotionslos, abwesend und wirkt im Zusammenhang mit seiner Freundin nicht unbedingt glücklich. Als sie ihn fragt, ob sie ihm überhaupt noch gefällt, weil wenn er sie nicht bald heiratet ist's aus, antwortet er mit seinem kargen Wortschatz: „Dann heirat' ma halt.“²³⁸

Er ist sehr konfliktscheu – bevor er sich Problemen stellt, geht er ihnen lieber aus dem Weg. In zwei Szenen wird diese Eigenschaft besonders deutlich. Erstens, noch in seiner Kindheit, als ein Mitschüler der Lehrerin die Kreide an den Kopf wirft, wird Manfred verantwortlich gemacht. Anstatt zu protestieren, nimmt er die Entscheidung hin und sitzt nach. Zweitens, als die Kollegen von der freiwilligen Feuerwehr sich über ihn lustig machen, weil er Bauer ist. Anstatt sich zu verteidigen, flüchtet er schnell nach Hause.

Manfred ist sehr ehrlich und angepasst. Gegen Regeln verstößt er nicht gern. Als Gina über die rote Ampel geht, bleibt Manfred sofort stehen und wartet geduldig, bis

²³⁸ Cappuccino Melange. Regie: Paul Harather. Drehbuch: Paul Harather. Österreich: Dor Film, 1992. Fassung: DVD. Hoanzl, 2009. 92'. TC: 00:14:33.

es grün wird. Auch in der U-Bahn, als der Kontrolleur ihnen eine Strafe aufbrummt, will Manfred sofort zahlen, jedoch wird er von Gina aufgehalten.

Als Manfred Toni fragt, ob er sein Geld hat und dieser verneint, glaubt er es ihm sofort. Er kennt es vom Land, dass die Leute vertrauenswürdig und ehrlich sind und wirkt deshalb sehr naiv.

Durch Gina wird Manfred allmählich lockerer. Er bricht Regeln, indem er mit einem Tretboot fährt, das er nicht bezahlt hat oder fremde Kleidung stiehlt, weil seine nass wurde. Er beginnt plötzlich zu plaudern und Gefühle zu zeigen. Als er beim Abschied von Gina sieht, dass sie den Zettel mit seiner Adresse wegwirft, ist er enttäuscht und wird wieder zum verschlossenen, wortkargen Manfred. Nach der Hochzeit mit seiner Langzeitfreundin bekommt er plötzlich einen Brief mit einem Foto von Gina und ihm mit ihrer Adresse. Dieses Foto versteckt er in seiner geheimen Erinnerungsschatulle und löst in ihm wieder Gefühle aus. Zum ersten Mal seit Manuela und er ein Paar sind, sagt er ihr, dass er sie lieb hat und redet über ihrer beider Zukunft als Eltern.

Fremdcharakterisierung: Während der gesamten Handlung wird kaum etwas über Manfred gesagt. Seine Mutter sagt, als er noch ein kleiner Bub ist: „Er wird amal a guter Bauer.“²³⁹ Durch diese Aussage drückt sie aus, dass Manfred schon jetzt sehr tüchtig ist und später für seine eigenen Kinder gut sorgen wird. Für ihn gibt es sowieso keine andere Perspektive als Bauer zu werden, weil der Bauernhof Generation für Generation weitervererbt wird.

Als Manfred Gina über ihren Freund ausfragen will, unterstreicht sie mit der Aussage „What? You are Sherlock Holmes?“²⁴⁰ seine Neugier, die er schon als kleines Kind nicht unterbinden konnte.

In der Szene, als Gina und Manfred ihre nassen Sachen gegen trockene tauschen wollen, dreht sich Manfred von Gina weg. Sie fragt ihn, was er macht, worauf er antwortet, dass er wartet, bis sie fertig ist. Gina lacht ihn aus und nennt ihn „Chicken“²⁴¹ und ahmt ein Huhn nach. Durch diese Situation wird seine schüchterne, unerfahrene und moralische Seite hervorgehoben.

²³⁹ Ebda., TC: 00:06:00-00:06:01.

²⁴⁰ Ebda., TC: 00:54:57-00:54:59.

²⁴¹ Ebda., TC:00:50:01.

Im Hotelzimmer, als Ginas Freund mit ihr streitet, geht Manfred dazwischen, woraufhin ihn der Freund von Gina auslacht und ihn fragt, ob er Arnold Schwarzenegger sei. Zum ersten Mal weicht Manfred einem Konflikt nicht aus, sondern stellt sich ihm, woraufhin er, wenn auch nur ironisch gemeint, mit dem berühmtesten Bodybuilder der Welt verglichen wird.

Als es aussichtslos erscheint, das Geld wiederzubekommen, stehen Manfred und Gina am Donaukanal. Gina versucht einen Witz zu reißen, worauf er keine Reaktion zeigt, weswegen sie dann meint, dass sie weiß, dass er springen will. Mit dieser Aussage betont Gina Manfreds depressive Seite.

Figur als Artefakt:

Als Kind wird Manfred von einer ländlichen fröhlichen Hintergrundmusik begleitet. Die Musik untermalt einerseits die ländliche Umgebung, in der er aufwächst, andererseits das unbekümmerte Leben, das er als Kind führt. Des Weiteren wird Manfred als Kind meist aus leichter Aufsicht gefilmt, was die kindliche Schwäche und Unterlegenheit ausdrücken soll. Wenn er aber seinen Eltern bei der Arbeit hilft, wird er von der Kamera aus Normalsicht oder leichter Untersicht gefilmt, was wiederum sein wachsendes Verantwortungsbewusstsein unterstreicht.

In der ersten Szene, als Manfred den Leiterwagen mit der Milch durch den Wald zieht, wird er aus leichter Aufsicht gefilmt. Als jedoch das hupende Auto aus der Stadt kommt und Manfred nicht ausweicht, sondern ruhig weitergeht, wird er von der Kamera aus leichter Untersicht eingefangen. Hier wird seine Überlegenheit gegenüber der Stadt unterstrichen, denn das Land ist „sein Revier“.

Als Erwachsener wird Manfred meist in näheren Einstellungen, also Groß- und Naheinstellungen gezeigt, um seine Emotionen, die er selten mit Worten ausdrückt, besser erkennen zu können.

Wenn Manfred seiner „Mission“ nachgeht, sein Geld wiederzubeschaffen, wird dies mit spannender Hintergrundmusik unterlegt, während seine „Abenteuer“ mit Gina von fröhlicher Musik begleitet werden.

Als er gegen Ende der Handlung sein Geld wiederbeschaffen hat, Gina immer näherkommt und über seine Emotionen spricht, wird er aus leichter Untersicht gefilmt, was sein endlich erlangtes Selbstbewusstsein untermalen soll, während die

Aufsicht der Kamera, als er sieht, dass Gina den Zettel mit seiner Adresse weggeworfen hat, die Einsamkeit und Traurigkeit bestärkt.

Figur als Symbol und Symptom:

Das Setting, also die Situierung von Manfreds Figur, wird durch sein Aussehen, seiner Kleidung und seinem Verhalten dargestellt. Die Figur stellt einen stereotypen Bauern vom Land dar, die symbolisch für das ländliche Österreich steht. In der Gesellschaft werden Bauern zur Unterschicht gezählt, sind meist nicht hoch angesehen und werden sogar oft ausgeschlossen. Klischeebedingt gehen sie einer einfachen Lebensweise nach, leben nach der traditionellen Rollenverteilung und werden nicht zur oberen Bildungsschicht gezählt. Da die Fleischindustrie sehr groß ist, bleibt den Bauern meist nichts anderes übrig, als ihr Fleisch unter dem Wert zu verkaufen, weswegen viele Bauern an Armut leiden. Harather bedient sich in *Cappuccino Melange* der stereotypen Sichtweise über die ländliche Bevölkerung und behaftet Manfreds Figur mit all diesen Klischees. Manfred lebt, obwohl er 29 Jahre ist, gemeinsam mit seiner Mutter und seiner Oma im Bauernhaus, verkauft Milch und Fleisch, hat ein verrostetes altes Auto, heiratet eine Frau, damit sie für ihn kocht und wäscht und wird von den Stadtbewohnern nicht akzeptiert.

Toni

Figur als fiktives Wesen:

Selbstanalyse: Toni trägt bei seinem ersten Auftritt eine Lederjacke, Jeans, ein weißes T-Shirt mit dem Aufdruck *Ruderverein Alte Donau*, Lederstiefeln, eine Sonnenbrille, eine goldene Halskette, einen goldenen Ring und fährt ein rotes Cabrio, bei dem für ihn jeder Kratzer eine Katastrophe darstellt. Als er mit seiner überlässigen Gangart ankommt, zieht er, wahrscheinlich wegen des ländlichen Geruchs, eine angeekelte Schnute. Sein Aussehen ist ihm sehr wichtig, was man an seiner Föhnwelle erkennen kann. In seinem Verhalten ist er sehr arrogant und überheblich und versucht einen Schmäh nach dem anderen zu reißen, was jedoch bei anderen Personen nicht gut ankommt. Da er seine Freundin betrügt und Manfreds Geld unterschlägt, jedoch beides bestreitet, ist er unehrlich und nicht vertrauenswürdig.

Figur als Artefakt:

Wie auch schon bei Manfred beschrieben, wird auch Toni oft durch die Kameraperspektive charakterisiert. Zu Beginn, als Toni auf den Hof kommt, sieht man in Detailaufnahmen seine Kleidung und sein Aussehen. Immer wenn er allein im Bild zu sehen ist, wird er in leichter Untersicht gezeigt, was seine Arroganz und sein Selbstbewusstsein unterstreicht. Immer wenn er mit seinem Cabrio ins Bild fährt, wird dies von einer bluesartigen Musik untermalt. Als er am Ende das Geld von Manfred rusrückt und sein wichtigster Besitz, das Auto, beschädigt wurde, wird Toni aus der Vogelperspektive in der Totalen gezeigt, um seine Unterlegenheit gegenüber „dem Land“ zu bekräftigen.

Figur als Symbol und Symptom:

Durch sein Aussehen, seine Kleidung und sein Verhalten wird Tonis Figur als Stadtmensch charakterisiert (Setting) und symbolisiert das städtische Leben Österreichs. Auch hier werden alle stereotypischen Charakterzüge und Verhaltensweisen bedient. Menschen aus der Stadt gelten klischeebedingt als fortschrittlich, gut gekleidet, gebildet, eher im Wohlstand lebend, hektisch, ruhelos und unehrlich. All diese Charakterzüge weist Toni auf: Durch sein neues aufpoliertes Auto wirkt er wohlhabend und fortschrittlich, mit seiner Lederjacke, den Lederstiefeln und seinen Accessoires ist er modern gekleidet, dadurch, dass er an keinem Ort, an dem Manfred ihn sucht, zu finden ist, wird er als ruhelos charakterisiert und da er seine Freundin und seinen Freund betrügt, gilt er als unehrlich.

3.4 Analyse der Mentalität bzw. kulturellen Zugehörigkeit

Sprache: Manfred, seine Eltern und Manuela sprechen österreichisches Deutsch mit steirischem Dialekt, wie bei der Aussage „Den hob i dia viare geabn“²⁴² erkennbar ist, während Toni, seine Affäre und seine Freundin sich in österreichischem Deutsch mit starkem Wiener Dialekt ausdrücken, wie zum Beispiel „I tad ned long überlegen, wonnst erm wüst“²⁴³.

²⁴² Ebda., TC: 00:19:15-00:19:16.

²⁴³ Ebda., TC:00:18:12-00:18:15.

Gina und ihr (Ex-)Freund sprechen miteinander Italienisch, während sie sich mit Manfred in einem sehr gebrochenen Englisch unterhalten. Auch Manfred versucht sich mit Gina in einer Mischung aus Deutsch und sehr gebrochenem Englisch zu verständigen. Zu Beginn ihrer Bekanntschaft verstehen sie sich kaum und sprechen mehr mit Händen und Füßen als mit Worten. Je mehr Zeit sie miteinander verbringen, desto einfacher fällt es ihnen sich zu unterhalten. Eine typische Unterhaltung zwischen Manfred und Gina läuft wie folgt ab:

- Gina: „How do you do? Good? Ok. Tu hai il mio passaporto. Stop.“ (formt mit ihren Händen einen Rahmen um ihr Gesicht) „Il documento per viaggiare con la foto. Passaporto!“
- Manfred: „Na, i hab kan Pass.“ (zeigt seinen Führerschein) „Nur Führerschein.“
- Gina: „Il mio passaporto. Mio... Mamma mia... Nel trattore.“ (ahmt das Fahren eines Autos nach) „Il trattore, ha?“
- Manfred: „Dei Reisepass is in meim Auto?“
- Gina: „Yes. Reisepass is Auto.“ (fordert Manfred mit Handbewegungen zum Gehen auf) „Let's go, andiamo.“²⁴⁴

Austriazismen oder österreichische Redensarten, bis auf „Vergelts Gott“²⁴⁵, „Janker“²⁴⁶, „Pfiat di“²⁴⁷, „So a Schäß“²⁴⁸ und „Schmäh“²⁴⁹ werden nur sehr selten verwendet.

Story: Bei dem Handlungsort handelt es sich einerseits um Rettenegg in der Steiermark und andererseits um Wien. Zu Beginn werden unzählige Einstellungen von ländlichem Gebiet gezeigt: Bäume, Wälder, Wiesen, Felder, Berge, Bauernhöfe, ländliche Häuser. Auch später werden immer wieder Einstellungen von der ländlichen Idylle eingesetzt. Dass es sich dabei aber um die Steiermark handelt, erkennt man einerseits am uralten Autokennzeichen *St* und an einer grünen Tafel,

²⁴⁴ Ebda., TC: 00:31:09-00:31:40.

²⁴⁵ Ebda., TC: 00:01:04.

²⁴⁶ Ebda., TC: 00:19:01.

²⁴⁷ Ebda., TC: 00:20:41.

²⁴⁸ Ebda., TC: 00:16:44.

²⁴⁹ Ebda., TC:01:12:49.

auf der *Verkehrsbund Mürzta*²⁵⁰ steht, und andererseits als Manfred das erste Mal auf Gina trifft und ihr erklärt, woher er kommt: „Rettenegg, I am from Rettenegg.“²⁵¹. Der zweite Handlungsort Wien, ist um einiges leichter erkennbar. Erst als Manfred mit dem Traktor bei einer Tankstelle hält, um seine Freundin anzurufen und ihr mitzuteilen „Sog, da Mama i bin auf Wean gfohrn.“²⁵², weiß man, wohin die Reise überhaupt gehen wird. Als Gina und Manfred zum ersten Mal Bekanntschaft machen, fragt sie ihn, ob er nach Wien fährt, woraufhin er zustimmt. Als er in Wien ankommt, erkennt man neben der Autobahn das Uno-Gebäude und in der Ferne den Donauturm. Während er durch die Stadt fährt, vorbei an der Urania, dem Praterstern und der Ringstraße, kann man im stressigen Stadtverkehr immer wieder Autokennzeichen mit einem W, welches für Wien steht, erkennen.

Die Handlungszeit wird durch das Einblenden der Jahreszahl 1972 in der zweiten Einstellung des Filmes erkennbar. Nachdem der kleine Manfred die Tür zum Stall schließt, in dem seine Schatulle mit all den Erinnerungen versteckt ist, wird die Jahreszahl 1992 eingeblendet und man sieht Manfred als erwachsenen Mann.

Vor allem an der Kleidung der Figuren ist entweder die Zugehörigkeit zum Land oder zur Stadt erkennbar. Während Manfred fast durchgehend einen Monteuranzug und Gummistiefel trägt, ist Toni lässig in Lederjacke, Jeans und Sonnenbrille gekleidet. Manfreds Mutter, seine Großmutter und seine Freundin Manuela tragen Bauernschürzen und Kopftücher, während Tonis Freundin ein pinkes Rüschenkleid, große blaue Ohrringe, Nagellack und Lippenstift trägt.

Auch durch nationale Symbole wird Österreich in *Cappuccino Melange* repräsentiert. An der Tankstelle hängt die österreichische Nationalflagge, neben der Manfred mit seinem Traktor parkt. Auch als Gina und Manfred sich in einem Häuschen an der alten Donau umziehen wollen, hängen zwei Wimpel an der Wand – einer mit einem österreichischen und der andere mit einem Wiener Wappen.

²⁵⁰ Ebda., TC:00:13:54.

²⁵¹ Ebda., TC: 00:23:17-00:23:19.

²⁵² Ebda., TC: 00:20:31-00:20:33.

Als Manfred mit dem Traktor durch die Innenstadt fährt, kommt er bei der Oper vorbei und auch später sieht man Straßenkünstler und –musiker. Mit diesen Symbolen wird auf die kulturelle und musikalische Tradition verwiesen.

In Wien angekommen, galoppiert Manfred ein aus der Spanischen Hofreitschule entlaufener Lipizzaner auf Kopfsteinpflaster entgegen. Hinter ihm läuft ein als Mozart verkleideter Mann und versucht das Pferd einzufangen. Durch Manfreds Erfahrung mit Tieren, schafft er es binnen kurzer Zeit, das Tier zu beruhigen und zu bändigen. Hier werden gleich drei kulturelle Symbole eingesetzt: Lipizzaner, Mozart und Kopfsteinpflaster sind Symbole, die mit Österreich bzw. Wien in Verbindung gebracht werden.

Als Gina und Manfred einen gemeinsamen Tag in Wien miteinander verbringen, besuchen sie ein Kaffeehaus, welches die Wiener Kaffeehauskultur repräsentiert. Manfred möchte einen Kaffee, woraufhin der Kellner herablassend alle Kaffeearten aufzählt. Gina bestellt daraufhin einen Cappuccino und möchte unbedingt eine Sachertorte kosten, Manfred einen Milchkaffee, woraufhin er vom Kellner seufzend auf eine Melange ausgebessert wird. Hier wird wieder der kulturelle Unterschied zwischen Italien, Wien und der Steiermark gezeigt.

Des Weiteren wird Arnold Schwarzenegger, österreichischer Schauspieler und Bodybuilder und Franz Viehböck, der erste Österreicher im Weltall, erwähnt, die beide sehr bedeutend für Österreich sind.

Auch auf Traditionen wird im Film verwiesen. In Manfreds Familie spielen Werte wie Tradition, Religion und Familie eine wichtige Rolle. Alle Werte werden am Küchentisch beim Essen ersichtlich. Der Familie ist es wichtig, dass die gesamte Familie, also Großmutter, Vater, Mutter und Manfred, gemeinsam isst, wobei vor dem Essen immer ein Tischgebet gesprochen werden muss. Die Mutter legt großen Wert darauf, dass Manfred später ein guter Bauer mit einer tüchtigen Bäuerin an seiner Seite wird, weil der Bauernhof von Generation zu Generation weitervererbt wird. Des Weiteren steht am Tisch immer eine Flasche mit Schnaps.

Filmische Mittel: Der Film beginnt mit einer Panoramaeinstellung von einem ländlichen Gebiet. Wiese, Bäume, Felder, Berge und Bauernhöfe sind zu sehen. Begleitet wird diese Einstellung mit sanfter volkstümlicher Musik, die das ländliche

Ambiente unterstreicht. In der nächsten Einstellung, auch noch von der volkstümlichen Musik begleitet, wird eine Totale von einem Waldweg eingesetzt, auf dem ein Bub einen Leiterwagen mit Milchkannen hinter sich herzieht. Ein Auto fährt ins Bild hinein und hupt, weil es hinter dem Jungen nicht vorbei kommt. Er lässt sich jedoch nicht irritieren und geht gemütlich weiter. Hier wird wieder auf den Konflikt stressige Stadt, gemütliches Land hingewiesen.

Als Toni auf Manfreds Hof ankommt, erkennt man zuerst aus der Vogelperspektive in der Totalen das rote Cabrio Serpentinieren durch das ländliche Gebiet fahren. Als er aus dem Auto aussteigt, sieht man in der Detail Einstellung zuerst einen Lederstiefel, der in einen Kuhfladen steigt, woraufhin die Kamera sich nach oben neigt und ein klobiger Ring am Finger zu erkennen ist und sich noch weiter nach oben neigt und eine Sonnenbrille zu erkennen ist, die er daraufhin abnimmt. Die Aufnahmen weisen auf die Elemente der Stadt detailgenau hin, welche Manfred und Manuela nicht kennen.

Als Manfred mit dem Traktor vorm Hotel vorfährt, wird eine Totale aus Sicht des Hotels eingesetzt, in dessen Einstellung der Traktor hineinfährt und stehenbleibt. Mit dieser Einstellung wird die Skurrilität des Traktors in der Stadt unterstrichen.

Musik spielt für die Handlung eine wichtige Rolle. Immer wenn Manfred als kleiner Bub der Italienerin Milch bringt, wird ihre Schönheit von Opernmusik, die vom Grammophon stammt, unterstrichen. Auch jedes Mal, wenn Toni mit seinem Cabrio in Erscheinung tritt, wird eine bluesartige Musik gespielt, bei der man zuerst glaubt, dass sie aus dem Off kommt, jedoch wird dies später entkräftet, als Toni sein Autoradio ausschaltet und die Musik verstummt. Spannende Musik hört man jedes Mal, wenn Manfred mit seinem Traktor auf Verfolgungsjagd ist, um sein Geld zu finden. Ein weiteres Motiv, welches sehr fröhlich klingt, wird immer eingesetzt, wenn Gina und Manfred gemeinsame Abenteuer erleben. Die Leitmotiv-Technik wird hier eingesetzt, um die verschiedenen Personen oder Handlungsstränge, die für den Film eine wichtige Rolle spielen, musikalisch zu untermalen.

Erzählstruktur: In *Cappuccino Melange* treffen zwei unterschiedliche Welten aufeinander: Tradition vs. Moderne, Landbewohner vs. Stadtbewohner, Steiermark

vs. Wien und Rom. Auf diese enormen Unterschiede wird im Film oft Bezug genommen.

Schon in der ersten Szene, als der kleine Manfred den Leiterwagen am Waldweg nach sich zieht, fährt und hupt hinter ihm ein Auto mit einem Wiener Kennzeichen. Manfred bleibt aber ruhig und weicht nicht aus.

Manfred wird wegen einem Mitschüler von seiner Lehrerin zum Nachsitzen verdonnert, was seine Mutter beanstandet und sagt: „Das ist, weil die aus der Stadt kommt. Die hat ja ka Ahnung.“²⁵³ Hier wird darauf hingewiesen, dass die Familie von Manfred mit Leuten aus der Stadt und deren Verhalten nichts anfangen kann.

Als Toni mit seinem modernen Auto durch das ländliche Gebiet fährt, sticht er mit der roten Signalfarbe aus der saftigen grünen Umgebung raus. Als er aussteigt, tritt er mit seinen polierten Lederstiefeln in einen Kuhfladen. Mit ihm steigt eine aufgebrezelte Frau aus, der Manfred sofort die Hand gibt und mit „Griaß Gott“ begrüßt. Sie schaut ihn nur fragend an und nickt arrogant. Als Manfred, Toni, Manuela und Tonis Freundin daraufhin eine Probefahrt mit dem Auto machen, meint Letztere: „Schön habt’s es da. So viel Luft.“²⁵⁴

Als Manfred Gina, die schöne Italienerin aus Rom, mit dem Traktor mitnimmt, hält sie es in dem ländlichen Fahrzeug nicht aus – es ruckelt, ist laut und extrem langsam – und steigt wieder aus.

In Wien angekommen fährt er mit dem Traktor durch die Innenstadt. Manfred geht es hier viel zu schnell und ist von der Hektik überfordert. Vom Land kennt er nur die Ruhe, die er anzuwenden versucht. Dies stößt jedoch auf Unmut bei den anderen Autofahrern und Beifahrern und bekommt Feindseligkeiten zu spüren. Eine Frau zeigt ihm den Mittelfinger, ein Kind „erschießt“ ihn mit einer Plastikpistole, ein Mann schreit ihm nach, wo er seinen Führerschein gemacht hat und er wird von allen Seiten angehupt. Egal, wo er mit dem Traktor oder zu Fuß vorbeikommt, sind Baustellen zu finden. Manchmal wird gerade mit einem Presslufthammer gearbeitet, während bei anderen nur Absperrungen zu sehen sind.

²⁵³ Ebda., TC:00:07:47-00:07:49.

²⁵⁴ Ebda., TC:00:17:37-00:17:43.

Als Manfred mit Gina in der U-Bahn fährt, schaut er ausschließlich in grimmige Gesichter. Er beginnt damit die Mitfahrer mit „Grüß Gott“²⁵⁵ zu begrüßen, bekommt jedoch zu seiner Verwunderung keine Antwort. Manfred ist es auf dem Land gewohnt, jeden zu grüßen und auch begrüßt zu werden. In der Stadt jedoch stößt diese „Normalität“ auf Kopfschütteln und Verwunderung.

In der Szene, als Manfred erfahren hat, dass Toni doch sein Geld hat, konfrontiert er ihn damit. Als er es trotzdem nicht rausrücken will, kommt Gina mit dem Traktor angefahren und kippt ihm mit der Baggerschaufel Mist in sein aufpoliertes Auto. Toni wird hier nicht mit üblichen Mitteln überwältigt, sondern mit stinkendem Mist vom Land.

3.5 Resümee

In *Cappuccino Melange* gibt es keine österreichische Einheitsmentalität. Vielmehr wird hier zwischen der ländlichen und der städtischen Mentalität unterschieden. Die ländliche Mentalität wird durch Manfreds Familie ausgedrückt. In der Handlungsanalyse wurde herausgefunden, dass die ländliche Mentalität als traditionsbewusst, intolerant, nicht offen, religiös, trinkfest und familienorientiert und anhand der Figurenanalyse als gemütlich, konfliktscheu, angepasst, altmodisch, ruhig, pflichtbewusst und moralisch gilt, aber auch ein gewisser Hang zum Depressiven besteht. Durch die Analyse der kulturellen Zugehörigkeit kommen weitere Verhaltensweisen an die Oberfläche, wie Tüchtigkeit und Naivität. Die städtische Mentalität hingegen wird mittels der Handlungsanalyse als fortschrittlich, modern, hektisch, intolerant und ruhelos dargestellt. Durch die Figurenanalyse kam zu Tage, dass die Stadtbewohner als arrogant, unehrlich, unbedacht, lässig und humorvoll gelten. Durch die Analyse der kulturellen Zugehörigkeit wurde erkannt, dass das ländliche Österreich wird vor allem durch die idyllische Natur, also Berge, Wiesen und Wälder ausgedrückt, während das städtische Österreich durch bekannte Wiener Sehenswürdigkeiten und Bauwerke, den hektischen Verkehr, unzählige Baustellen und Symbole, wie Lipizzaner, das Wiener Kaffeehaus, Straßenmusiker und –künstler veranschaulicht wird. Auch die Sprache spielt eine zentrale Rolle in der

²⁵⁵ Ebda., TC:00:41:25.

kulturellen Zugehörigkeit. Einerseits durch den steirischen und dem Wiener Dialekt, andererseits aber auch durch die deutsche und italienische Sprache.

4. Die unabsichtliche Entführung der Frau Elfriede Ott

Originaltitel: Die unabsichtliche Entführung der Frau Elfriede Ott

Erscheinungsjahr: 2010

Produktionsland: Österreich

Länge: 108 Minuten

Regie: Andreas Prochaska

Drehbuch: Uwe Lubrich, Alfred Schwarzenberger, Michael Ostrowski

Produktion: Dor Film

Musik: Heinz Ditsch, Kollegium Kalksburg

Kamera: Heinz Wehsling

Schnitt: Karin Hartusch, Daniel Prochaska

Darsteller: Michael Ostrowski, Andreas Kiendl, Elfriede Ott, Angelika Nidetzky, Gerhard Liebmann, Thomas Mraz, Monica Reyes, Simon Hatzl, Nick Monu

4.1 Sequenzprotokoll

Phase	Entführung	Dreiecksbeziehung	Erpressung	Dramat. Funktion
I	Brief des Bezirksvorstehers	Seitensprung/ Trennung	Versuch Schulden einzutreiben	Exposition
II	Entführung	Vertuschung/ Trauer	Erpressung der Ungarn	Steigerung
III	Versuch Ott zurückzubringen	Bereit zur Beichte	Aussichtslosigkeit	Umschwung
IV	Mordversuch des Neffens	Beichte	Verfolgung	Retardierung
V	Stockholmsyndrom	Toni und Karin glücklich	Konsequenzen	Happy End/ Katastrophe

4.2 Handlungsanalyse

Problementfaltung: Horst Wippel wohnt gemeinsam mit seinem besten Freund, Toni Cantussi, in der Wohnung seiner Oma. Um das Pensions- und Pflegegeld der Oma zu kassieren, haben die beiden deren Tod verheimlicht. Ihr Traum ist es einen Limousinen-Service aufzubauen, weshalb sie bei dem Gebrauchtwagenverkäufer Gerry Dirschl noch Schulden wegen einer Stretchlimousine haben. Gerade als Horsts Stimmung wegen der Trennung mit seiner Freundin Karin, welche ihn mit Toni heimlich betrogen hat, am Boden ist, erfährt er, dass der Bezirksvorsteher zum Geburtstag seiner Oma einen Besuch abstatten will. Währenddessen erleidet Elfriede Ott bei der Premiere ihres neuen Theaterstücks einen Kreislaufkollaps und muss ins Spital gebracht werden.

Steigerung der Handlung: Im Krankenhaus versucht die Krankenschwester Vroni, Gerrys untreue Freundin, das Lösungswort des Sparbuchs von ihrer narkotisierten Patientin Elfriede Ott zu erlangen. Während Horst sich panisch Gedanken macht, wie er aus der Misere ungeschoren herauskommt, fährt Toni zufällig beim Krankenhaus vorbei und kommt auf die Idee, sich eine möglichst verwirrte alte Dame, die benebelte Frau Ott, „auszuborgen“. Unterdessen wird Gerry von einer ungarischen kriminellen Organisation auf 100.000 Euro erpresst.

Krise/Umschwung: Nach dem geglückten Fototermin wollen Horst und Toni, die ältere Dame wieder zurück ins Krankenhaus bringen, das aber von der Polizei umstellt ist. Inmitten der ständigen Bedrohung wegen der Entführung erwischt zu werden, versucht Toni seinem Freund die Beziehung zu Karin zu gestehen, was jedoch bei jedem Versuch unterbrochen wird. Inzwischen kommt Gerry mit seinen Schulden immer weiter in Bedrängnis, was ihm dazu zwingt, seiner Freundin Vroni davon zu berichten.

Am nächsten Morgen sieht Reinhard Ott, Elfriede Otts Enkel, der sich schon als Alleinerbe an das neue Leben gewöhnt hat, seine verkleidete Tante mit Horst und Toni in der Zeitung. Aufgrund der medialen Berichterstattung kommt Toni auf die Idee, dass sie als Ablenkungsmanöver Lösegeld fordern könnten und während der vermeintlichen Übergabe, Frau Ott beim Krankenhaus abstellen.

Retardierung: Horst wird unerwartet von Reinhard angerufen, der ihm Lösegeld für seine Tante anbietet. Bei der Übergabe des Lösegelds versucht Reinhard Ott seine Tante zu erschießen, weil aber Toni und Horst eine rettende Idee hatten, konnte Frau Ott überleben. Durch die verschiedensten Umstände kommt es zu einem großen Showdown zwischen Elfriede Ott, Horst, Toni, Reinhard Ott, Karin, Vroni, Gerry, den ungarischen Verbrechern und dem Kommissar Kramer in der Wohnung von Horst und Toni. Nachdem alle Handlungsstränge durch diese Zusammenkunft zusammengeführt werden und gleichermaßen aussichtslos erscheinen, beginnt Elfriede Ott ein Lied zu singen.

Happy End: Durch das Lied, bei dem alle Figuren miteinsetzen und mitsingen, werden alle Probleme gelöst. Horst hat mit Elfriede Ott eine Ersatz-Oma gefunden, die er schon lange gesucht hat, genauso wie Elfriede Ott, die sich schon lange eine Person wünscht, die sie wirklich liebt. Toni und Karin gründen ihre eigene kleine Familie und bekommen ein Baby. Gerry kann die Ungarn zwar nicht bezahlen und wird deshalb verstümmelt, jedoch kümmert sich Vroni aus diesem Grund wieder mehr um ihn. Reinhard bekommt seine gerechte Strafe und muss wegen versuchten Mordes ins Gefängnis.

4.3 Figurenanalyse

Für die Figurenanalyse habe ich die beiden Protagonisten Horst und Toni gewählt, weil von ihnen alle verursachten Probleme ausgehen, sie die gesamte Handlung zusammenhalten und sich trotz gegensätzlicher Charakterzüge sehr gut ergänzen.

Figur als fiktives Wesen:

Selbstcharakterisierung: In der ersten Szene klettert Horst in idyllischer Umgebung auf ein Dach, um einen Wetterhahn zu montieren. Er ist sehr hilfsbereit und Familie bedeutet ihm alles. Dieser ausgeprägte Familiensinn rührt daher, dass er mit 15 Jahren seine Eltern bei einem Autounfall verlor und seit diesem Zeitpunkt bei seiner Großmutter lebt. Jedoch ist diese seit zwei Jahren tot und seitdem sucht sich Horst unterschiedliche Bezugspersonen, denen er sich widmen kann. Eine dieser Personen ist sein bester Freund Toni, der, wie man in der ersten Szene schon erkennt, ein Frauenheld mit großem Selbstbewusstsein ist. Bis auf die Tatsache,

dass er mit Horsts Freundin schläft, ist er ein herzensguter Mensch, der in jeder Situation das Gute sieht und für Horst, der als Pessimist gilt, immer da ist.

Während Horst alles andere als belastbar ist und mit Stresssituationen nicht unbedingt klar kommt, hat Toni immer eine Lösung oder einen guten Spruch parat. Als Horst den Flyer für ihren gemeinsamen Limousinen Service sieht, fragt er Toni, ob eigentlich schon Mal jemand angerufen hat. Toni verneint, weil „da is a Ziffer bei der Handynummer falsch oben. I schätz deswegen.“²⁵⁶ Horst fragt ihn, wie dann jemand anrufen kann, wenn die Nummer falsch ist. Toni antwortet: „Des macht derzeit eh nix, weil solange ma ka Haftpflicht haben, sollt ma niemanden chauffieren, wennst waßt, was i man.“²⁵⁷ Horst kann es nicht glauben, zuckt aus, schreit daraufhin aufgeregt Toni an und fragt, ob es ihm noch gut geht. Toni antwortet darauf gelassen: „Horstl, du bist ja total aufgeregt. Jetzt hau di amal her, kumm auf an Ofen... A bissl die Trennung verkraften.“²⁵⁸

Dieses Aufeinanderprallen der unterschiedlichen Persönlichkeiten wiederholt sich im Laufe der Handlung des Öfteren. In weitaus kritischeren Situationen, wie bei dem bevorstehenden Besuch des Bezirksvorstehers oder dem Moment, als den beiden klar wird, dass es sich bei ihrem Opfer um die berühmte Frau Elfriede Ott handelt, gerät Horst in Panik und schreit wie wild um sich herum, während Toni die Situation gelassen sieht und Horst mit Aussagen, wie „nur ka Hektik Horstl, borg ma uns für heut a Oma aus, ha?“²⁵⁹ oder „jetzt denk ma moi ganz entspannt nach“²⁶⁰, beruhigen will.

Während Horst stets versucht, den Überblick zu behalten, ist Toni ein sehr chaotischer und unbekümmerter Mensch. Ihm ist es egal, dass er mit seinem unkonventionellen Fahrstil zum wiederholten Mal mit seinem Auto gegen ein Hindernis prallt oder als Horst bei den Eltern seiner Freundin ist, die gemeinsame Wohnung verdrecken lässt, den Kühlschrank ausräumt aber nicht mehr auffüllt und den Postkasten übergehen lässt. Eigentlich macht er Horst wahnsinnig, jedoch ist er

²⁵⁶ Die unabsichtliche Entführung der Frau Elfriede Ott. Regie: Andreas Prochaska. Drehbuch: Uwe Lubrich u. Alfred Schwarzenberger u. Michael Ostrowski. Österreich: Dor Film, 2010. Fassung: DVD. Filmladen, 2011. 108'. TC: 00:13:51-00:13:55.

²⁵⁷ Ebda., TC: 00:14:03-00:14:06.

²⁵⁸ Ebda., TC: 00:14:16-00:14:21.

²⁵⁹ Ebda., TC: 00:17:32-00:17:35.

²⁶⁰ Ebda., TC: 01:04:32-00:04:34.

der Einzige, den Horst hat. Dieses Familienbedürfnis wird im Laufe der Handlung etliche Male aufgegriffen. Zum Beispiel in der Szene, in der sich Horst bei der bewusstlosen Frau Ott für die Entführung entschuldigt. Hier kümmert er sich liebevoll, in dem er aufpasst, dass sie bequem und zugedeckt liegt, um sie und erzählt ihr von seinem Leben, seinen Gefühlen und Ängsten und singt ihr sogar Schlaflieder vor. Der Film endet auch damit, dass Horst mit Elfriede Ott jemanden gefunden hat, der für ihn Familie bedeutet.

Auf viele Weisen wird Horst als eher ländlicher Typ charakterisiert, während sich Toni mehr als städtischer Charakter abzeichnet. Horst hilft bei den Eltern seiner Freundin bei Reparaturarbeiten, stopft sich gerne Essen in den Mund und spricht mit vollem Mund, klammert sich an seinen Beziehungen fest und glaubt fest an die große Liebe, kommt mit Stresssituationen nicht klar, steht zu seinen Taten, die Familie kommt an erster Stelle und Moral wird bei ihm großgeschrieben.

Toni hingegen ist unmoralisch und egoistisch, versteht sich als Frauenheld und lässt gerne gegenüber Frauen den Macho raushängen, das Wort Stress kennt er nicht, windet sich aus jedem Problem heraus, zeigt keine Verantwortung und hat in jeder Krisensituation einen passenden Spruch auf Lager. Da es für ihn auf jedes Problem eine ganz einfache Lösung gibt, gibt er sich naiv, unbekümmert, fröhlich und lustig.

Diese unterschiedlichen Persönlichkeitsmerkmale werden durch ihr Aussehen und ihrem Kleidungsstil verstärkt. Während Horst ein wenig ungepflegt mit zerzaustem Haar und Dreitagesbart in Erscheinung tritt, stets bequem und unauffällig mit Jeans, T-Shirt und Weste gekleidet ist, schaut Toni penibel genau auf sein Aussehen, indem er seinen Bart mit der Schere nachstutzt, seine kahlen Stellen auf dem Kopf mit einem Pinsel bearbeitet und stets auffällige Kleidung, wie Ledermantel und Sonnenbrille trägt, die ihm selbstbewusst erscheinen lassen.

Toni durchläuft während der Handlung die größte Wandlung. Zu Beginn des Filmes ist die Freundschaft zu Horst eher Mittel zum Zweck als tiefsinnig und ehrlich. Er lässt auch keine Möglichkeit des Beischlafs mit einer Frau aus - selbst die Freundin seines Freundes ist für ihn nicht tabu. Er ist verantwortungslos und das Wort Reue ist für ihn ein Fremdwort. Als die Schlinge sich im Laufe der Handlung immer weiter

zuzieht, wird ihm Horst immer wichtiger und er beginnt so etwas wie Reue zu verspüren. Er versucht Horst von dem Seitensprung mit Karin zu erzählen, was jedoch bei jedem Versuch scheitert. Auch als er das Angebot von Vroni, mit ihr ins Bett zu gehen, bekommt, möchte er zuerst seinen Trieben nachgehen, denkt aber schlussendlich doch an seinen Freund, der in Schwierigkeiten steckt und lehnt ab. Am Ende bekommt er sogar mit Karin ein Baby. Er wird zum verantwortungsbewussten Vater und liebenden Freund.

Fremdcharakterisierung: Horst und Toni werden zu Beginn von einem Erzähler im Off charakterisiert. Horst ist 33 Jahre alt, Unternehmer und wird als Beziehungstyp mit Vorliebe zu typischen Männerfilmen beschrieben, der Heimwerken und Lesen zu seinen Hobbies zählt und gerne Lamm isst.

Mit Aussagen wie „Horstl, jetzt denk ma einmal ganz entspannt nach, okay?“²⁶¹ oder „nur ka Hektik“²⁶² oder auch „Es warad echt Zeit, dass du einmal a bissl die Initiative ergreifst!“²⁶³ verstärkt Tonis Horst unentspannten, verkrampften und unbeholfenen Charakter.

Toni wird vom Erzähler als auffällig gut gelaunter Casanova, mit Schwäche für Ananaspizza, beschrieben, der Frauen, lateinamerikanische Tänze und Aquarellmalerei zu seinen Hobbies zählt.

Sein Macho-Gehabe wird auch von Vroni bestätigt: „Immer no der alte Faserschmeichler, der Toni.“²⁶⁴

Als Toni von Vroni gebeten wird, mit in die Wohnung zu kommen, kommentiert der Erzähler „Das wäre jetzt das erste Mal in seinem Leben, dass der Toni eine Gelegenheit auslässt. Zwei Herzen schlagen nun lautstark in seiner Brust um die Wette: Freund oder Frau, Beistand oder Beischlaf?“²⁶⁵ Der Erzähler bestätigt Tonis Vorliebe für Frauen, aber auch Tonis Freundschaft zu Horst.

Horst nennt Toni des Öfteren einen Trottel, Volltrottel, Hirnederl oder Depp, womit er ihn auf seine unüberlegten und verantwortungslosen Taten hinweist. Dass sich Toni

²⁶¹ Ebda., TC: 01:04:31-01:04:35.

²⁶² Ebda., TC: 00:17:35.

²⁶³ Ebda., TC: 00:24:37-00:24:40.

²⁶⁴ Ebda., TC: 01:14:00-01:14:03.

²⁶⁵ Ebda., TC: 01:22:18-01:22:32.

für nichts und niemanden anderes interessiert als für sich selbst, wird mit „Wenn du dich a bissl für Kultur intressieren tätst, dann wär der ganze Scheiß da net passiert!“²⁶⁶

Figur als Artefakt:

Zu Beginn der Handlung wird Horst in der Totalen auf einem Dach inmitten von Feldern, Wald und Wiesen gezeigt, was darauf hinweist, dass er sehr naturverbunden ist, während sich Toni in der Halbtotale auf einer Rückbank einer Limousine inmitten eines Hofes einer Gemeindebausiedlung vergnügt, was wiederum den urbanen Lebensstil untermalt.

Wenn Toni einmal wieder etwas verbrochen hat und Horst auf ihn „angfressn“ ist, wird der rhetorische Schlagabtausch im Schuss-Gegenschuss Prinzip in Naheinstellung mit schnellen Schnitten gefilmt. Die nahen frontalen Einstellungen zeigen vor allem die konträren Gesichtsausdrücke von Horst und Toni – Horst, wie er verzweifelt und wütend wird, während Toni emotionslos und ruhig bleibt.

Figur als Symbol und Symptom:

Horst und Toni stehen für die „Generation Y“, die im Hier und Jetzt lebt und nicht an morgen denkt. Sie lebt vor sich hin, Unsicherheit ist für sie normal und über Konsequenzen wird nicht nachgedacht. Verbindlichkeiten sind ihr fremd und sie weiß, dass die Welt am nächsten Tag schon wieder anders aussehen kann.²⁶⁷ Horst versucht immer wieder aus dieser Lebensweise auszubrechen, weil ihn diese beginnt, depressiv zu machen, jedoch wird er immer wieder von Toni zurückgeholt.

4.4 Analyse von Mentalität bzw. kultureller Zugehörigkeit

Sprache: Beinahe alle Figuren sprechen österreichisches Deutsch mit steirischem Dialekt. Die Ungarn, die Gerry erpressen und Malou, der Afrikaner, der bei Gerry arbeitet, sprechen eine seltsame Mischung aus österreichischem Deutsch und

²⁶⁶ Ebda., TC: 01:04:13-01:04:16.

²⁶⁷ Vgl. Baierl, Sandra: Generation Y: Wer braucht sie? In:

<http://kurier.at/karrieren/management/generation-y-wer-braucht-sie/83.206.140> Stand: 15.01.2015.

ungarischem - „Komma morgen, Geld holen, ha?“²⁶⁸ - bzw. afrikanischem Akzent - „I brauchad boid amoi mei Göd“²⁶⁹.

Die österreichische Kultur wird durch typische Dialektwörter repräsentiert: „Tschick“²⁷⁰, „Puderpuppn“²⁷¹, „Gwand“²⁷², „Goschn“²⁷³, „Schaskistn“²⁷⁴, „Kiberer“²⁷⁵, „Scherereien“²⁷⁶, „Sackl“²⁷⁷, „Olta“²⁷⁸, „Lugnschipp“²⁷⁹, „Puffn“²⁸⁰ – um nur einige Wenige zu nennen. Auch typische österreichische Redewendungen, wie „Schleich di“²⁸¹, „hast den Scherben auf“²⁸² oder „moch eam Meier“²⁸³, werden in den Dialogen benutzt.

Auch an der Verwendung von Artikeln vor Namen, ist die österreichische Kultur erkennbar: „Dies ist die Geschichte von Horst Wippel und seinem lieben Freund, dem Toni Cantussi...“²⁸⁴

Story: Schon in der allerersten Einstellung ist der Handlungsort Graz erkennbar. Die erste Einstellung zeigt den Grazer Uhrturm am Schlossberg und den Ausblick über Graz. Die nächste Einstellung zeigt einen Grazer Gemeindebau und die darauffolgende einen Innenhof, in dem Tonis und Horsts Limousine steht.

Als Toni Horst von den Eltern von Karin abholt, fährt er mit ihm durch das grüne und ländliche Graz über die Mur, bei der Kunsthalle vorbei ins städtische Graz. Auch an der Limousine erkennt man durch das „G“ am Kennzeichen, dass es sich um Graz handelt.

Auch der Erzähler beschreibt den Handlungsort: „Graz. Eine schöne Stadt. Inversionsklima mit der höchsten Feinstaubbelastung Österreichs. Hier leben viele

²⁶⁸ Die unabsichtliche Entführung der Frau Elfriede Ott 2010. TC: 00:23:26-00:23:27.

²⁶⁹ Ebda., TC: 00:40:50-00:40:52.

²⁷⁰ Ebda., TC: 00:17:30.

²⁷¹ Ebda., TC: 00:23:51.

²⁷² Ebda., TC: 00:23:53.

²⁷³ Ebda., TC: 00:24:46.

²⁷⁴ Ebda., TC: 00:24:48.

²⁷⁵ Ebda., TC: 00:34:07.

²⁷⁶ Ebda., TC: 01:19:44.

²⁷⁷ Ebda., TC: 00:43:16.

²⁷⁸ Ebda., TC: 00:32:00.

²⁷⁹ Ebda., TC: 01:38:33.

²⁸⁰ Ebda., TC: 01:36:23.

²⁸¹ Ebda., TC: 01:23:41.

²⁸² Ebda., TC: 01:39:45.

²⁸³ Ebda., TC: 01:40:30.

²⁸⁴ Ebda., TC: 00:00:46-00:00:52.

Studenten und noch mehr Pensionisten. Man sagt, die Frauen seien die schönsten in Österreich, weil die Stadt ein Schmelztiegel ist.“²⁸⁵

Immer wenn ein Tag beginnt oder wieder endet, sieht man den Ausblick über Graz mit auf-oder untergehender Sonne.

Wie der Film mit dem Grazer Uhrturm, dem Ausblick über Graz und dem Gemeindebau beginnt, so endet er auch wieder und bildet so einen symbolischen Rahmen.

Auch die Namen der Figuren und ihre Spitznamen sind für Österreich typisch: Horst - Horsti, Anton - Toni, Veronika - Vroni, Gerald - Gerry, Reinhard - Reini, Elfriede - Elfi. Dass sie aus der Steiermark kommen, erkennt man ausschließlich an ihrem Dialekt.

Auch bei diesem Film werden nationale Symbole, die die österreichische Kultur unterstreichen sollen, eingesetzt. Diese Symbolik beginnt schon im Titel *Die unabsichtliche Entführung der Frau Elfriede Ott*. Elfriede Ott ist eine renommierte Kammerschauspielerin und österreichische Stilikone, die sich in dem Film selbst spielt. Nicht nur Frau Ott, sondern das Theater an sich, steht als großes Symbol über dem gesamten Film. Durch die überzeichneten Figuren und dem großen Showdown am Schluss, bei der die Figuren ein abschließendes Couplet singen, bei dem alle Probleme weggesungen werden, ähnelt der Film stark an ein Theaterstück.

Vor allem kulinarische Symbole, wie das Punschkrapferl, das die Nachbarin für Toni backen will, das Wiener Schnitzel, das Vroni und Gerry essen, die Biskottentorte, die Frau Ott ständig haben will, die Buschenschank, bei der sich Horst und Toni kennengelernt haben, der Würstelstand, bei der sich Kommissar Kramer eine Käsekrainer bestellt oder die Brettljause, die Horst zu Beginn von Karins Eltern mit einem Bier serviert bekommt, werden im Laufe der Handlung immer wieder eingesetzt.

Als Horst aufs WC geht, sieht man auf der Tür zwei Holzfiguren – eine Frau im Dirndl und ein Mann in Lederhose und Tirolerhut.

²⁸⁵ Ebda., TC: 00:07:23-00:07:44.

Als das Schlafmittel von Frau Ott zu wirken aufhört, beginnt Horst „Es wird schon gleich dummer“, ein typisches österreichisches Weihnachtslied, zu singen.

Österreichische Marken rücken auch immer wieder ins Bild: *Manner*, *Puntigamer*, *Murauer*, *Österreich*, *Baumax* und *Spar*.

Filmische Mittel: Wenn der Zuschauer darauf hingewiesen werden soll, dass es sich bei dem Handlungsort um Graz handelt, werden ausschließlich Panoramaeinstellungen eingesetzt. Zu Beginn sieht man den Himmel mit dem Titel *Die unabsichtliche Entführung der Frau Elfriede Ott*, bis die Kamera sich nach unten neigt, man im Vordergrund den Grazer Uhrturm, dessen Glocke läutet, und im Hintergrund die Aussicht von Graz in der Panoramaeinstellung sieht. Eine Wischblende leitet zu einer Totalen von einem Grazer Gemeindebau über. Am Ende des Filmes sieht man, wie zu Beginn, eine Panoramaeinstellung von Graz, in der im Vordergrund der Grazer Uhrturm zu sehen ist. Nachdem die Glocke läutet, neigt sich die Kamera wieder in den Himmel und der Film endet.

Als die Limousine von dem ländlichen Teil Graz in den städtlichen Teil fährt, sieht man das Auto zuerst aus der Panoramaperspektive in Aufsicht, die vor allem die grüne Natur zur Geltung bringt, eine Nahaufnahme der Motorhaube, bei der man im Hintergrund die Innenstadt von Graz sieht und am Ende der Szene eine Totale, in der man das Auto über die Mur fahren sieht, die Kamera rauszoomt und man die Aussicht über ganz Graz genießen kann.

Damit der Zuseher die gute österreichische Brettljausn und das Krügerl Bier fast schon schmecken kann, sieht man diese in der statischen Nahaufnahme aus der Vogelperspektive. Auch als Horst Frau Ott die Biskottentorte macht, sieht man in derselben Perspektive Schritt für Schritt, wie Horst aus *Haribo* Gummibärchen, *Manner* Biskotten, *Inländer* Rum, *Manner* Kochschokolade, Topfen, Mehl und Eier eine Torte herstellt.

Immer wenn ein Tag beginnt oder endet, wird eine Panoramaeinstellung von Graz mit entweder gerade auf- oder untergehender Sonne eingefangen.

Als sich Toni wie jeden Tag die Zeitung in der Trafik kauft, sieht er auf dem Titelbild die entführte Frau Elfriede Ott. Im Hintergrund setzt in diesem Moment Ziehharmonika-Musik ein, die auf die österreichische Stilikone hinweisen soll.

Um das Gemüt von Gerry, als er Vroni mit Toni gesehen hat, zu verdeutlichen, hört man, als er im Auto fährt, laute Metalmusik, zu der er flucht, während Reinhard klassische Musik hört und dazu mit seinen Händen „mitdirigiert“, weil er durch den vermeintlichen Mord an seiner Tante endlich sein alleiniges Erbe bestreiten kann.

4.5 Resümee

Die österreichische Mentalität wird in *Die unabsichtliche Entführung der Frau Elfriede Ott* durch die Handlungsanalyse als unehrlich und unbedacht konstruiert, während aus der Figurenanalyse eine gemütliche, lockere, naturverbundene, familienorientierte, unentschlossene, charmante und humorvolle Mentalität hervorgeht. Österreich wird durch die Analyse der kulturellen Zugehörigkeit einerseits als idyllische Landschaft, andererseits durch städtische Elemente charakterisiert. Kulturelle Zugehörigkeit wird mit dem (Wiener) Schmäh, dem österreichischen Dialekt und Signations, wie Elfriede Ott, die Buschenschank, der Würstelstand und die traditionelle Küche (Punschkrapferl, Wiener Schnitzel, Brettljausn, Biskottentorte, Käsekrainer und Bier) symbolisiert.

5. The Sound of Music

Deutscher Titel: Meine Lieder – Meine Träume

Erscheinungsjahr: 1965

Produktionsland: USA

Länge: 175 Minuten

Regie: Robert Wise

Drehbuch: Ernest Lehman

Produktion: Robert Wise

Musik: Richard Rodgers

Kamera: Ted D. McCord

Schnitt: William Reynolds

Darsteller: Julie Andrews, Christopher Plummer, Eleanor Parker, Richard Haydn, Peggy Wood, Charmian Carr, Heather Menzies-Urich, Nicholas Hammond, Duane Chase, Angela Cartwright, Debbie Turner, Kym Karath, Anna Lee, Portia Nelson, Ben Wright, Daniel Truhitte, Norma Varden, Gilchrist Stuart, Marni Nixon, Evadne Baker, Doris Lloyd

5.1 Sequenzprotokoll

Phase	Familien-film	Liebesfilm	Musikfilm	Politische Handlung	Dramat. Funktion
I	Maria lernt die Familie kennen	Liebe zu Gott und zur Musik	Keine Musik wegen Tod der Mutter	„Letzten goldenen Tage der 30er“	Exposition
II	Maria lebt sich bei der Familie ein	Liebe zu den Kindern und Beginn der Liebe zu Georg	Aufblühen der Musik	Aufbruch	Steigerung
III	Maria verlässt die Familie, kommt wieder zurück und heiratet Georg	Liebe zu Georg und Hochzeit	Verstummen und wieder Aufblühen der Musik	Resignation	Umschwung
IV	Hochzeitsreise, Auftritt	Beziehung wird auf die Probe gestellt	Musikalischer Höhepunkt durch den Auftritt	Nazi Einmarsch/ Anschluss	Retardierung
V	Flucht über die Berge	Glückliche Familien-idylle	Musik ist allgegenwärtig	Die Berge bieten der Familie Schutz vor den Nazis.	Happy End

5.2 Handlungsanalyse

Problemstellung: Die Protagonistin Maria ist Novizin in einem Salzburger Kloster, in dem sie auf Grund ihrer Unzuverlässigkeit zu dem verwitweten Kapitän Georg von Trapp geschickt wird, um dort als Kindermädchen auf seine sieben Kinder aufzupassen. Als sie das Anwesen betritt und auf den disziplinierten Georg von Trapp und dessen streng erzogenen Kindern trifft, wird ihr schnell klar, dass diese Aufgabe keine leichte werden wird.

Steigerung der Handlung: Als Georg nach Wien reist um die Baronin Elsa Schröder zu besuchen, dürfen sich die Kinder austoben und erlernen von Maria das Singen, wobei Maria langsam das Vertrauen der Kinder gewinnt. Als Georg mit Baronin Schröder von seiner Reise zurückkommt, ist er erstmals von dem Benehmen der

Kinder entsetzt. Als er aber den Gesang seiner Kinder hört, bedankt er sich bei Maria, dass sie die Musik zurück in sein Haus gebracht hat. Max will die überaus begabten Kinder für einen Auftritt beim Salzburger Musik Festival verpflichten. Georg ist aber strikt dagegen, dass die Kinder in der Öffentlichkeit singen und verbietet den Kindern den Auftritt. Während einer Gesangseinlage von Georg kann Maria ihre Augen nicht von ihm lassen, was auch der Baronin nicht entgeht.

Während einem Fest zu Ehren der Baronin tanzen Georg und Maria den „Ländler“, einen berühmten österreichischen Volkstanz. Gegen Ende des Festes weist die Baronin Maria darauf hin, dass sich Liebe zwischen Georg und Maria entwickelt. Als Maria dies realisiert und feststellt, dass sie damit nicht weiterleben kann, verlässt das Anwesen ohne sich zu verabschieden.

Krise/Umschwung: Nachdem Maria weg ist und Georg seinen Kindern mitteilt, dass er die Baronin Schröder heiraten wird, ist das Leben der Kinder nicht mehr das, was es vorher war. Nach der Flucht aus dem Hause Trapp zieht sich Maria wieder im Kloster zurück, wo ihr klar wird, dass ihre Liebe zu Gott durch die Liebe zu Georg nicht geschmälert wird, sie sich Ihren Problemen stellen muss und daraufhin zurückkehrt. Beim Anblick von Maria wird Georg klar, einen Fehler begangen zu haben und trennt sich von Elsa. Maria und Georg gestehen sich daraufhin ihre Liebe und heiraten.

Retardierung: Während Georgs und Marias Hochzeitsreise kommt es zum Anschluss Österreichs an das nationalsozialistische Deutsche Reich. In einem Telegramm von Herrn Zeller, dem Gauleiter von Salzburg, erfährt Georg, dass er nach Bremerhaven abgezogen wird. Daraufhin beschließt er Österreich noch am selben Abend, nach dem Festival-Auftritt, zu verlassen. Als die Familie Trapp als Sieger des Festivals verkündet wird, sind sie schon auf der Flucht und haben sich im Kloster versteckt. Der Suchtrupp rund um Herrn Zeller durchsucht das Kloster, jedoch kann es die Familie nicht finden. Die Familie versucht durch den Hintereingang zu entkommen, um mit dem Auto zu fliehen. Die Offiziere entdecken sie und wollen ihnen folgen, doch deren Autos springen plötzlich nicht an, weil die Nonnen die Motoren manipuliert haben.

Happy End: Durch diese „Sünde“, wie sie die Nonnen nennen, kann die Familie Trapp singend über die Berge Salzburgs zu Fuß in die Schweiz fliehen und ein glückliches Leben führen.

5.3 Figurenanalyse

Für die Figurenanalyse habe ich Maria gewählt, weil sie nicht nur die Protagonistin des Filmes darstellt, welche die gesamte Handlung zusammenhält und von welcher alle Handlungsstränge ausgehen, sondern auch die Figur ist, die die größte Wandlung durchläuft.

Figur als fiktives Wesen:

Selbstcharakterisierung: Als Maria das erste Mal auftritt, erkennt man an ihrer Kleidung, einem einfachen alten Dirndl, sofort, dass sie aus einfachen Verhältnissen stammt, aber eine sehr glückliche, quicklebendige, musikalische und bescheidene Frau ist, die sich am wohlsten in der Natur fühlt und zufrieden ist, mit dem was sie hat. Als die Kirchenglocken sie aus ihrer Idylle reißen, rennt sie los, bemerkt aber, als sie auf ihren Kopf greift, dass ihr etwas Wichtiges fehlt und läuft deswegen wieder zurück, um ihre Kopfbedeckung, die in der Wiese liegt, zu holen, was sie wiederum als chaotisch und schusselig wirken lässt. Ihre unzuverlässige Seite wird durch das ständige Zuspätkommen im Kloster und auch zum ersten Abendessen mit der Familie Trapp charakterisiert. Als sie von der Oberin wegen des Zuspätkommens zur Rede gestellt wird, spricht sie noch einmal selbst ihre Naturverbundenheit und Liebe zur Musik an. Sie erwähnt auch, dass sie immer das singen und sagen muss, was sie denkt und fühlt, was die Oberin daraufhin als Ehrlichkeit bezeichnet. Mit ihrer ehrlichen und offenen Art tritt sie später auch immer wieder ins Fettnäpfchen. Ihre Liebe zu Gott, ihren Glauben und ihre Ehrfurcht erwähnt sie einerseits immer wieder und wird andererseits durch ihre Nacht- und Tischgebete und durchs Tragen eines Kreuzes um den Hals dargestellt.

Als sie das Kloster zu Beginn wehmütig verlässt, um ihre neue Herausforderung anzutreten, singt sie ein Lied, in dem sie sich fragt, warum sie so ängstlich sei und keinen Mut habe. Sie ist der Meinung, dass sie der Sache nicht gewachsen ist, zweifelt an sich selbst und macht sich Sorgen um ihre Zukunft. Hier wird, wie mit den Eigenschaften davor, erneut betont, dass Maria kindlich und unerfahren ist und noch

einiges lernen muss, um in der großen weiten Welt Fuß fassen zu können. Im Laufe dieses Liedes singt sie sich Selbstbewusstsein an und redet sich zu, dass alles gut werden wird. Als sie auf den Butler der Familie Trapp trifft, versucht sie ihn selbstbewusst und von sich selbst überzeugt zu begrüßen, was ihr aber nicht wirklich gelingt. Ohne zu fragen, huscht sie einfach in eines der großen Zimmer, wodurch wieder ihre kindliche Neugier betont wird. Die disziplinierte und strenge Art von Georg von Trapp möchte sie nicht so recht verstehen, lehnt diese auch sofort ab und zieht sie zum Teil auch ins Lächerliche.

Auch als die Kinder ihr den dritten Streich spielen und Liesl sich heimlich mit Rolfe trifft, bleibt sie noch immer geduldig und gutmütig und nimmt die Kinder vor ihrem Vater in Schutz. Mit ihrer unkomplizierten, liebevollen, humorvollen, unbekümmerten und naiven Art singt sie sich dann schlussendlich auch in die Herzen der Kinder.

Durch ihren ständigen Gesang, durch das Nähen ihrer Kleider und die der Kinder, durch die unzähligen Choreographien und die aufwendige Aufführung des Puppentheaters wird Maria Kreativität zugesprochen.

Nachdem sich Georg und Maria beim Tanz näher gekommen sind, ist ihr das sehr unangenehm und möchte nicht auf dem Fest bleiben. Max überredet sie, doch es ist leicht erkennbar, dass sie sich in ihrer Haut nicht wohlfühlt. Als die Baronin sie mit der Liebe zu Georg konfrontiert, schämt sie sich, fühlt sich unwohl und glaubt Unrechtes zu tun, woraufhin sie panisch wird und flieht.

Im Gespräch mit der Oberin ist ihr ihre Liebe zum Kapitän peinlich und meint, dass sie Gott liebt und deswegen zurückgekommen ist. Hier wird wieder betont, wie religiös, gläubig und unerfahren sie ist.

Ab dem Zeitpunkt, als sie mit Georg verheiratet ist, trägt sie farbenfrohe, taillierte Kleidung, ist verantwortungsbewusster, mütterlicher, beschützender und gibt Ratschläge, anstatt sie zu bekommen. Anstatt in Schwierigkeiten zu geraten, vermeidet sie es Probleme zu verursachen, findet gute Ausreden und tut das Richtige, indem sie die Familie ins Kloster bringt, um sie dort zu verstecken.

Fremdcharakterisierung: Durch die Nonnen wird der unzuverlässige, chaotische und zwiespältige Charakter Marias wiederholt problematisiert. Als die Oberin die anderen Nonnen fragt, was sie von Maria halten, haben sie zwiespältige Meinungen über sie:

„She’s a wonderful girl, some of the time.“²⁸⁶ „It’s very easy to like Maria, except when it’s difficult.“²⁸⁷ „I love her very dearly, but she always seems to be in trouble, doesn’t she?“²⁸⁸. Das Lied, welches sie daraufhin über Maria singen, trägt die Aussage, dass sie den Ernst des Lebens nicht kennt, keine Verantwortung zeigt, nicht fokussiert ist, ihre Handlungen unvorhersehbar sind, aber sie dennoch sehr zuvorkommend, freundlich, liebevoll und unschuldig ist.

Als die Kinder sich bei Maria vorstellen, versucht Louisa ihr einen Streich zu spielen, indem sie den Namen ihrer Schwester Brigitta nennt, jedoch bemerkt Maria das sofort und nennt sie beim richtigen Namen, woraufhin Brigitta sie als schlau bezeichnet.

Figur als Artefakt:

Zu Beginn werden nur größere Einstellungen, wie Weitaufnahme, Totale, Halbtotale und Halbnahaufnahme, gewählt, sodass rund um Maria sehr viel von der Natur Salzburgs zu sehen ist. Es wird dadurch gleich klar, dass die Natur in ihrem Leben eine große Rolle spielt und sie sich nur dort richtig frei und wohl fühlt. Die Perspektiven, vor allem die Frosch- und die Bauchsicht, unterstützen die Naturverbundenheit, weil man dadurch stets die Berge, Hügel und den Himmel sehen kann.

Als Maria, nachdem sie erneut zu spät kommt, vor der Tür der Oberin wartet, wird die Einstellungsgröße der Totale gewählt, die das Kloster riesig und mächtig und Maria klein und überfordert erscheinen lässt. Mit der Einstellung wird gezeigt, dass sie nicht reif genug für das Kloster ist und zu wenig Verantwortung zeigt, um eine mustergültige Nonne sein zu können. Diese Symbolik wiederholt sich als Maria in das Haus der Trapp Familie eintritt. Hier wird die Einstellungsgröße der Totale gewählt, die zeigen soll, dass das Haus enorm groß und prunkvoll, Maria hingegen sehr klein und einfach ist und gleichzeitig auch die bevorstehende Aufgabe als enorme Herausforderung betonen lässt. Genau dieselbe Einstellung wird erneut gewählt, als sie nach der Konfrontation der Baronin das Haus verlässt. Hier wird

²⁸⁶ The Sound of Music 1965, TC: 00:10:42- 00:10:45.

²⁸⁷ Ebda., TC: 00:10:46-00:10:49.

²⁸⁸ Ebda., TC: 00:10:50-00:10:56.

wieder die Größe des Hauses gezeigt, um zu zeigen, dass ihr die Aufgabe über den Kopf gewachsen ist und sie die Kontrolle verloren hat.

Als sie den Kapitän heiratet, wird die große Kirche aus der Vogelperspektive in der Totale gezeigt. Diesmal schlendert Maria selbstbewusst mit ihrem pompösen Hochzeitskleid durch die Kirche und dominiert das Bild. Hier wird gezeigt, dass sie ihre Aufgabe schlussendlich doch gemeistert hat, dadurch gereift ist und ihre Bestimmung an der Seite Georgs gefunden hat.

In der Szene als Maria am Abend im Garten, nachdem sie gehört hat, dass Georg die Baronin heiraten will, auf der Bank sitzt, wirkt sie durch ihren hängenden Kopf und ihre Körperhaltung sehr traurig und in sich gekehrt. Das gewählte Licht, das Mondlicht symbolisieren soll, in Kombination mit dem hellblauen Kleid lässt sie unschuldig und rein wie ein Kind wirken.

Figur als Symbol und Symptom:

Maria steht für eine mittellose Frau, die aus ärmlichen Verhältnissen stammt. Besitz ist ihr nicht wichtig, weil sie alles hat, was sie glücklich macht – ihre Liebe zu Gott und zur Musik. Trotz der gesellschaftlichen Unterschiede schafft sie es sich mit ihrer unbekümmerten und natürlichen Art in das Herz eines Mannes, der von einer Adelsfamilie abstammt, zu singen. Maria wächst durch Georgs Liebe von einer unerfahrenen, unzuverlässigen, naiven Nonne, zu einer beschützenden, kinderliebenden und verantwortungsbewussten Ehefrau und Mutter heran.

5.4 Analyse von Mentalität bzw. kultureller Zugehörigkeit

Sprache: In der Originalfassung sprechen alle Figuren Englisch. Es werden auch keine speziellen Dialekte oder Akzente verwendet. Um aber die österreichische Kultur zu betonen, werden immer wieder österreichische Ausdrücke wie „Fräulein“²⁸⁹, „Auf Wiedersehen“²⁹⁰, „Gesundheit“²⁹¹, „Strudel“²⁹² und „Wiener Schnitzel“²⁹³ verwendet, die nicht ins Englische übersetzt wurden.

²⁸⁹ Ebda., TC: 00:22:17.

²⁹⁰ Ebda., TC: 02:04:20.

²⁹¹ Ebda., TC: 00:47:46.

²⁹² Ebda., TC: 01:03:55.

²⁹³ Ebda., TC: 02:02:01.

Auch Aussagen, wie „Well, your father’s so – so Austrian“²⁹⁴, „We’re all Austrians“²⁹⁵ und „Yes, and I’m just an Austrian“²⁹⁶ werden im Laufe des Filmes immer wieder getätigt. Vor allem um den Patriotismus Georg von Trapps, der gegen den Anschluss ist, zu betonen.

Story: Dass der Handlungsort Salzburg ist, kann man an den unzähligen Panoramaeinstellungen zu Beginn des Filmes, vor allem aus der Vogelperspektive erkennen: die schneebedeckten Berge, die grünen Bäume, die den glitzernd blauen Mondsee umgeben, die grünen Wiesen und Felder, die Häuser, Kirchen, Schlösser und Klöster. Spätestens als das Textinsert „Salzburg, Austria, in the last Golden Days of the Thirties“²⁹⁷ eingeblendet wird, weiß man, dass es sich bei dem landschaftlichen Paradies um Österreich, beziehungsweise Salzburg, handeln muss. Nicht nur zu Beginn werden die landschaftlichen Einstellungen gewählt, auch während des Handlungsverlaufes werden immer wieder Einstellungen von Landschaft, Stadtteilen und Sehenswürdigkeiten Salzburgs szenisch eingesetzt. An den Schauplätzen Salzburgs wird nicht nur gesungen, sie sind auch Inhalt der Lieder. Die Landschaft Salzburgs dient nicht nur als Handlungsort, sondern spielt auch inhaltlich eine große Rolle, weil sie den Trapps bei ihrer Flucht als Zufluchtsort dient. Auch die gewählte Handlungszeit, Ende der 1930er Jahre, spielt in Österreichs Geschichte eine wichtige Rolle, die aber im Film wenig mit der historischen Wirklichkeit zu tun hat.

Die österreichische Kultur kann man auch an den Figuren erkennen. Zuerst an den typisch österreichischen Namen, wie Maria und Georg, die der Kinder Liesl, Friedrich, Louisa, Kurt, Brigitta, Marta, Gretl, des Butlers Franz und der Haushälterin Frau Schmidt, wie auch der Baronin Elsa Schröder, des Onkel Max Detweiler und des Botens Rolfe. Auffallend an den Figuren sind ihre glasklaren blauen Augen, die immer wieder in Detail- und Großaufnahmen betont werden.

²⁹⁴ Ebda., TC: 00:36:40.

²⁹⁵ Ebda., TC: 00:36:42

²⁹⁶ Ebda., TC: 01:06:37

²⁹⁷ Ebda., TC: 00:07:41-00:07:47

An der Kleidung sind auch österreichische Kulturmerkmale erkennbar. Maria trägt die meiste Zeit ein Dirndl, Georg oftmals einen Salzburger Anzug und Max häufig einen Tiroler Hut mit einer Edelweiß Anstecknadel. Auch die Kinder tragen oft Dirndl, Lederhosen, Janker und andere für Österreich typische traditionelle Kleidung. Die Mädchen tragen häufig geflochtene Zöpfe und Flechtfrisuren.

Auch durch nationale Symbole wird Österreich in *The Sound of Music* repräsentiert. Die österreichische Nationalflagge ist im Hause der Familie Trapp bei dem Fest gehisst und wird auch in Gesprächen oftmals erwähnt. Als der Kapitän in Wien ist und Maria den Kindern das Singen beibringt, fahren sie mit einer Pferdekutsche durch die Innenstadt, die auch ein österreichisches Symbol darstellt. Weiters wird auch die typisch österreichische Blume – der Edelweiß – des Öfteren eingebaut. Gretl schenkt der Baronin zur Begrüßung einen Strauß voller Edelweiß, Max trägt auf seinem Hut eine Edelweiß Anstecknadel und der Kapitän singt zwei Mal das Lied „Edelweiß“.

Weitere Symbole kommen in der Szene vor, als die Baronin in Salzburg ist und Georg mit ihr auf seinem Anwesen spaziert. Er erwähnt ironisch, wie unwohl er sich in Wien mit seinen Bewohnern, dem Champagner, den Walzer und Strauß fühlt. Bei dem Fest tanzen die Gäste Walzer und den Ländler, der einen fiktiven österreichischen Volkstanz darstellt.

Bei der Puppentheateraufführung werden österreichische Stereotype aneinandergereiht aufgeführt: Ein einsamer jodelnder blauäugiger Ziegenhirte, der mit Lederhosen, Tiroler Hut und Kniestrümpfen bekleidet ist, findet ein blondes, blauäugiges, jodelndes Mädchen mit geflochtenen Zöpfen im Dirndl bekleidet. Begleitet wird das Ganze von jodelnden Bergsteigern, jodelnden biertrinkenden Männern, posaunen- und flötenspielenden Männern und tanzenden Pärchen.

Filmische Mittel: Wie schon vorher erwähnt, werden bei den Szenen, die im Freien spielen größere Einstellungsgrößen gewählt, die viel von der Landschaft herum erkennen lassen. Zu Beginn wird die Landschaft Salzburgs in der Vogelperspektive gezeigt, später werden Charaktere oftmals aus der Froschperspektive gefilmt, damit die Landschaft im Hintergrund besser erkennbar ist. Als Maria mit dem Bus zum

Anwesen der Familie Trapp fährt, singt sie aus dem offenen Fenster. Daneben befindet sich ein zweites Fenster, in dem sich der Mondsee mit den schneebedeckten Bergen spiegelt. Jedoch verändert sich das Bild trotz der Fahrt nicht, sondern bleibt statisch.

Nicht selten werden, wie oben erwähnt, Detail- und Großaufnahmen gewählt, die die blauen Augen der Figuren zur Geltung bringen.

Auch der Ton weist wiederholt darauf hin, dass man sich in der Natur Salzburgs befindet. Der Film beginnt mit starkem pfeifendem Wind, wenn man die schneebedeckten Berge sieht, welcher von Vogelgezwitscher abgelöst wird, als die grünen Wälder ins Bild rücken. Daraufhin setzt eine Melodie ein, die mit einem Flötenmotiv Vogelgezwitscher imitiert bis Posaunen einsetzen, als man das gesamte Salzkammergut sehen kann. Auch Kirchenglocken werden musikalisch eingesetzt. Die Musik wird immer lauter und findet ihren Höhepunkt als Maria singend einsetzt. Das Fest wird mit klassischer Musik im dreiviertel Takt von einem Streichorchester, passend zu den walzertanzenden Gästen, begleitet, um ein weiteres Mal auf die österreichische Kultur hinzuweisen.

Alle gesungenen Lieder sind volkstümlicher Art und somit österreichischer Natur. Sie spielen inhaltlich eine wichtige Rolle, denn immer dann, wenn Figuren ratlos sind oder vor Problemen stehen, wird dies mit einem Lied gelöst.

5.5 Resümee

Die österreichische Mentalität wird in *The Sound of Music* durch die Handlungsanalyse als patriotisch, diszipliniert, ländlich und musikalisch konstruiert, während anhand der Figurenanalyse eine moralische, altmodische, naive, unzuverlässige, ehrliche, offene, bodenständige und humorvolle Mentalität hervorgebracht wurde. In der Analyse der kulturellen Zugehörigkeit steht vor allem Naturverbundenheit, Tradition und Unbekümmertheit im Vordergrund. Auch durch die Sprache, aber vordergründig durch Austriazismen, die in die englische Sprache eingebaut wurden, wird wiederholt auf Österreich und dessen Kultur hingewiesen. Österreich wird in der Analyse der kulturellen Zugehörigkeit als idyllisches Postkartenmotiv, mit seinen Bergen, den Wiesen und Seen, präsentiert. Vor allem

durch nationale Symbole, wie die Landestracht, die Nationalflagge, die traditionelle Küche (Strudel, Schnitzel, Knödel und Nudeln), Fiaker, die Alpenblume Edelweiß, den Walzer und den fiktiven Ländler wird die österreichische Kultur repräsentiert.

6. Before Sunrise

Originaltitel: Before Sunrise

Deutscher Titel: Before Sunrise – Zwischenstopp in Wien

Erscheinungsjahr: 1995

Produktionsland: USA, Österreich, Schweiz

Länge: 97min

Regie: Richard Linklater

Drehbuch: Richard Linklater, Kim Krizan

Produktion: Anne Walker-McBay

Musik: Fred Frith

Kamera: Lee Daniel

Schnitt: Sandra Adair, Sheri Galloway

Darsteller: Ethan Hawke, Julie Delpy, Andrea Eckert, Hanno Pöschl, Tex Rubinowitz, Erni Mangold, Dominic Castell

6.1 Sequenzprotokoll

Phase	Liebesfilm	Dramat.Funktion
I	Jesse und Celine lernen sich kennen	Exposition
II	Jesse überredet Celine mit ihm die Nacht in Wien zu verbringen	Steigerung
III	Einzige gemeinsame Nacht	Umschwung
IV	Schlafen miteinander	Retadierung
V	Beschließen sich doch wiederzutreffen	Happy End

6.2 Handlungsanalyse

Exposition: In einem Zug von Budapest nach Paris lernen sich der Amerikaner Jesse und die Französin Celine kennen. Ein laut Streitendes Ehepaar veranlasst Celine sich umzusetzen, worauf Jesse die Chance sie anzusprechen ergreift. Weil

das streitende Ehepaar Jesses und Celines Unterhaltung übertönt, beschließen sie in den Speisewagen zu gehen, um sich weiter ungestört unterhalten zu können.

Dort lernen sie sich näher kennen, bis Jesse in Wien aussteigen muss, um am nächsten Tag in seine Heimat zu fliegen. Da er meint, dass zwischen ihnen so etwas wie eine Verbindung besteht, fragt er Celine, die auf dem Weg nach Paris ist, ob sie nicht mit ihm aussteigen möchte, um einen Tag mit ihm in Wien zu verbringen.

Steigerung: Nach langem Hin und Her lässt sich Celine überreden und steigt mit Jesse aus. Daraufhin erkunden sie Wien und lernen sich dabei besser kennen, indem sie über ihr Leben, ihre Wünsche, ihre Ansichten und über die Liebe philosophieren. Immer wieder spazieren sie an bekannten Sehenswürdigkeiten Wiens vorbei und kommen sich dabei immer näher. Im Wiener Riesenrad kommt es dann bei Sonnenuntergang zum ersten Kuss. Sie spazieren weiter durch den Prater und unterhalten sich vertraut. Am Franziskanerplatz setzen sie sich in ein Café und lassen sich von einer älteren Dame die Hand lesen. Sie gehen in die Kirche und spazieren am Donaukanal entlang. Als sie beinahe ihren ersten Streit erleben, hält sie ein Dichter auf, der ihnen ein Gedicht verkaufen möchte. Daraufhin besuchen sie die Arena Wien, spielen Flipper, trinken Bier und unterhalten sich über ihre Ex-Freunde. Nach einem kurzen Ausflug zum Spittelberg, gehen sie ins Cafe Sperl, in welchem man zu Beginn der Szene die österreichische Kaffeekultur kennenlernt. Im Kaffeehaus sprechen sie indirekt und spielerisch über ihre Gefühle zueinander.

Krise/Umschwung: Am Johann-Strauß-Schiff am Donaukanal essen sie zu Abend und sprechen darüber, wie es nun mit ihnen weitergehen soll. Da beide keine Fernbeziehung führen wollen und sie auch nicht so weit reisen möchten, beschließen sie, dass diese Nacht ihre einzige sein wird und besiegeln dies mit einem traurigen Handschlag.

Retardierung: Unter dem Gesichtspunkt beschließen sie, ihre einzige Nacht zu genießen. Sie besorgen sich eine Flasche Rotwein in einem Lokal, legen sich in die Wiese in einem Park und blicken in die Sterne. Jesse will mit Celine schlafen, jedoch ist sie dagegen, weil sie meint, dass sie nicht mit jemand schlafen will, den sie nie wieder sieht und schon gar keine Geschichte für Jesses Freunde sein will. Nach

langem Hin und Her fragt Celine, warum sie alles so kompliziert machen müssen und sie schlafen miteinander. Am nächsten Morgen genießen sie noch die letzten gemeinsamen Stunden, bevor sich ihre Wege trennen. Am Westbahnhof verabschieden sie sich aufgeregt und aufgelöst und wünschen sich ein gutes Leben.

Happy End: Kurz bevor Celine in den Zug einsteigt und sich ihre Wege für immer trennen, beschließen sie sich trotz der Abmachung in exakt sechs Monaten am selben Bahnsteig wiederzutreffen.

6.3 Figurenanalyse

Da es in *Before Sunrise* keinen österreichischen Protagonisten gibt, werde ich auf einige Nebenfiguren, die Österreicher darstellen, eingehen. Es handelt sich dabei um das streitende Ehepaar, die zwei Schauspieler, die Handleserin und den Dichter.

Ehemann:

Figur als fiktives Wesen:

Selbstcharakterisierung: Der Ehemann trägt ein blaues Hemd, eine ockerfarbene Hose, einen Ledergürtel, eine bunte Krawatte, eine silberne Armbanduhr und sieht sehr gepflegt aus, was ihm zur bürgerlichen Mittelschicht zählen lässt. Er scheint gebildet und sehr interessiert an Nachrichten zu sein, weil er lieber Zeitung liest, als sich mit seiner Frau zu unterhalten. Weil sie ihn beim Lesen stört, reißt er einen Witz, indem er meint, dass in der Zeitung etwas über sie stehe: „70.000 Frauen sind dem Alkohol verfallen. Du bist eine davon.“²⁹⁸ Diese Aussage soll den typischen Wiener Schmäh darstellen, den seine Frau aber weniger charmant findet. Bei dem Streitgespräch ist er derjenige, der ruhiger bleibt und ihr im Endeffekt auch hinterher in den Speisewagen rennt, um sie zu beruhigen. Jedoch provoziert er auch gerne ohne wirklichen Grund und beleidigt mit Genuss seine Ehefrau.

Fremdcharakterisierung: Seine Frau stellt ihn als Muttersöhnchen dar, der langweilig ist, gerne kocht, zu viel Alkohol trinkt und gerne andere Frauen anstarrt.

²⁹⁸ Before Sunrise 1995. TC:00:02:21-00:02:24.

Ehefrau

Figur als fiktives Wesen:

Selbstcharakterisierung: Die Ehefrau trägt ein sommerliches Blumenkleid, bedeckt mit einem schlichten grauen Schal. Sie wirkt sehr gepflegt und ist natürlich geschminkt, was auch sie zur bürgerlichen Mittelschicht zählen lässt. Sie weist raunzend darauf hin, dass sie gerne möchte, dass ihr zugehört wird. Dadurch, dass sie ihrem Mann die Zeitung aus der Hand reißt, sie zerknüllt und ihm wieder hinwirft, wirkt sie sehr ungeduldig und aggressiv. Sie lässt sich von ihrem Mann sehr schnell provozieren und provoziert ihn aber sofort zurück und steigert sich sehr schnell in das Streitgespräch hinein.

Fremdcharakterisierung: Ihr Ehemann stellt sie mit seinen Aussagen als trinkende, langweilige, chaotische, nervende und nachtragende Ehefrau dar.

Die zwei Schauspieler

Figur als fiktives Wesen:

Selbstcharakterisierung: Der eine Mann trägt ein rot-blau kariertes Hemd unter einer schwarzen Jacke mit einer schwarzen Jeanshose, der andere ein weißes Hemd mit gestreifter Krawatte und blauer Jeanshose, was sie zur bürgerlichen Schicht zählen lässt. Beide sind um die 30, tragen eine etwas zu große Brille, die sie kreativ, intellektuell und ein wenig lächerlich wirken lässt. Bevor sie angesprochen werden, sind sie gerade am Enten oder Fische füttern. Sie versuchen mit ihrem Wiener Schmäh bei Celine und Jesse anzukommen, jedoch merkt man an Jesses und Celines Reaktionen, dass sie sich über die Schauspieler lustig machen und sie schräg finden. Als Jesse und Celine ihnen eine Lüge bezüglich ihrer Reise nach Wien aufdecken, decken sie diese sofort auf, was sie als schlau charakterisiert. Wie man im Laufe des Gespräches erfährt, sind die beiden Männer in ihrer Freizeit Schauspieler, was ihre kreative Seite bekräftigt. Durch ihre Aussagen und ihr Verhalten wirken die beiden jedoch sehr verrückt.

Fremdcharakterisierung: An dem Verhalten und den Blicken von Jesse und Celine merkt man, dass sie ihren Schmäh nicht verstehen und sie die beiden sehr seltsam und verrückt finden und am liebsten so schnell wie möglich abhauen möchten.

Handleserin

Figur als fiktives Wesen:

Selbstcharakterisierung: Die Handleserin ist um die 50 Jahre und trägt ein weites Kleid, welches mit einem orientalischen Tuch bedeckt ist, eine kunstvolle lange Kette und ein Tuch als Kopfbedeckung. Ihre Kleidung lässt sie sehr künstlerisch und kreativ wirken. Ihre tiefen Falten im Gesicht erwecken einen Anschein von Erfahrung und Weisheit. Kaum hat sie das Handlesen beendet, verlangt sie gierig nach Geld. Mit dem Geld in der Hand tanzt sie herum, was sie verrückt und bizarr erscheinen lässt.

Fremdcharakterisierung: Noch bevor die Handleserin Celine die Hand liest, meint Celine, dass sie sehr interessant aussieht. Als sie dann ihre Hand liest, hängt sie an ihren Lippen, bewundert sie und ist fasziniert. Jesse steht ihr sehr skeptisch gegenüber, traut ihr nicht und beschreibt sie später auch als herablassend. Als sie weg ist, meint er zu Celine, dass sie nicht glauben darf, was ihr die Handleserin gesagt hat.

Dichter

Figur als fiktives Wesen:

Selbstcharakterisierung: Der Mann ist um die 30, trägt einen Anzug mit Hemd, wobei die Knöpfe vom Hemd offen und der Anzug zerknittert ist, seine Haare sehen zerzaust aus und er raucht eine Zigarette. Neben ihm liegt ein Notizbuch, viele zerknitterte Zettel unter einem Stein, ein Stift und eine Packung Zigaretten. Er wirkt sehr lässig, ein bisschen ungepflegt, künstlerisch und kreativ. Als er Geld von Jesse und Celine für sein Gedicht bekommt, ist er sehr dankbar und freut sich.

Fremdcharakterisierung: Jesse nennt ihn indirekt einen Penner, den er aber mag. Jesse und Celine hängen an seinen Lippen, als er sein Gedicht vorträgt und sind begeistert. Jedoch meint Jesse später, dass er das Gedicht bestimmt nicht jetzt verfasst hat und ist wieder skeptisch.

Figur als Artefakt:

Alle künstlerischen Figuren werden in Naheinstellungen gefilmt, um den Rezipienten auf das Gesagte hinzuweisen. Alle Figuren sind von ihrem künstlerischen Schaffen überzeugt und möchten das Publikum von ihrer Kreativität überzeugen. Während der Dichter aus der Aufsicht gefilmt wird und so seine Abhängigkeit von Jesses und Celines Geld symbolisiert, wird die Handleserin aus Untersicht gefilmt, was ihre Stärke, ihre Erfahrung als Künstlerin auf der Straße und ihr Selbstbewusstsein untermalt. Das Ehepaar hingegen ist nur kurz in einer Nahaufnahme zu sehen, die restliche Zeit ist es aus dem Off zu hören. Dadurch wird eine gewisse Distanz aufgebaut, die aussagt, dass der Zuseher eigentlich nichts mit dem lauten, streitenden Paar zu tun haben will.

Figur als Symbol und Symptom:

Die zwei Schauspieler, die Handleserin und der Dichter stehen mit ihrer künstlerischen Kreativität für das kulturelle Wien, welches als Kunstmetropole gilt. Künstler werden von der Gesellschaft zwar durch ihr „Können“ bewundert, gelten gleichzeitig aber trotzdem als Außenseiter, weil sie oft am Existenzminimum leben, nicht angepasst sind und Freigeister darstellen. Das Ehepaar hingegen symbolisiert die reiche Gesellschaft, die die Künstler aufgrund ihres nicht gesicherten Jobs, verurteilen. Ihr größtes Problem ist es, wenn sie einen Streit gegen den Ehepartner nicht gewinnen.

6.4 Analyse von Mentalität bzw. kultureller Zugehörigkeit

Sprache: Alle oben beschriebenen Figuren sprechen österreichisches Deutsch. Nach kurzem Zuhören hört man, genauer gesagt, einen Wiener Dialekt aus dem Gesagten. Auch als sie Englisch reden, um von Jesse und Celine verstanden werden zu können, sprechen sie ein sehr österreichisches Englisch. Es treten immer wieder Sprachbarrieren auf, weil Jesse und Celine kein Deutsch verstehen, die aber sehr schnell überwunden werden können, weil alle Personen mit denen sie in Kontakt treten, Englisch sprechen und verstehen.

Über den Dichter sagt Jesse: „I gotta say, I like this Viennese variation of bum.“²⁹⁹. Hier wird verstärkt darauf hingewiesen, dass es sich bei dem Dichter, um einen Bewohner aus Wien handelt.

Als Jesse und Celine mit den zwei Schauspielern über die Beginnzeit des Theaterstücks sprechen, meint der eine Schauspieler, dass es um 21:30 beginnt. Jesse ist verwirrt, weil er die 24-Stunden-Zählung der Uhr, die typisch europäisch ist, nicht kennt, was auf einen Kulturunterschied hinweist.

Story: Dass es sich bei dem Handlungsort um Österreich und genauer gesagt um Wien handelt, wird auf verschiedene Weisen vermittelt. Zu Beginn sieht man einen Zug die Donau queren und durch ländliches österreichisches Gebiet fahren. Es kommen immer wieder Züge mit der Aufschrift „OEBB“ entgegen. Auch das streitende Ehepaar, welches nicht ins Englische übersetzt wurde, und die Zeitung, die der Ehemann in der Hand hält, auf der man Schlagzeilen in deutscher Sprache lesen kann, weist auf Österreich hin, wie auch Jesses und Celines Aussagen. Celine antwortet, nachdem Jesse sie fragt, ob sie verstanden hat, über was das Ehepaar gestritten hat, mit „I’m sorry, my German is not very good.“³⁰⁰ Nachdem Celine Jesse fragt, wohin er fährt, antwortet er: „I’m going to Vienna.“³⁰¹ Kurz bevor sie in Wien halten, meint Celine „I think this is Vienna.“³⁰²

Natürlich werden auch die bekanntesten Schauplätze Wiens gezeigt, wie der Westbahnhof, die Ringstraße, der Prater, der Donaukanal, die Albertina, das Naturhistorische und das Kunsthistorische Museum, das Burgtheater, die Votivkirche, aber auch weniger bekannte Plätze wie der Zollamtssteg, die Arena, der Spittelberg, der Mölkersteig, der Friedhof der Namenlosen und die Maria am Gestade Kirche.

Durch die Figuren, mit Ausnahme des Ehepaars, wird immer wieder auf das kreative und kulturelle Wien verwiesen: die Schauspieler, die Handleserin, der Dichter, der Gitarrenspieler, die Bauchtänzerin und der Cembalo Spieler. Sie sind es, die den Ort Wien als kreatives, künstlerisches und kulturelles Mekka darstellen lassen. Weder ihr

²⁹⁹Ebda., TC: 00:47:21-00:47:25.

³⁰⁰Ebda., TC:00:03:56-00:03:58.

³⁰¹Ebda., TC:00:06:42.

³⁰²Ebda., TC:00:13:04.

Aussehen oder ihre Kleidung weisen auf österreichische Figuren hin. Allein durch ihre Sprache und ihr Verhalten, wie den Wiener Schmäh, ihre Gemütlichkeit und ihren kulturellen Background, wird die österreichische Mentalität konstruiert.

Typische Symbole, wie die Wiener U-Bahnen, Straßenbahnen, Pferdekutschen und die Wiener Kaffeehauskultur, rücken immer wieder ins Bild. Zu Beginn einer Szene wird das Café Sperl gezeigt, in dem man die typische Wiener Kaffeehauskultur kennenlernt. Freunde unterhalten sich über das kitschige Wiener Postkartenmotiv, zwei Männer spielen Karten und unterhalten sich über die Stadt Dubrovnik, weitere zwei Männer sprechen über Egon Schiele und Otto Wagner, eine junge Frau sitzt alleine am Tisch und liest ein Buch und zwei Touristen, die gerade Apfelstrudel essen, beschwerten sich über den Service. Beinahe alle trinken Kaffee oder Alkohol, rauchen Zigaretten und essen Kuchen – ein typisches Bild, welches für die österreichische Gemütlichkeit steht.

Auch österreichische Marken, wie zum Beispiel *OEBB*, *Manner*, *Kellys*, *Zipfer*, *Austrian Airlines* und *Kronen Zeitung* kommen immer wieder vor.

Filmische Mittel: In der ersten Szene wird die subjektive Kamera eingesetzt, um den Anschein zu erwecken, dass der Zuseher selbst im Zug sitzt und die schöne Landschaft, durch die der Zug fährt, genießen kann.

Als Jesse und Celine im Speisewagen sitzen, wird das Schuss-Gegenschuss-Prinzip angewendet. Aber so, dass man im Hintergrund noch genügend von der österreichischen Landschaft, durch die der Zug fährt, sehen kann. Auch als sie in der Ringstraßenbahn sitzen, wählen sie den Platz in der letzten Reihe, damit die Kamera den städtischen Hintergrund einfangen kann.

Nachdem Jesse und Celine aus dem Zug gestiegen sind und durch Wien spazieren, filmt die Kamera aus der Vogelperspektive eine U-Bahn und schwenkt nach links zu Jesse und Celine, die gerade den Zollamtssteg betreten. Hier wird mit einer Aufnahme ein typisches Wiener Symbol mit einem Wiener Schauplatz verbunden. Diese Einstellung wiederholt sich im Wiener Riesenrad. Zuerst sieht man aus der Vogelperspektive den Prater, bis die Kamera nach rechts schwenkt und man über ganz Wien blicken kann.

Die Szene im Cafe Sperl beginnt mit einer Totalen in leichter Aufsicht, um so die Atmosphäre der Wiener Kaffeehauskultur einzufangen. Daraufhin wird der Kellner in der Nahaufnahme in leichter Untersicht gezeigt, wie er Rosen in einem Glas einfrischt und eine Zigarette raucht, woraufhin Nahaufnahmen von einzelnen Tischen in Normalsicht folgen, sodass man kurze Einsichten in die Gespräche der Figuren erhält.

Als Jesse und Celine am Johann-Strauß-Schiff gerade ihr Versprechen besiegeln, dass diese Nacht ihre einzige bleiben wird, ertönt das Stück *Wiener Blut* von Johann Strauß, das eine Geigerin und ein Harmonika-Spieler darbieten. Dies soll die Abmachung, dass diese Nacht in Wien, ihre einzige sein wird, die sie am Johann-Strauß-Schiff abgegeben haben, nochmals bekräftigen.

6.5 Resümee

In *Before Sunrise* wird die österreichische Gesellschaft durch die Handlungsanalyse als gemütlich, künstlerisch, und musikalisch dargestellt. Anhand der Figurenanalyse wurde festgestellt, dass die österreichische Mentalität als charmant, kreativ und raunzend konstruiert wird. Österreich wird anhand der Analyse der kulturellen Zugehörigkeit durch die Natur, berühmte Sehenswürdigkeiten und Bauwerke dargestellt und auch durch nationale Symbole, wie Fiaker, öffentliche Verkehrsmittel (U-Bahnen und Straßenbahnen), den Wiener Schmäh, die Wiener Kaffeehauskultur, die Liebe zum Genuss (Alkohol, Kaffee, Zigaretten) und die traditionelle Küche (Apfelstrudel) charakterisiert.

7. Chalet Girl

Originaltitel: Chalet Girl

Deutscher Titel: Powder Girl

Erscheinungsjahr: 2011

Produktionsland: Vereinigtes Königreich, Deutschland, Österreich

Länge: 93 Minuten

Regie: Phil Traill

Drehbuch: Tom Williams

Produktion: Wolfgang Behr, Pippa Cross, Dietmar Güntsche, Harriet Rees

Darsteller: Felicity Jones, Ed Westwick, Bill Nighy, Brooke Shields, Tamsin Egerton, Bill Bailey, Sophia Bush, Nicholas Braun, Ken Duken, Gregor Bloéb

7.1 Sequenzprotokoll

Phase	Liebesfilm	Sport	Freundschaft	Dramat. Handlung
I	Kim lernt Jonny kennen	Kann nicht snowboarden	Kim und Georgie können sich nicht leiden	Exposition
II	Sie kommen sich näher	Lernt snowboarden	Sie lernen sich besser kennen	Steigerung
III	Erster Kuss	Stürzt	Werden gute Freunde	Umschwung
IV	Kim erfährt, dass er verlobt ist.	Steigt wieder aufs Snowboard, wird aber nur 21.	Kim ist sauer auf Georgie, weil sie ihr nichts von der Verlobung gesagt habt.	Retardierung
V	Sie verzeiht ihm	Sie gewinnt	Sie verstehen sich wieder	Happy End

7.2 Handlungsanalyse

Problemstellung: Die 19-jährige Kim lebt mit ihrem Vater in England. Sie war eine Profi-Skateboarderin bis ihre Mutter bei einem Autounfall starb. Seitdem versucht sie ihren Vater und sich mit einem Aushilfsjob über Wasser zu halten. Dank einer Arbeitskollegin erhält die bodenständige Kim einen Job als Dienstmädchen im österreichischen Nobel-Skiort St. Anton.

Georgie, das andere Dienstmädchen ist das totale Gegenteil von ihr – schick gekleidet, hochnäsig und zickig - und kann es nicht glauben, dass ein Mädchen ohne Stil, die noch nie auf Skiern gestanden ist, diesen Job ergattert hat. Jonny, der Sohn der Familie Madsen, hat es Kim besonders angetan, jedoch hat er mit Chloe eine feste Freundin.

Steigerung der Handlung: Während ihrer täglichen Arbeit für die Familie Madsen lernen sich Kim und Georgie besser kennen und der erste gegenseitige Groll beginnt sich langsam aufzulösen. Während Kim sich in ihrer Freizeit erfolglos das

Snowboarden beizubringen versucht, lernt sie Mikki kennen, der ihr wertvolle Tipps gibt. Dabei erzählt er ihr von dem hochdotierten Slopestyle Contest, der jedes Jahr in St. Anton stattfindet und stellt ihr Tara, die letztjährige Gewinnerin, vor.

Bei Jonnys vermeintlicher Verlobungsfeier, kommen sich Jonny und Kim näher, jedoch fliegt die Familie am nächsten Tag wieder nach Hause.

Krise/Umschwung: Kim lässt sich von Georgie breittreten ihren Geburtstag im Haus der Madsens zu feiern. Gerade als die Party auszuarten beginnt und Kim nackt aus dem Jacuzzi steigt, stehen die Madsens vor ihr. Die Familie ist sehr sauer und sie bestehen darauf, dass die beiden Mädchen für den Schaden aufkommen.

Beim Snowboarden hat Kim bei den Sprüngen dasselbe Problem, wie schon beim Skateboarden – sie sieht kurz vor den Absprung innerlich den Autounfall, bei dem ihre Mutter ums Leben kam, weswegen sie auch ihre Skateboard-Karriere beenden musste. Im Training mit Mikki wagt Kim, gegen Mikkis Rat, einen schweren Sprung, bei dem es zum Sturz kommt. Daraufhin beschließt sie doch nicht am Contest anzutreten und das Snowboarden an den Nagel zu hängen. Georgie und Mikki versuchen alles, damit Kim wieder aufs Brett steigt, jedoch ist die Angst zu groß, dass ihr Größeres passieren könnte. Dieses Unterfangen gelingt erst Jonny, der von ihr das Snowboarden lernen will, bei dem sie sich immer näher kommen und es zum ersten Kuss zwischen Kim und Jonny kommt.

Retardierung: Als Kim erfährt, dass Jonny sich mit Chloe verloben wird, ist sie außer sich vor Wut, weil ihr weder Jonny noch Georgie von der Verlobung erzählt haben. Sie spielt mit dem Gedanken wieder zurück nach England zu gehen, jedoch wird ihr klar, dass sie für ein besseres Leben es zumindest versuchen muss, den Slopestyle Contest zu gewinnen.

Die Qualifikation zum finalen Durchgang verpasst sie wegen eines Sturzes, bei dem sie wieder den Autounfall sieht, nur ganz knapp. Nach einem Gespräch am Berg mit dem Besitzer ihrer Lieblingsbar, kann sie den Autounfall und den Tod ihrer Mutter endlich aufarbeiten.

Bei der Verlobungsfeier am Abend vor dem Finale macht Jonny mit Chloe Schluss, weil er in Kim verliebt ist, was sie aber mittlerweile völlig kalt lässt. Beim Finale kann Kim nur noch teilnehmen, wenn einer der Top 20 ausfällt. Weil sich Tara aufgrund

einer alten Verletzung nicht fit fühlt, beschließt sie ihre Startnummer Kim zu überlassen.

Happy End: Kim legt einen guten Lauf hin, doch kurz bevor ihr finaler Sprung, der über Sieg oder Niederlage entscheidet, bevorsteht, sieht sie ihre Mutter mit einem *Go, Kim!* Schild und legt daraufhin den perfekten Sprung hin und gewinnt. Im Ziel kommt Jonny und gratuliert ihr. Er entschuldigt sich bei ihr, sie verzeiht ihm und sie küssen sich.

7.3 Figurenanalyse

Da Bernhard die einzige Figur ist, die einen Österreicher repräsentiert, wird er für die Figurenanalyse herangezogen. Er ist eine Nebenfigur, die sehr einfach gestrickt und typisiert ist und keine wirkliche Bedeutung für den Film beiträgt.

Figur als fiktives Wesen:

Selbstcharakterisierung: Bernhard trägt bei seinem ersten Auftritt, als die Familie am Flugplatz ankommt, einen Tirolerhut mit Feder, einen Trachtenjanker auf dem ein Alpenhaus und Tannenbäume aufgestickt sind, Lederhosen, Wanderschuhe, Trachtenstutzen und ein Halstuch. Er wirkt mit seiner Aufmachung sehr hinterwäldlerisch, dümmlich und überzeichnet. Er hat dunkle lockige Haare und ein sehr markantes Gesicht. Gegenüber Georgie und Kim benimmt er sich grimmig, herablassend, überheblich und arrogant. Als Kim ihm die Hand geben will, lässt er die Hand in seiner Jacke und will ihr mit der Jacke die Hand geben. Doch bevor es zur Begrüßung kommt, zieht er seine Hand wieder weg, weil er zur Familie Madsen geht.

Den Madsens gegenüber ist er freundlich, hilfsbereit und nett und versteht sich sehr gut mit ihnen.

Als der Nachmittagstee gereicht wird, trägt Bernhard eine rote Baskenmütze, ein dazu passendes rotes Halstuch und einen Trachtenpullover. Als er den Kuchen von Kim gereicht bekommt, stopft er sich diesen sofort in den Mund und schmatzt, was ihn gierig, rüpelhaft und ohne Benehmen charakterisiert. Kim schenkt ihm Tee in seine Tasse ein, woraufhin er die Chance ergreift und ihr einen Klaps auf den Po gibt

und sich dabei sehr lustig findet. Diese Aktion lässt ihn sehr sexistisch und von sich selbst überzeugt wirken.

Als Kim gerade ihr Snowboard wachst und Georgie Wii spielt, kommt Bernhard nur leicht bekleidet herein und fragt die Mädchen, ob sie nicht mit ihm in den Whirlpool steigen wollen, um gemütlich zu chillen. Er trägt eine enge orange Badehose, darüber einen seidenen Bademantel mit Leoparden-Muster und ein Goldkettchen funkelt von seinem Hals. Er wirkt sehr schmierig, machohaft und eingebildet. Er macht sehr gerne Witze auf Kosten der anderen und lacht über seine eigenen Witze am lautesten.

Dass Kim und Georgie während der Party von den Madsens überrascht worden sind, ist allein Bernhards Schuld, weil er den Mädchen nicht gesagt hat, dass die Familie wegen dem Neuschnee schon früher anreist. Er genießt es, dass die Mädchen aufgefliegen sind und petzt Jonny alles, was kaputt oder dreckig wurde.

Auf der Piste trägt er einen weiß-roten engen Pullover mit einem Edelweiß-Halstuch, eine Sonnenbrille und wird von den Frauen umzingelt. Er wird als Frauenheld, der sich sein Selbstbewusstsein von den anhimmelnden Frauen holt, charakterisiert.

Fremdcharakterisierung: Als Kim Bernhard das erste Mal sieht, erklärt ihr Georgie, dass er der private Skilehrer der Madsens, das Mädchen für alles und der letzte Depp ist. Als Georgie ihn mit Kim bekannt macht, bemerkt sie ironisch: „Kim, meet the very handsome, very powerful Bernhard. Did I mention that he’s charming as well?“³⁰³

Immer wenn Bernhard in einer Szene vorkommt, bemerkt man an den Reaktionen Georgies und Kims, dass sie ihn lächerlich, geschmacklos, schmierig und dümmlich finden. Georgie nennt ihn, nachdem er ihnen vorenthalten hat, dass die Madsens kommen, einen „Scheißkopf“³⁰⁴

Figur als Artefakt:

Als Bernhard zum ersten Mal im Film auftritt, wird er in der Totalen gezeigt, bei der man im Hintergrund die schneebedeckten Berge sieht. Hier wird auf die

³⁰³ Powder Girl 2011, TC: 00:15:12-00:15:20.

³⁰⁴ Ebda., TC: 00:42:41.

Zugehörigkeit Bernhards zum ländlichen Österreich hingewiesen. In seinen weiteren Auftritten wird Bernhard meist in nahen Einstellungen - meist Halbnah- oder Nahaufnahmen - gefilmt, um seine überheblichen Blicke gut erkennbar zu machen. Des Weiteren wird er meist in leichter Untersicht, vor allem wenn er mit Kim und Georgie spricht, von der Kamera eingefangen, um so seine Arroganz zu verstärken.

Figur als Symbol und Symptom:

Bernhard steht für die bäuerlichen und rüpelhaften Bewohner am Land, die aber wegen ihres Berufes als Skilehrer bei der High Society hoch angesehenen sind. Durch ihre Fähigkeit den Schönen und Reichen das Skifahren, das als Statussymbol gilt, beizubringen, verdienen sie reichlich Geld und Anerkennung. Dadurch kann es, wie bei Bernhards Figur, passieren, dass durch diese Anerkennung Arroganz und Machogehabe an die Oberfläche tritt.

7.4 Analyse von Mentalität bzw. kultureller Zugehörigkeit

Sprache: In der Originalfassung sprechen beinahe alle Figuren Englisch. Sogar Bernhard, die österreichische Figur, wobei es nach einem sehr österreichischen Englisch klingt. Nichts desto trotz wird die österreichische Kultur durch bestimmte österreichische Ausdrücke, wie schon bei Sound of Music, in die Sprache eingeflochten. Bernhard benutzt oft Phrasen oder Ausdrücke wie „Hausmädchen“³⁰⁵, „Hallo“³⁰⁶, „Abend“³⁰⁷, „Fräulein“³⁰⁸, „Jawohl“³⁰⁹, „Kaputt“³¹⁰, „Ja, sicher“³¹¹. Als Kim sich von ihrem Vater verabschiedet, ruft sie ihm „Auf Wiedersehen“³¹² nach und als Georgie auf Bernhard böse ist, nennt sie ihn einen „Scheißkopf“³¹³.

Bis auf diese einzelnen Ausdrücke kommt die deutsche Sprache nur zweimal zum Einsatz. Einmal als Kim beschließt, nach Hause zu fahren und sich einen Burger kaufen will. Hier fragt die Frau „Hallo, was bekommst du?“³¹⁴. Das zweite Mal, als

³⁰⁵ Ebda., TC: 00:15:22.

³⁰⁶ Ebda., TC: 00:35:50.

³⁰⁷ Ebda., TC: 00:35:53

³⁰⁸ Ebda., TC: 00:35:54.

³⁰⁹ Ebda., TC: 00:36:04.

³¹⁰ Ebda., TC: 00:41:31.

³¹¹ Ebda., TC: 00:42:02.

³¹² Ebda., TC:00:08:32

³¹³ Ebda., TC: 00:42:41.

³¹⁴ Ebda., TC: 01:07:21-01:07:23.

Kim beim Slopestyle Contest an der Reihe ist und die Frau den Countdown mit „Drei, Zwei, Eins“³¹⁵ herunterzählt.

Story: Dass es sich bei dem Handlungsort um Österreich, genauer gesagt, um St. Anton am Arlberg handelt, wird dem Zuseher auf viele Arten vermittelt. Auf dem Weg zum Chalet werden Panoramaeinstellungen von schneebedeckten Bergen, der Umgebung, des Ortes und der Skipiste gezeigt. Auch das Haus, in dem Kim nun arbeitet, ist ein für Österreich typisches Luxus-Chalet, welches seine Aussicht direkt auf die Skipiste gerichtet hat. Es besteht vor allem aus Holz, außen wie auch innen, und ist mit Blumen und anderen Verzierungen bemalt. Kim inspiziert das Haus sehr genau, wobei ländlicher Stil, der auf modernen trifft, erkennbar ist.

Auch an einigen Figuren kann man die österreichische Kultur erkennen. Bernhard trägt immer österreichische Trachtenkleidung – meist einen Trachtenjanker, eine Lederhose und einen Tirolerhut. Als Kim zu Beginn das Haus inspiziert, schaltet sie aus Versehen den Fernseher ein. Hier sieht man auf der Bildfläche einen jodelnden, mit Tracht und Tirolerhut bekleideten Skimoderator.

Immer wieder sind Kellnerinnen zu sehen, die Dirndl tragen, wie auch die Frau, die beim Contest die Punktafel hochhält.

Der Fiaker, den man, als Kim am Bahnhof ankommt, sehen kann, trägt auch einen Trachtenanzug mit einem Tiroler Hut.

Nationale Symbole werden immer wieder im Film verwendet. Als Kim beschließt den Job in Österreich anzunehmen, nennt ihr Vater Österreich ein „mountainous wasteland“³¹⁶, das berühmt für „Sound of music, pretty food and the invention of psychoanalysis“³¹⁷ ist, wobei es in der deutschen Synchronfassung „Mozart, Schnitzel und die Erfindung der Psychoanalyse“ heißt.

Als Georgie Kim vom Zug abholt, sieht man eine Kutsche, in der ein Fiaker im Trachtenanzug und Tirolerhut sitzt. Kim glaubt, dass Georgie sie mit der Kutsche

³¹⁵ Ebda., TC: 01:09:45-01:09:47.

³¹⁶ Ebda., TC: 00:06:43-00:06:44.

³¹⁷ Ebda., TC: 00:06:56-00:07:00.

abholt und gibt ihr Gepäck hinein. Jedoch fährt die Kutsche weg und hinter ihr kommt ein Auto zum Vorschein, mit dem Georgie Kim abholen kommt.

Auch als die Madsens mit den Geschäftsleuten am Berg sind und von Kim das Essen gereicht bekommen, fragt Herr Madsen, um welches Essen es sich hierbei handelt. Bernhard antwortet: „Special Austrian food: strudel, nudel and knödel.“³¹⁸

Auch österreichische Marken, wie *Red Bull*, *Gösser*, *Soletti*, *Rauch* und *Intersport* rücken immer wieder ins Bild.

Filmische Mittel: Als Kim sich bei ihrem Vater verabschiedet, setzt leise Hintergrundmusik ein, die immer lauter wird und schließlich in Gejodel überläuft, man schneebedeckte Berge sieht und der Titel *Chalet Girl* eingeblendet wird. Das Gejodel endet wieder, als Kim aus dem Zug in Österreich aussteigt.

Um auf die österreichische Umgebung hinzuweisen, werden zahlreiche Panoramaeinstellungen von Vorarlbergs Bergen eingesetzt. Auf verschiedene Weisen wird die Landschaft in Szene gesetzt. Einmal wird Kims Gesicht durch die Fensterscheibe des fahrenden Autos gefilmt - hier sieht man durch die Spiegelung der Fensterscheibe die Bäume aus der Umgebung fast besser als Kims Gesicht. In einer weiteren Einstellung wird man sogar doppelt auf die wunderschöne Umgebung hingewiesen – einmal durch den direkten Blick auf die Berge und ein zweites Mal im Rückspiegel des Autos, der nochmals die zurückgelassene Landschaft erkennen lässt.

7.5 Resümee

In *Chalet Girl* wird Österreich mittels der Handlungsanalyse als landschaftliches Paradies, hauptsächlich aber als idyllisches Tourismusgebiet, dargestellt, das nobel genug für die obere Gesellschaft ist, um sich ein Chalet mitsamt Personal zu mieten. Die österreichische Mentalität wird anhand der Figurenanalyse nur durch eine einzige Figur ausgedrückt, die als traditionsbewusst, altmodisch, dümmlich, rüpelhaft, gemütlich und naiv gilt. Durch die Analyse der kulturellen Zugehörigkeit wurde erkannt, dass das fiktive Österreich in dem Film vor allem durch die

³¹⁸ Ebda., TC: 00:55:40-00:55:45.

schneebedeckten Berge, die Landestracht, den Wintersport, den Fiaker als traditionelles Fortbewegungsmittel und die österreichische Küche, die mit Nudeln, Strudel und Knödel typisiert wird, manifestiert.

III.Conclusio

Nach eingehender Beschäftigung mit der Konstruktion der Mentalität im Film schließt diese Arbeit mit der Beantwortung der zu Beginn gestellten Forschungsfragen und der Verifizierung bzw. Falsifizierung der Hypothese ab.

Unter Mentalität kann eine Haltung oder ein unbewusster Zustand des Geistes von relativer Dauerhaftigkeit in einem sozialen Kollektiv, welches z.B. Bewohner eines ganzen Kontinents, einer Nation oder aus einzelnen Völkern, Schichten oder Gruppen darstellen, verstanden werden. Mentalität, die vor allem durch die Umgebung, die Sprache, die Sozialisation geformt wird, kann an Meinungsäußerungen und Verhaltensweisen abgelesen werden. In diesem Zusammenhang kommt auch oft der Begriff des Stereotyps auf, wobei der Begriff nicht, wie oft angenommen, negativ konnotiert sein muss. Unter Stereotypen werden lediglich festgesetzte Vorstellungen, Meinungen, Einstellungen und Überzeugungen für andere Völker, Gruppen oder Personen verstanden.³¹⁹

Obwohl es laut Stephan Rudas keine österreichische Seele gibt, ist er der Meinung dass es sehr wohl eine nationale Mentalität, die durch kulturelle, politische und historische Ereignisse, gepaart mit allgemeinen menschlichen Eigenschaften in Erscheinung tritt. Die nationale Mentalität erkennt man an gemeinsamen Reaktions- und Verhaltensmuster, Haltungen, Gesten, Ritualen, Tabus, Werten, Symbolen, Helden und Ikonen.³²⁰

Wenn man annimmt, dass unter Mentalität Denk-, Verhaltens- und Empfindungsweisen verstanden wird, sind Empfindungen und Denkweisen im Film kaum oder gar nicht darstellbar, weil man die Figur nur von „außen“ sieht. Aus diesem Grund kann Mentalität nur durch Handlungen, Äußerungen und äußerlich wahrnehmbaren emotionalen Reaktionen dargestellt werden. Damit das rezeptive Erlebnis des Zusehers auch funktionieren kann, sollte die Handlung mit ihren Figuren eng mit der alltäglichen Vorstellungswelt verknüpft sein. Aus diesem Grund ist es unumgänglich zu Stereotypen zu greifen, weil sie dem Rezipienten die Strapazen

³¹⁹ Vgl. Lippmann 1964, S.67.

³²⁰ Vgl. Rudas 2001, S.28.

abnehmen, sich differenzierter mit komplexen kulturellen Prozessen auseinanderzusetzen, und auch die Handlung plausibler und unmittelbarer vorantreiben zu können.³²¹

Um Mentalität und kulturelle Zugehörigkeit im Film überhaupt darstellen zu können, greifen Filme neben der Darstellung von Verhaltensweisen und emotionalen Reaktionen, auch zu filmischen Mitteln, die Mentalität, oder auch in vereinfachter Weise Stereotypen, unterstreichen. Zu diesen Mitteln gehören die Sprache (Dialekt, Akzent, Sprechweise, Ausdrücke, Redewendung, Aussagen), wie auch der Inhalt der Narration, kurz Story (Handlungsort, Handlungszeit, Figuren, nationale Symbole, Traditionen) genannt, mit welchen eine Zugehörigkeit zu einer bestimmten Nation oder Kultur unterstrichen wird. Weitere Möglichkeiten liegen in den filmischen Mitteln (Musik, Ton, Einstellungen, Montage, Beleuchtung), dem Cast (Schauspielerwahl) und dem Erzählmuster (Gegenüberstellung von z.B. Moderne und Tradition, Stadt und Land, Eigenem und Fremden).³²²

Nach intensiver Analyse der österreichischen Filme *Im weißen Rössl* von Werner Jacobs, *Cappuccino Melange* von Paul Harather und *Die unabsichtliche Entführung der Frau Elfriede Ott* von Andreas Prochaska konnte ich feststellen, dass der fiktive Österreicher vor allem als gemütlich, familienorientiert, naturverbunden, humorvoll und unbedacht gilt, aber auch sehr gerne raunzt, einen Hang zum Depressiven hat und deshalb auch gerne zum Alkohol greift. Österreich wird vor allem durch die Natur, berühmte Sehenswürdigkeiten und die traditionelle Küche ausgedrückt.

Bei der Auseinandersetzung mit den internationalen Filmen *The Sound of Music* von Robert Wise und *Chalet Girl* von Phil Traill stellte sich heraus, dass die konstruierte Mentalität der Österreicher vor allem als traditionell, altmodisch, naiv, dummlich, naturverbunden und gemütlich gilt. Beide Filme zeigen Österreich, anhand von Bergen, als idyllisches Paradies, dessen Tradition in der österreichischen Küche, der Landestracht und traditionellen Fortbewegungsmitteln, wie dem Fiaker, liegt. *Before Sunrise* von Richard Linklater weicht aber komplett von diesem Schema ab. Den einzigen gemeinsamen Nenner den *Before Sunrise* mit den anderen beiden Filmen

³²¹ Vgl. Handl 1984, S. 157.

³²² Vgl. Groth 2003, S.94f.

aufweist, ist die Gemütlichkeit, die Tradition und die traditionelle österreichische Küche. Jedoch wird hier die Mentalität als kreativ, musikalisch, künstlerisch, verrückt, und raunzend konstruiert, keinesfalls aber als naiv, naturverbunden oder dümmlich. Möglicherweise liegt es daran, dass Linklater mit dem Film alle klassischen Rahmen des Spielfilms sprengt. Der Liebesfilm, der an Klassiker der Nouvelle Vague erinnert, lässt sich an Minimalismus kaum überbieten, was auch an den Figuren, aber vor allem an den Nebenfiguren, erkennbar ist, weil sie kaum mit Charaktereigenschaften oder Verhaltensweisen ausgestattet sind. Dieser Film ist in jeder Hinsicht anders als die anderen beiden.

Aus diesem Grund lässt sich meine Hypothese „Während der Österreicher im nationalen Film als raunzende und unbedachte Figur konstruiert wird, der auf dem schmalen Grat zwischen Humor und morbider Todessehnsucht tanzt, wird er im internationalen Film als naiv, dümmlich und naturverbunden, als sogenannter Bewohner der ‚Insel der Seligen‘, verkörpert“ nur zum Teil verifizieren. Der Österreicher wird im nationalen Film zwar als raunzend, humorvoll, morbid und unbedacht konzipiert, im internationalen Film aber nur bedingt als naiv, dümmlich und naturverbunden. Um aussagekräftigere Antworten zu erhalten, müsste die Filmauswahl um ein Vielfaches erweitert werden, auch um herausfinden zu können, ob *Before Sunrise* lediglich eine Ausnahme bezüglich der Mentalitätskonstruktion darstellt, dies würde jedoch den Rahmen dieser Diplomarbeit sprengen.

IV. Anhang

1. Quellenverzeichnis

Literatur

Allport, Gordon W.: Die Natur des Vorurteils. Köln: Kiepenheuer & Witsch 1971.

Assmann, Jan: Das kulturelle Gedächtnis: Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen. München: Verlag C.H.Beck OhG 2007.

Benning, Willi/Petropoulou, Evi: Mentalität im Vergleich: Sentimentalität und Sensualismus. Eine komparatistische Analyse von Hermann Hesses Demian und Nikos Kasantzakis' Freiheit oder Tod. Göttingen: V&R Unipress 2010.

Brockhaus Enzyklopädie: in zwanzig Bänden. 12. Band. Wiesbaden: Brockhaus 1971.

Burke, Peter: Offene Geschichte: Die Schule der „Annales“. Berlin: Wagenbach 1991.

Burke, Peter: Soziologie und Geschichte. Hamburg: Junius Verlag 1989.

De Jong, Michael: Das Konzept der Mentalität im sprachlichen Handeln. Diskursanalytische Untersuchungen von Gesprächen mit deutschen Auswanderern in Brasilien und Malaysia. Münster, New York, München, Berlin: Waxmann 2010.

Dinzelbacher, Peter: Zu Theorie und Praxis der Mentalitätengeschichte. In: Dinzelbacher, Peter (Hg.): Europäische Mentalitätsgeschichte. Hauptthemen in Einzeldarstellungen. Stuttgart: Alfred Kröner Verlag 2008.

Dyer, R.: Stereotyping. In: Dyer, R. (Hg.): Gays in Film. London: BFI 1977.

Eco, Umberto: Apokalyptiker und Integrierte. Zur kritischen Kritik der Massenkultur. Frankfurt am Main: Fischer 1986.

Eder, Jens: Die Figur im Film. Grundlagen der Filmanalyse. Marburg: Schüren Verlag GmbH 2014.

Erll, A./Rigney A.: Remediation, Premediation, and the Dynamics of Cultural Memory. Berlin: Walter de Gruyter 2009.

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

Fraas, Claudia: Begriffe – Konzepte – kulturelles Gedächtnis. Ansätze zur Beschreibung kollektiver Wissenssysteme. In: Schlosser, H.D. (Hg.): Sprache und Kultur. Frankfurt: Lang 2000.

Gebhardt, Winfried/Kamphausen, Georg: Zwei Dörfer in Deutschland. Mentalitätsunterschiede nach der Wiedervereinigung. Opladen: Leske+Budrich 1994.

Geiger, Theodor: Die soziale Schichtung des deutschen Volkes. Soziographischer Versuch auf statistischer Grundlage. Stuttgart: Ferdinand Enke Verlag 1932.

Graus, Frantisek: Mentalität – Versuch einer Begriffsbestimmung und Methoden der Untersuchung. In: Graus, Frantisek (Hg.) Mentalitäten im Mittelalter: Methodische und inhaltliche Probleme. Sigmaringen: Thorbecke 1987.

Groth, Sibylle: Bilder vom Fremden. Zur Konstruktion kultureller Stereotype im Film. Marburg: Tectum Verlag 2003.

Gschwendtner, A.: Bilder der Wandlung. Visualisierung charakterlicher Veränderungsprozesse im Spielfilm. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften 2011.

Handl, Heimo: Das Klischee im Film: eine semiotische Untersuchung mit empirischer Filmanalyse. Wien: Dissertation: 1984.

Henne, H./Kämper, H./Objartel, G. (Hg.): Deutsches Wörterbuch. Bedeutungsgeschichte und Aufbau unseres Wortschatzes. Tübingen: Niemeyer 2002.

Holl, Mirjam-Kerstin: Semantik und soziales Gedächtnis: die Systemtheorie Niklas Luhmanns und die Gedächtnistheorie von Aleida und Jan Assman. Würzburg: Königshausen & Neumann 2003.

Hutton, Paul H.: Die Geschichte der Mentalitäten. Eine andere Landkarte der Kulturgeschichte. In: Raulff, Ulrich (Hg.): Vom Umschreiben der Geschichte. Neue historische Perspektiven. Berlin: Wagenbach 1986.

Jäger, L./Linz, E.: Medialität und Mentalität. Theoretische und empirische Studien zum Verhältnis von Sprache, Subjektivität und Kognition. München: Wilhelm Fink Verlag 2004.

Korte, Helmut: Einführung in die systematische Filmanalyse. Ein Arbeitsbuch. Berlin: Erich Schmidt Verlag 2004.

Le Goff, Jacques: Eine mehrdeutige Geschichte. In: Ulrich (Hg.): Mentalitäten-Geschichte. Zur Rekonstruktion geistiger Prozesse. Berlin: Wagenbach 1987.

Lendl, Walter: Darum nerven Österreicher. Eichborn AG: Frankfurt am Main 2007.

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

Louis, James: Die Österreicher pauschal. Frankfurt am Main: Fischer-Taschenbuch Verlag 1998.

Lüsebrink, H. J.: Landeskunde als Komponente der nichtgermanistischen Fremdsprachenphilologien in Deutschland. In: Wierlacher, A./Bogner A. (Hg.): Handbuch interkulturelle Germanistik. Weimar: Metzler 2003.

Manz, Wolfgang: Das Stereotyp: zur Operationalisierung eines sozialwissenschaftlichen Begriffs. Meisenheim am Glan: Anton Hani 1968.

Moser, Katharina: Servus, Bussi und Baba und was Europäer sonst noch typisch österreichisch finden. Wien: Ueberreuter 2009.

Murry, James A. H. /Bradley, Henry (Hg.): The Oxford English Dictionary. Volume VI: L-M. Oxford: Clarendon Press 1933.

Neale, S.: The same old story: stereotypes and difference. In: Alvarado, M./Buscombe, B./Collins. R. (Hg.): The Screen Education Reader: Cinema, Television, Culture. Columbia: University Press 1993.

Osterland, Martin: Gesellschaftsbilder in Filmen: eine soziologische Untersuchung des Filmangebots der Jahre 1949-1964. Göttingen: Dissertation 1970.

Pfeifer, Wolfgang (Hg.): Etymologisches Wörterbuch des Deutschen. A – L. Berlin: Akademie Verlag 1993.

Pfeifer, Wolfgang (Hg.): Etymologisches Wörterbuch des Deutschen. M – Z. Berlin: Akademie Verlag 1993.

Raulff, Ulrich: Vorwort. In: Raulff, Ulrich (Hg.): Mentalitäten-Geschichte. Zur Rekonstruktion geistiger Prozesse. Berlin: Wagenbach 1987.

Riecks, Annette: Französische Sozial- und Mentalitätsgeschichte. Ein Forschungsbericht. Altenberge: Telos-Verlag 1989.

Roth, Klaus: Bilder in den Köpfen. Stereotypen, Mythen und Identitäten aus ethnologischer Sicht. In: Heuberger, V./Suppan, A./Vyslonzil E. (Hg.): Das Bild vom Anderen: Identitäten, Mentalitäten, Mythen und Stereotypen in multiethnischen europäischen Regionen. Frankfurt am Main, Berlin, New York, Paris, Wien: Peter Lange GmbH 1999.

Rudas, Stephan: Österreich auf der Couch. Zur Befindlichkeit eines Landes. Wien: Ueberreuter 2001.

Rüsen, Jörn/Jäger, Friedrich: Historische Methode. In: Dülmen, Richard van (Hg.): Fischer Lexikon Geschichte. Frankfurt am Main: Fischer Verlag 1994.

Schmale, Wolfgang: Mentalitätengeschichte: Historiographische Wenden, in: Völker-Rasor, Anette (Hg.): Oldenbourg Geschichte Lehrbuch: Frühe Neuzeit. München: Oldenbourg Verlag 2010.

Schmidlechner, Karin M.: Splitting Images. US-Impressionen über Österreich. In: Grohmann, Judith (Hg.): Das Ösi-Phänomen. Wien: Molden 2006.

Schweinitz, J.: Film und Stereotyp: eine Herausforderung für das Kino und die Filmtheorie. Zur Geschichte eines Mediendiskurses. Berlin: Akademie Verlag, 2006.

Sellin, Volker: Mentalität und Mentalitätsgeschichte. In: Historische Zeitschrift 241, 1985.

Simpson, J.A./Weiner, E.S.C. (Hg.): The Oxford English Dictionary. Volume IX: Look – Mouke. Oxford: Clarendon Press 1989.

Soanes, Catherine/Stevenson, Angus (Hg.): The Concise Oxford English Dictionary. Eleventh Edition. Oxford: University Press 2004.

Sprandel, Rolf: Erfahrungen mit Mentalitätengeschichte. In: Raulff, Ulrich (Hg.): Mentalitäten-Geschichte. Zur Rekonstruktion geistiger Prozesse. Berlin: Wagenbach 1987.

Tellenbach Gerd: „Mentalität“. In: Kerner, Max (Hg.): Ideologie und Herrschaft im Mittelalter. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1982.

Walther von Wartburg: Französisches Etymologisches Wörterbuch: eine Darstellung des galloromanischen Sprachschatzes. Bd. 6, T.1. Basel: Zbinden 1969.

Werlen, Erika: Sprache, Kommunikationskultur und Mentalität: zur sozio- und kontaktlinguistischen Theoriebildung und Methodologie. Tübingen: Niemeyer (=Reihe Germanistische Linguistik; 194) 1998.

Wunder, Heide: Kulturgeschichte, Mentalitätsgeschichte, Historische Anthropologie. In: Dülmen, Richard van (Hg.): Fischer Lexikon Geschichte. Frankfurt am Main: Fischer Verlag 1994.

Internetquellen

Baierl, Sandra: Generation Y: Wer braucht sie? In:

<http://kurier.at/karrieren/management/generation-y-wer-braucht-sie/83.206.140>

Stand: 15.01.2015.

Schweiger, Günter: Standortdialog Österreich. „Marke Österreich - Wer baut die Brücke?“ https://www.wko.at/Content.Node/branchen/oe/ALPBACH_WKOE-Veroeffentlichung.pdf Stand 05.12.2014.

Statistik Austria (Hg.): Österreich. Zahlen. Daten. Fakten.

http://www.statistik.at/web_de/services/oesterreich_zahlen_daten_fakten/ Stand: 01.12.2014.

Wulff, Hans Jürgen: Nebenfigur. In: Lexikon der Filmbegriffe. <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=2950> Stand: 25.12.2014.

Die österreichische Mentalität. <http://newsroom-ch.austria.info/files/2014/01/Die-%C3%B6sterreichische-Mentalit%C3%A4t.pdf> Stand: 01.12.2014.

Fremdbild der ÖsterreicherInnen.

<http://www.presstext.com/news/photo/20040324035/2> Stand: 01.12.2014.

Österreich und das übrigen Europa: Affinitäten, Aversionen, Mentalitätsunterschiede.

<http://www.market.at/de/market-aktuell/news/entity.detail/action.view/key.735.html>
Stand: 01.12.2014.

Filme

Before Sunrise. Regie: Richard Linklater. Drehbuch: Richard Linklater u. Kim Krizan. USA/Österreich/Schweiz: Anne Walker-McBay, 1995. Fassung: DVD. Warner Bros. Entertainment Inc., 2004. 97'.

Cappuccino Melange. Regie: Paul Harather. Drehbuch: Paul Harather. Österreich: Dor Film, 1992. Fassung: DVD. Hoanzl, 2009. 92'.

Die unabsichtliche Entführung der Frau Elfriede Ott. Regie: Andreas Prochaska. Drehbuch: Uwe Lubrich u. Alfred Schwarzenberger u. Michael Ostrowski. Österreich: Dor Film, 2010. Fassung: DVD. Filmladen, 2011. 108'.

Im weißen Rössl. Regie: Werner Jacobs. Drehbuch: Helmuth M. Backhaus u. Janne Furch. Österreich: Carlton-Film, 1960. Fassung: DVD. Kinowelt GmbH, 2010. 99'.

Powder Girl. Regie: Phil Traill. Drehbuch: Tom Williams. Vereinigtes Königreich/Deutschland/Österreich: Wolfgang Behr u. Pippa Cross u. Dietmar Güntsche, Harriet Rees, 2011. (Originaltitel: Chalet Girl). Fassung: DVD. Thimfilm, 2011. 93'.

The Sound of Music. Regie: Robert Wise. Drehbuch: Ernest Lehmann. USA: Robert Wise, 1965. Fassung: DVD. Twentieth Century Fox Home Entertainment, 2010. 175'.

Was Sie immer schon über Österreich wissen wollten. Regie: Werner Boote. Drehbuch: Werner Boote. Österreich: Felix Breisach Medienwerkstatt für ORF, 2010. Fassung: Fernseh-Aufzeichnung. ORF 2, 26.10.2010. 45'.

2. Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1: Österreicher und das übrige Europa: Affinitäten, Aversionen, Mentalitätsunterschiede:

http://www.market.at/redx/tools/mb_image.php/cid.x57394d766f727976734b493d/graf_ment1.png Stand: 01.12.2014.

Abbildung 2: Österreicher und das übrige Europa: Affinitäten, Aversionen, Mentalitätsunterschiede:

http://www.market.at/redx/tools/mb_image.php/cid.x5a364c585a4c33533676413d/graf_ment2.png Stand: 01.12.2014.

Abbildung 3: Fremdbild der Österreicherinnen:

<http://www.presetext.com/news/photo/20040324035/2> Stand: 01.12.2014.

3. Abstract

Ausgehend von Karin M. Schmidlechners veröffentlichtem Artikel *Splitting Images. US-Impressionen über Österreich*, in der die Filmproduktion *The Sound of Music* auffällig oft in Zusammenhang mit dem Österreichbild der befragten US-Amerikaner genannt wird, beschäftigt sich die vorliegende Diplomarbeit mit der Konstruktion der österreichischen Mentalität im Spielfilm. Der theoretische Teil befasst sich zuallererst mit der Begriffsklärung von „Mentalität“ und „Mentalitätsgeschichte“, bevor Mentalität im Kontext zu audiovisuellen Medien gesetzt und geklärt wird, inwiefern Mentalität in Medien, vor allem aber im Spielfilm, dargestellt werden kann. In weiterer Folge wird erläutert, ob es eine österreichische Mentalität gibt und das aktuelle Selbst- und Fremdbild der Österreicher herausgearbeitet. Anhand einer Auswahl an Spielfilmen, die sich aus den drei nationalen Filmen *Im weißen Rössl*, *Cappuccino Melange* und *Die unabsichtliche Entführung der Frau Elfriede Ott*, sowie den drei internationalen Produktionen *The Sound of Music*, *Before Sunrise* und *Chalet Girl* zusammensetzen, wird folgend eine umfangreiche Filmanalyse, deren Schwerpunkt auf der Analyse der Handlung, der Figuren und der Darstellung von kultureller Zugehörigkeit liegt, erstellt. Anhand der Analyseergebnisse werden die Unterschiede der Mentalitätskonstruktion von nationalen und internationalen Produktionen ersichtlich.

4. Lebenslauf

Persönliche Daten:

Name: Sabine Treffner
Geburtsort: Klagenfurt
Staatsbürgerschaft: Österreich

Schulbildung:

1996-2004 BRG Viktring (musikalischer Zweig)
1992-1996 Volksschule Viktring

Studium:

2006-dato Studium der Theater, Film und Medienwissenschaft,
Universität Wien
2006-2012 Studium der Musikwissenschaft, Universität Wien
2004-2006 Kolleg für Modedesign und Bekleidungstechnik, Wien

Berufserfahrung:

2014-dato Social Media Managerin, sunny7/Cloud Communications
2013 Praktikum, sunny7/Cloud Communications
2012 Praktikum, Stadtkino Filmverleih und Kinobetrieb
2011 Hospitanz, Volkstheater Wien
2010 Praktikum, Arcana Festival St. Gallen/Gesäuse
2010 Praktikum, brut Koproduktionshaus Wien