

# **„Wir, die Anderen“**

## **Identitätskonstruktionen im Europäischen Film**

### **Eine semiotisch-handlungstheoretisch erweiterte Analyse**



Der Fakultät Kulturwissenschaften an der Leuphana Universität Lüneburg  
zur Erlangung des Grades

Doktor der Philosophie - Dr. phil.-

Vorgelegte Dissertation von

Jan Oehlmann, geboren am 31.12.1980 in Celle.

Betreuer und Gutachter: Prof. Dr. Sven Kramer

Gutachter(in): Prof. Dr. Elize Bisanz

Gutachter(in): Prof. Dr. Knut Hicketier

# Danksagung

Der erste Dank gilt meinem Doktorvater Prof. Dr. Sven Kramer, für den interdisziplinäre Wissenschaft und freie Forschungsarbeit keine leeren Worthülsen sind, sondern, wie ich den Jahren der Betreuung durch ihn erfahren durfte, tagtäglich gelebter Leitgedanke.

Von Beginn an wurde ich ebenso von Prof. Dr. Elize Bisanz sowie Prof. Dr. Knut Hicketier unterstützt, bei denen ich nicht zuletzt in den intensiven und äußerst konstruktiven Promotionskolloquien wertvolle Perspektiven und Einsichten bekam.

Mein Dank gilt ebenso der Leuphana Universität Lüneburg, die mich über einen langen Zeitraum mit einem Promotionsstipendium sowie weiteren finanziellen Mitteln unterstützte.

Besonderer Dank gilt meiner Familie für die stets motivierenden Worte und Gesten und hier vor allem Anne, die meine ständig wechselnden Gemütsverfassungen in der ganzen Zeit ertrug. Sie war mein Fels in der Brandung.

Für Karin

\*12.07.1959 † 12.07.2013

„Europa zollte. Es betrat ein Mann den Raum, der fragte höflichst, ob wir ... und wir sagten: nein, wir hätten nicht. Und dann ging der Mann wieder weg. 'Verstehst du das?' fragte Lydia. 'Ich versteh das nicht', sagte ich. 'Es ist ein Gesellschaftsspiel und eine Religion, die Religion der Vaterländer. Auf dem Auge bin ich blind. Sieh mal – sie können das mit den Vaterländern doch nur machen, wenn sie Feinde haben und Grenzen. Sonst wüßte [sic!] man nie, wo das eine anfängt und das andre aufhört. Na, und das ginge doch nicht, wie ...?' Die Prinzessin fand, daß [sic!] es nicht ginge, und dann wurden wir auf die Fähre gehoben.“ (Tucholsky 1997: 17)

## Inhaltsverzeichnis

Abbildungsverzeichnis .....	IV
Anhang .....	VII
Abkürzungsverzeichnis .....	VIII
1 Einleitung .....	1
1.1 (E)Unrelevant – Bemerkungen zum aktuellen Forschungsstand und Formulierung der Forschungshypothesen .....	4
1.1.1 Identität, Kultur und mittendrin der Film – Vorschau des zweiten Kapitels ...	4
1.1.2 Die Identität des Europäischen Films – Vorschau des dritten Kapitels .....	10
1.1.3 Zum Verhältnis von Film und Zuschauer – Vorschau des vierten Kapitels ..	16
1.2 Ausblick .....	17
2 Europa – Kultur und Identität eines politischen Abstraktums .....	20
2.1 Bestimmungsversuche einer europäischen Identität .....	20
2.1.1 „Verzweigte“ Wege: zur christlichen „Wurzel“ Europas .....	22
2.1.2 Räumliche und soziokulturelle Abgrenzungsstrategien heute .....	24
Räumliche und soziokulturelle Bestimmungsfunktionen des Euro .....	28
2.2 Europa vor dem „inneren Auge“ – die imaginierte Gemeinschaft.....	32
2.3 Handlung und Wandlung: der Symbolische Interaktionismus.....	35
2.3.1 Die Rollenübernahme – I, Me und Self.....	41
2.3.2 Medien und Symbolischer Interaktionismus.....	45
2.4 „Der Kristall aus der Mutterlauge“ Kultur als semiotischer Prozess.....	49
2.4.1 Zur Dynamik von Kultur.....	50
2.4.2 Kurze Einführung in die Semiotik .....	54
Das triadische Zeichenmodell .....	56
2.5 Film als komplexes Zeichensystem.....	58
Zur semiotisch-handlungstheoretischen Orientierung .....	63
2.6 Fazit zum zweiten Kapitel.....	67
Identität als triadischer Zeichenprozess .....	68
Zur Analyse des Europäischen Films.....	70
3 Analyse.....	72
3.1 Der Europäische Film – zur Bestimmung des Analysekorpus.....	72
3.1.1 Jean Renoir vs. John Rambo .....	74
3.1.2 Europe: Douze points!.....	81
3.1.3 Der Europäische Film als Genre .....	85
„Raum für Differenzen“ – zum thematischen Bezug der Filme .....	87

Der Europäische Film als kinematografischer Grenzbereich.....	92
3.1.4 Prämissen der Analyse .....	94
3.2 Filmanalyse „Wir, die Anderen“ .....	98
3.2.1 Zur Bedeutung der Filmfiguren.....	98
3.2.2 Zuschauerperspektiven und Figurenkonstellationen.....	102
Plurale Figurenkonstellation und episodische Erzählstruktur .....	105
Politischer Diskurs: „Fuck the European Union!“ .....	108
Europasprech .....	114
Oszillation zwischen Eigen- und Fremdperspektive .....	126
Die Ausschließung durch Einschließung .....	135
Kleidung als Identitätsausdruck und Differenzierungsmerkmal .....	144
„Die, ich anderer“ – die Perspektive des Fremden.....	153
„Käufliche Identität“? – Geld als Beziehungssymbol.....	158
„In den Blick genommen“ – die Perspektive als Point-of-View-Struktur .....	166
Zur Bedeutung der Kamera als Vermittlungsinstanz .....	179
3.2.3 Zwischenfazit und theoretische Rückbindung .....	188
„Das Ende der großen Erzählung“ .....	188
„Mit anderen Augen sehen“ Perspektiven im Europäischen Film.....	189
Sozialität – die „Mechanismen“ der Gemeinschaftskonstruktion im Film .....	193
Das Dispositionsmodell.....	199
„Wir, die Anderen“ – die Bestimmung des Fremden.....	203
„Das Fremde im Eigenen“ – das Konzept der Transdifferenz .....	205
3.3 Der Raum und seine Grenzen im Europäischen Film .....	211
3.3.1 Theoretische „Verortung“ .....	211
3.3.2 Der Raum als Modell – zur topologischen Struktur in Filmen .....	216
Grenzüberschreitungen und Figurenbewegung.....	221
3.3.3 Der filmische Raum – zwischen dem On, dem Off und dem Imaginären ..	233
Außerhalb des Sichtbaren – der synchrone Offscreen-Raum .....	235
Zwischen dem Sichtbaren – der diachrone Offscreen-Raum.....	243
3.3.4 Der imaginäre Raum .....	248
Die Reflexion des Nichtsichtbaren im imaginären Raum.....	249
Die emotionale Dimension des imaginären Raums .....	252
3.3.5 Der architektonische Raum .....	255
„Dreamland welcomes you“ ... „in your designated holding area!“ .....	256
Zwischen Minarett und Kirchturm – zur sakralen Architektur im Film .....	258
„Under construction“ Der Entstehungsprozess der Gemeinschaft.....	260

„Alles fauler Zauber?“ – das Phantasma einer offenen Gemeinschaft .....	261
3.3.6 Zur Postpositionsphase – die Polyfonie der Räume.....	262
Zur Wassersymbolik im Europäischen Film - fließende Grenzen .....	269
3.3.7 Zwischenfazit: von fließenden Grenzen zu heterotopischen Räumen .....	274
Filmraum und Identität – zur theoretischen Rückbindung.....	281
4 Die „Wir-kung“ des Europäischen Films.....	287
4.1 „Und die Moral von der Geschicht' ...“ Wirklichkeit und Film .....	288
4.1.1 Von dem Spiel mit der Wirklichkeit .....	289
4.1.2 Medienerfahrung – zwischen Fiktion und individueller Lebenswelt.....	294
4.1.3 Vom Authentischen zum Imaginären.....	299
4.1.4 Zwischenfazit .....	302
4.2 „Im Kino gewesen, geweint“ Emotionen im Film .....	305
4.2.1 Soziale Emotionen im Film.....	307
4.2.2 Empathie und moralische Wertvorstellung im Filmerleben .....	312
4.2.3 Zwischenfazit – Empathie als genrespezifische Emotion.....	316
4.3 „Wir, die Anderen“ – sich selbst mit fremden Augen sehen.....	320
4.3.1 Zwischen Zuschauen und Beteiligen: zur Konkretisierung der Medienaneignung .....	321
4.3.2 Der Symbolische Interaktionismus als Modell der Medienaneignung .....	326
„Ich, die Anderen“ – das generalisierte Andere im Film .....	327
Das signifikante Andere als das Fremde .....	333
5 Fazit.....	341
5.1 Zur strukturellen Äquivalenz .....	342
5.2 Der Europäische Film als Verhandlungsspielraum von Identität.....	345
5.3 „Die Zehn (An-) Gebote“ des Europäischen Films.....	347
5.4 Die europäische Identität im Europäischen Film .....	350
Anhang .....	353
Filmverzeichnis .....	357
Literaturverzeichnis.....	357

**ABBILDUNGSVERZEICHNIS**

Abb. 1: AUF DER ANDEREN SEITE TC 0:57:07 .....	1
Abb. 2: LAST RESORT TC 0:04:46.....	60
Abb. 3: EDEN IS WEST TC 1:41:32.....	61
Abb. 4: LICHTER TC 0:00:10.....	104
Abb. 5: LICHTER TC 0:00:12.....	104
Abb. 6: LICHTER TC 0:00:23.....	104
Abb. 7: LICHTER TC 0:00:30.....	104
Abb. 8: LICHTER TC 0:00:54.....	104
Abb. 9: LICHTER TC 0:01:00.....	104
Abb. 10: AUF DER ANDEREN SEITE TC 0:02:40.....	110
Abb. 11: AUF DER ANDEREN SEITE TC 0:38:48.....	110
Abb. 12: AUF DER ANDEREN SEITE TC 1:37:04.....	111
Abb. 13: AUF DER ANDEREN SEITE TC 1:37:11.....	111
Abb. 14: AUF DER ANDEREN SEITE TC 1:46:26.....	112
Abb. 15: ONE DAY IN EUROPE TC 0:20:18.....	117
Abb. 16: ONE DAY IN EUROPE TC 0:43:05.....	117
Abb. 17: LICHTER TC 0:32:34.....	120
Abb. 18: LICHTER TC 0:32:52.....	121
Abb. 19: LICHTER TC 0:32:53.....	121
Abb. 20: L'AUBERGE ESPAGNOL TC 0:33:26.....	124
Abb. 21: L'AUBERGE ESPAGNOL TC 1:51:59.....	125
Abb. 22: WELCOME TC 0:01:26.....	127
Abb. 23: WELCOME TC 0:12:43.....	128
Abb. 24: WELCOME TC 0:12:50.....	128
Abb. 25: WELCOME TC 0:12:17.....	129
Abb. 26: WELCOME TC 0:14:23.....	129
Abb. 27: WELCOME TC 0:14:30.....	129
Abb. 28: WELCOME TC 0:14:35.....	129
Abb. 29: WELCOME TC 1:05:36.....	130
Abb. 30: WELCOME TC 1:05:42.....	130
Abb. 31: WELCOME TC 0:29:27.....	132
Abb. 32: WELCOME TC 0:14:52.....	134
Abb. 33: WELCOME TC 1:11:16.....	134
Abb. 34: LAST RESORT TC 0:00:28.....	136
Abb. 35: LAST RESORT TC 0:06:11.....	136
Abb. 36: LAST RESORT TC 0:00:39.....	137

Abb. 37: LAST RESORT TC 0:12:43.....	139
Abb. 38: LAST RESORT TC 0:34:29.....	140
Abb. 39: LAST RESORT TC 0:34:37.....	140
Abb. 40: LAST RESORT TC 0:55:03.....	141
Abb. 41: LAST RESORT TC 0:31:37.....	141
Abb. 42: EDEN IS WEST TC 0:02:15.....	144
Abb. 43: EDEN IS WEST TC 0:02:18.....	144
Abb. 44: EDEN IS WEST TC 0:08:01.....	146
Abb. 45: EDEN IS WEST TC 0:08:41.....	146
Abb. 46: COVER BOY TC 1:20:25.....	149
Abb. 47: COVER BOY TC 1:20:40.....	149
Abb. 48: COVER BOY TC 1:23:03.....	149
Abb. 49: COVER BOY TC 1:23:58.....	149
Abb. 50: EDEN IS WEST TC 1:42:48.....	152
Abb. 51: WELCOME TC 0:12:50.....	152
Abb. 52: EDEN IS WEST TC 0:21:21.....	154
Abb. 53: EDEN IS WEST TC 0:28:33.....	155
Abb. 54: LORNAS SCHWEIGEN TC 0:00:15.....	158
Abb. 55: LORNAS SCHWEIGEN TC 0:00:24.....	158
Abb. 56: LORNAS SCHWEIGEN TC 0:02:52.....	160
Abb. 57: LORNAS SCHWEIGEN TC 0:45:16.....	160
Abb. 58: LILJA 4-EVER TC 1:24:41.....	172
Abb. 59: LILJA 4-EVER TC 1:24:54.....	172
Abb. 60: LILJA 4-EVER TC 1:24:49.....	172
Abb. 61: LILJA 4-EVER TC 1:25:10.....	172
Abb. 62: LILJA 4-EVER TC 1:25:35.....	173
Abb. 63: LILJA 4-EVER TC 1:25:53.....	175
Abb. 64: WELCOME TC 1:41:16.....	178
Abb. 65: IN THIS WORLD TC 0:00:43.....	182
Abb. 66: IN THIS WORLD TC 0:12:34.....	182
Abb. 67: IN THIS WORLD TC 0:01:09.....	183
Abb. 68: IN THIS WORLD TC 0:01:41.....	183
Abb. 69: IN THIS WORLD TC 0:01:42.....	183
Abb. 70: IN THIS WORLD TC 0:02:08.....	183
Abb. 71: IN THIS WORLD TC 0:02:36.....	185
Abb. 72: IN THIS WORLD TC 0:50:38.....	185
Abb. 73: DIRTY PRETTY THINGS TC 1:29:27.....	197
Abb. 74: LICHTER TC 1:29:58.....	223



Abb. 75: LICHTER TC 1:30:37.....	223
Abb. 76: LICHTER TC 0:35:00.....	223
Abb. 77: LICHTER TC 0:24:51 .....	225
Abb. 78: EDEN IS WEST TC 0:00:40.....	227
Abb. 79: EDEN IS WEST TC 0:00:58.....	227
Abb. 80: EDEN IS WEST TC 0:01:43.....	228
Abb. 81: EDEN IS WEST TC 0:01:48.....	228
Abb. 82: EDEN IS WEST TC 0:07:00.....	229
Abb. 83: EDEN IS WEST TC 0:07:41 .....	229
Abb. 84: EDEN IS WEST TC 0:09:02.....	229
Abb. 85: EDEN IS WEST TC 0:09:48.....	229
Abb. 86: EDEN IS WEST TC 0:09:27 .....	231
Abb. 87: EDEN IS WEST TC 0:15:30.....	231
Abb. 88: SPARE PARTS TC 0:06:13 .....	232
Abb. 89: SPARE PARTS TC 0:06:16 .....	232
Abb. 90: LAST RESORT TC 0:04:46.....	239
Abb. 91: LORNAS SCHWEIGEN TC 0:03:03 .....	240
Abb. 92: LORNAS SCHWEIGEN TC 0:03:26.....	240
Abb. 93: SPARE PARTS TC 0:30:48 .....	251
Abb. 94: SPARE PARTS TC 0:30:49 .....	251
Abb. 95: LAST RESORT TC 0:09:47.....	256
Abb. 96: LAST RESORT TC 0:32:53.....	256
Abb. 97: LAST RESORT TC 0:09:06.....	257
Abb. 98: LAST RESORT TC 0:08:58.....	257
Abb. 99: ONE DAY IN EUROPE TC 0:00:30 .....	258
Abb. 100: ONE DAY IN EUROPE TC 0:21:46 .....	258
Abb. 101: ONE DAY IN EUROPE TC 0:45:19 .....	258
Abb. 102: ONE DAY IN EUROPE TC 1:06:48 .....	258
Abb. 103: AUF DER ANDEREN SEITE TC 1:39:31 .....	259
Abb. 104: AUF DER ANDEREN SEITE TC 1:41:43.....	259
Abb. 105: KLEINE WUNDER IN ATHEN TC 1:37:23.....	261
Abb. 106: EDEN IS WEST TC 1:41:32.....	262
Abb. 107: EDEN IS WEST TC 1:42:48.....	262
Abb. 108: LE HAVRE TC 1:20:20 .....	265
Abb. 109: LAST RESORT TC 0:00:28.....	266
Abb. 110: LAST RESORT TC 1:12:09.....	266
Abb. 111: LAST RESORT TC 0:31:35.....	270
Abb. 112: LAST RESORT TC 0:49:05 .....	270

Abb. 113: WELCOME TC 0:18:00.....	270
Abb. 114: WELCOME TC 1:28:37.....	270
Abb. 115: AUF DER ANDEREN SEITE TC 1:48:21 .....	271
Abb. 116: AUF DER ANDEREN SEITE TC 1:48:29 .....	271
Abb. 117: LAST RESORT TC 0:09:05 .....	279
Abb. 118: LE HAVRE TC 0:17:14.....	298
Abb. 119: ILLÉGAL TC 1:16:11 .....	298
Abb. 120: LICHTER TC 0:36:29.....	298
Abb. 121: SPARE PARTS TC 0:27:28 .....	298
Abb. 122: LAST RESORT TC 0:14:46.....	335
Abb. 123: IN THIS WORLD TC 1:07:27 .....	336
Abb. 124: IN THIS WORLD TC 1:07:28.....	336
Abb. 125: IN THIS WORLD TC 1:07:38.....	336
Abb. 126: IN THIS WORLD TC 1:07:43.....	336
Abb. 127: AUF DER ANDEREN SEITE TC 0:57:07 .....	352

## **ANHANG**

Abb. I: Raumkonstruktion zur Verhörszene im Film LICHTER .....	353
Abb. II: Film Stills zur Verhörszene im Film LICHTER .....	353

**ABKÜRZUNGSVERZEICHNIS**

Aufl.	.....	Auflage
Bd.	.....	Band
Ders.	.....	Derselbe
Dies.	.....	Dieselben/Dieselbe
durchges.	.....	durchgesehene
ebd.	.....	ebenda
Erg. d. Verf.	.....	Ergänzungen des Verfassers
erw.	.....	erweiterte
et al.	.....	et alii
EU	.....	Europäische Union
exempl.	.....	exemplarisch
f.	.....	folgende (singular)
ff.	.....	folgende (plural)
Herv. i. O.	.....	Hervorhebung im Original
Herv. J.O.	.....	Hervorhebung durch den Verfasser
insb.	.....	insbesondere
J. O.	.....	Jan Oehlmann; Name des Verfassers
o. J.	.....	ohne Jahresangabe
o. g.	.....	oben genannte/oben genannten
o. S.	.....	ohne Seitenangabe
PoV	.....	Point of View
sh.	.....	siehe
TC	.....	Timecode [Stunde:Minute: Sekunde]
u. a.	.....	unter anderem / unter anderen
u. v.	.....	unter vielen
überarb.	.....	überarbeitete
v. u. Z.	.....	vor unserer Zeitrechnung
v. a.	.....	vor allem
vgl.	.....	vergleiche
zit. nach	.....	zitiert nach

## 1 EINLEITUNG



Abb. 1: AUF DER ANDEREN SEITE TC 0:57:07

- Ayten „[...] I am a member of a political resistance group in Turkey.“  
 Susanne „And what exactly are you fighting for?“  
 Ayten „We are fighting for hundred percent human rights and hundred percent freedom of speech and hundred percent social education. In Turkey just people with money can have education.“  
 Susanne „Maybe things get better once you get into the European Union.“  
 Ayten „I don't trust the European Union.“  
 Susanne „Why not?“  
 Ayten „Who is leading the European Union? It's England, France and Germany and Italy and Spain – these countries are all colony countries. It's globalization and we are fighting against it.“ [...] „Fuck the European Union!“ [TC: 0:56:38- 0:58:10]

Europa ist heute mehr denn je im Alltagsleben der Menschen präsent und nicht zuletzt die aktuelle Finanzkrise stellt erneut Fragen nach ihrem Zugehörigkeits- und Gemeinschaftsgefühl. Identität aus politischer Perspektive ist von einem normativen Verständnis geprägt, das eine gemeinsame europäische Kultur funktional als Mittlerin für die Identitätsbildung begreift und seinen Ausdruck in der Kulturpolitik der Europäischen Union findet (vgl. Bach 2008: 10, Hausstein 2004: 7f., Schildberg 2010: 14). Kultur soll dabei als Legitimation für das politische Konstrukt fungieren, das schon seit mehreren Dekaden Realität geworden ist und seine Kompetenzen stetig ausweitet. Deshalb hat das Interesse an dem Konzept (kultureller) Identität in den letzten Jahrzehnten insbesondere im europäischen Kontext stark zugenommen, sodass Baumann dieses als ein Prisma bezeichnet, durch das andere aktuelle Aspekte des gegenwärtigen Lebens erkannt, aufgegriffen und untersucht werden (vgl. Baumann 2001: 121). Etwas polemischer formuliert es Pörksen, der Identität als ein Plastikwort beschreibt, das aufgrund der diffusen und verallgemeinerten Verwendung an Bedeutung verloren habe (vgl. Pörksen 2004: 16ff.). Die sich fortsetzende, fast inflationäre Beschäftigung mit Identität zeigt, dass es sich noch immer um ein nicht aufgearbeitetes Themenfeld handelt, das insbesondere dann im öffentlichen Diskurs an Bedeutung gewinnt, wenn die Identität einer Gemeinschaft infrage gestellt zu sein scheint.

Die Teilnahme der Gemeinschaft an diesem öffentlichen Diskurs erfolgt nicht unmittelbar, sondern medial vermittelt. Dabei wird die Notwendigkeit grenzüberschreitend geteilter Medien (-erfahrung) bei einem europäischen Zugehörigkeitsgefühl besonders deutlich, da allein aufgrund der räumlichen Distanz gemeinsame, unmittelbare Erfahrungsräume als Ressourcen identitätsbezogener Interaktionsprozesse weitestgehend fehlen. Die Präsenz jener Ressourcen in Form von kulturellen Texten wird über ihre medialen Träger wie z. B. dem Europäischen Film sichergestellt, sodass diese als Grundvoraussetzung von Gemeinschaft verstanden werden können.

In der vorliegenden Arbeit ist jedoch nicht die große Bühne der institutionellen Politik Europas von Interesse, sondern die Ebene der möglichen Erfahrungen dieser übergeordneten politischen Zusammenhänge im Alltag des Einzelnen auf Grundlage der sinnlich-ästhetischen Auseinandersetzung in fiktionalen Filmen. Diese sind – der kultursemiotischen Perspektive Jurij M. Lotmans folgend – als modellbildende Systeme zu verstehen, die die außerfilmische Lebenswelt sinnhaft strukturiert darstellen und dabei auf komplexe Weise mit ihr verbunden sind. Filme als Weltentwürfe sind aufgrund ihrer Rezeption auch Teil der Realität und ihre Ordnungsstrukturen Orientierungsmarken für soziales Handeln. Sie sind daher als kulturelle Texte sowohl Produkt als auch Ressource für die Interpretation und Deutung der außerfilmischen Welt. Dabei ist die Fiktion, also die diegetisch entfaltete Wirklichkeit im Film, weder rein fiktiv, noch als in sich geschlossenes narratives System zu verstehen, sondern steht während des Produktions- und Rezeptionsprozesses in einem komplexen reziproken Verhältnis zur außerfilmischen Wirklichkeit. So erlauben Filme, Aussagen darüber zu treffen, welche Fragen für eine Gemeinschaft zu einem bestimmten Zeitpunkt relevant sind und welche Normen und Werte die Beantwortung dieser Fragen offenbaren. Sie stellen soziokulturelle Orientierungsrahmen zur Verfügung, indem sie eine sinnlich-ästhetische Erfahrung von Gemeinschaft ermöglichen respektive ihre Bedeutung generierenden Konstruktionsmechanismen erfahrbar machen (vgl. Krotz 2003: 28).<sup>1</sup>

Der einführend zitierte Dialog stammt aus einer Szene des Films AUF DER ANDEREN SEITE

---

<sup>1</sup> Im Verlauf der vorliegenden Arbeit wird wiederkehrend der Begriff des Soziokulturellen bzw. seiner adjektivischen Form verwendet. Dieser verweist auf die komplexen Beziehungsstrukturen, die in Gemeinschaften wirksam werden und daher auch für die kollektive Bedeutung von Filmen zentral sind. Wird im Folgenden von der soziokulturellen Bedeutung von Filmen gesprochen, so meint dies in Anlehnung an Kloepfers Darstellung semiotischer Aspekte der Filmwissenschaft, dass „Spielfilme [...] eine tragende Säule der Medienkommunikation [sind] und [...] kulturell (u. a. für das kollektive Gedächtnis), politisch (u. a. durch die Beeinflussung des Weltbildes), sozial (u. a. für die Selbstbestimmung einer Gesellschaft) und ökonomisch (u. a. durch die enormen Gewinnmöglichkeiten) große Bedeutung [haben].“ (Kloepfer 2003: 3189f.)

(2007) von Fatih Akin. In dieser diskutieren die deutsche Mutter Susanne (Hanna Schygulla) und die türkische Politaktivistin Ayten (Nurgül Yesilçay) das Selbstverständnis der EU und stellen im weiteren Verlauf die Frage, wer aufgrund welcher Kriterien zu dieser gehört.<sup>2</sup> Diese kurze Szene verweist bereits einleitend auf die drei zentralen Kernfragen, die das Erkenntnisinteresse der vorliegenden Arbeit bestimmen: *Erstens* die Frage, auf welche Weise Gemeinschaften im Allgemeinen und die europäische Gemeinschaft im Besonderen konstruiert und in den Alltagserfahrungen des Einzelnen konkret werden.<sup>3</sup> Da diese Frage im Film AUF DER ANDEREN SEITE im Rahmen einer fiktionalen Geschichte verhandelt wird, schließt sich die *zweite* zentrale Frage an, die darauf abzielt, auf welche Weise diese Gemeinschaften und ihre Konstruktionsmechanismen im Film repräsentiert sind. Diese Frage basiert auf der bereits angedeuteten These, dass Filme einen wichtigen Zugang zu denjenigen Gemeinschaften darstellen, innerhalb derer sie zirkulieren. Die Analyse der relevanten Symbolwelten der europäischen Gemeinschaft gibt folglich Auskunft über ihre Mentalitäten und kann daher auch als „soziokultureller Seismograf“ möglicher Grundstimmungen und Tendenzen in dieser verstanden werden. Es ist diesbezüglich jedoch ebenso die *dritte* übergeordnete Frage zu beantworten, auf welche Weise die filmischen Repräsentationen dieser Gemeinschaften als *Ressourcen* für das außerfilmische Selbst- und Weltverständnis konkret werden.

Diese drei Fragenkomplexe sollen nun unter Berücksichtigung des aktuellen

---

<sup>2</sup> Diese Unbestimmtheit kommt in der europäischen Finalitätsdebatte zum Ausdruck. Während zumindest über die geografische Zugehörigkeit des westlichen Teils der Türkei zu Europa weitestgehend Einigkeit herrscht, führt die Frage bzgl. der kulturellen Zugehörigkeit der Republik am Bosphorus wiederkehrend zu Grundsatzfragen europäischer Identität. Einerseits ist die Mitgliedschaft in Art. 49 des „Vertrages über die Gründung der Europäischen Union“ (EUV) geregelt, andererseits werden bspw. in der öffentlich geführten Diskussion um den EU-Beitritt der Türkei religiöse, kulturelle oder auch geopolitische Argumente zur Abgrenzung herangezogen. *Die Europäische Union als aktuell dominante politische Interpretation der grenzüberschreitenden Gemeinschaft* stellt sich mit ihren derzeit 28 Mitgliedsländern (Stand Juli 2013) lediglich als verändernder Ausschnitt Europas dar. Köpke macht darauf aufmerksam, dass die Begriffsverwirrung von EU und Europa noch dadurch gesteigert werde, dass die Union quasi exklusiv den Begriff Europa für sich in Anspruch nimmt: „So kommt es zu absurd anmutenden Verlautbarungen wie 'Bald gehört Polen zu Europa' – kränkend für Staaten, die sich seit tausend Jahren als Grundpfeiler europäischer Kultur ansehen.“ (Köpke 1999: 20) Mit dem Diskurs zur europäischen Leitkultur und der Bedeutung der Türkei im europäischen Integrationsprozess hat sich jüngst insbesondere Tibi auseinandergesetzt (sh. hierzu Tibi 2002/2007/2007a). Zur Debatte um den EU-Beitritt der Türkei, an der sich die Identitätsproblematik Europas sehr gut „ablesen“ lässt, sh. ebenso. Gerhards 2005, Leggewie 2004, Madeker 2008, Schultz 2004 sowie Walter 2008.

<sup>3</sup> Im Folgenden wird die Kollektivbeschreibung „europäische Gemeinschaft“ bewusst nicht groß geschrieben, um deutlich zu machen, dass hier *nicht* die *politisch institutionalisierte* Gemeinschaft (EG bzw. ihre Rechtsnachfolgerin EU) gemeint ist, sondern das im weiteren Verlauf der Arbeit zu konkretisierende imaginierte und symbolisch vermittelte Konstrukt, das im *Alltag* der Menschen konkret wird. Im Gegensatz dazu wird jedoch die Schreibweise „Europäischer Film“ präferiert um herauszustellen, dass es sich bei diesem um eine eigenständige Filmform handelt. Die Konkretisierung dieser Formspezifika erfolgt einleitend in Kap. 3.1 und wird auf Grundlage der Analyse weiter zu konkretisieren sein.

Forschungsstands weiter ausformuliert werden, um daran anschließend die für die vorliegende Arbeit relevanten Forschungshypothesen zu begründen.

## **1.1 (E)UNRELEVANT – BEMERKUNGEN ZUM AKTUELLEN FORSCHUNGSSTAND UND FORMULIERUNG DER FORSCHUNGSHYPOTHESEN**

„There is, however, a suprising dearth of sustained academic discussion about community in film studies.“  
(McKiernan 2008: 5)

Aufgrund der interdisziplinären Ausrichtung der Arbeit werden die Forschungsstände zu einzelnen Disziplinen, ihren unterschiedlichen Entwicklungen und Perspektiven sowie wichtigen Fragestellungen an jeweils relevanter Stelle in den folgenden Kapiteln skizziert. Dadurch bleibt in diesem einführenden Kapitel ein erschöpfender Überblick über die vielfältigen theoretischen Hintergründe erspart. Es soll vielmehr ein einführender Einblick in die Ausrichtung der vorliegenden Arbeit in Bezug zur bisherigen Forschung gegeben werden. Dieser folgt den übergeordneten drei Fragestellungen, die oben bereits angedeutet sind und die auch die Arbeit kapitelbezogen gliedern, um dem Leser bereits den Aufbau der Arbeit sowie die in den Kapiteln relevanten Fragestellungen zu vermitteln.

### **1.1.1 IDENTITÄT, KULTUR UND MITTENDRIN DER FILM – VORSCHAU DES ZWEITEN KAPITELS**

Um das Verhältnis zwischen dem Europäischen Film als kulturelles Produkt und Ressource der individuellen sowie kollektiven Identitätskonstruktion zu verstehen, ist es notwendig, einen kulturtheoretischen Rahmen aufzuspannen. Vor dessen Hintergrund kann dann die Repräsentation und Konstruktion der europäischen Gemeinschaft und ihren Bestimmungsmerkmalen im Allgemeinen und im Europäischen Film im Besonderen bewertet werden. Eine kulturtheoretische Verortung ist deshalb notwendig, da diese die Basis für die zentralen Überlegungen darstellt, wie Kultur überhaupt zu verstehen und die Relevanz des Films bei der Identitätskonstruktion zu begründen ist.

Die einführenden Kapitel könnten deshalb auch als „Legitimation“ der vorliegenden Arbeit verstanden werden, in denen *allgemein* dargestellt wird, warum der Europäische Film überhaupt untersucht werden sollte, wenn es um Fragen des kollektiven

Zugehörigkeitsgefühls geht. Im zweiten Kapitel werden die konkreten fiktionalen Geschichten und ihre möglichen Identitätsangebote im Europäischen Film erst einmal vernachlässigt. Diese werden anschließend im dritten Kapitel dahingehend analysiert, welches Bild von Europa, seinen Menschen, ihren Beziehungen untereinander usw. in den einzelnen Filmen gezeichnet wird. Vielleicht haben Heinrichsmeyer et al. ja Recht, wenn sie vermuten, dass es bereits eine europäische Identität gibt, die aber weder von den Menschen, noch von den politischen Institutionen als solche (an-) erkannt wird (vgl. Heinrichsmeyer/Hildebrand/May 1995: 12).

Geht man davon aus, dass die Realitätskonstruktion und die Selbstvergewisserung moderner Gemeinschaften heute in besonderem Maße von (Massen-) Medien geleistet werden (vgl. Luhmann 2004: 183), dann liegt die Vermutung nahe, dass dies umso mehr gilt, je größer und differenzierter das Kollektiv ist und ihre Mitglieder räumlich voneinander entfernt sind.<sup>4</sup> Die europäische Gemeinschaft ist wesentlich stärker von einer mittelbaren Wahrnehmung durch grenzüberschreitende Medien bestimmt als bspw. nationale oder gar regionale Gemeinschaften; oder anders formuliert: Für eine regionale Gemeinschaft spielt die personale Kommunikation (im Fußballverein, in der Dorfschule, bei der kommunalpolitischen Arbeit usw.) eine weitaus wichtigere Rolle als die (massen-) mediale Kommunikation. Bei der europäischen Identität ist dies entgegengesetzt. So haben Tenscher/Schmidt empirisch nachweisen können, dass in der deutsch-französischen Grenzregion weniger die direkte zwischenmenschliche Erfahrung als vielmehr die Berichterstattung in den Medien das Verhältnis der Menschen zur EU prägt (vgl. Tenscher/Schmidt 2004). Hier ist die mediale Erfahrung Grundvoraussetzung dafür, dass die Gemeinschaft im Wahrnehmungsraum der Menschen relevant ist. Diese imaginäre Gemeinschaft meint in der vorliegenden Arbeit nicht ein Kollektiv, das durch geografische oder geopolitische Eingrenzung präzise bestimmt werden kann - also das kartografische Europa oder die EU -, sondern die imaginierte Gemeinschaft, die im Alltag der Menschen von Bedeutung ist und nicht zwangsläufig mit den genannten deckungsgleich sein muss. Nicht jeder, der eine identitätsrelevante Vorstellung der grenzüberschreitenden Gemeinschaft für sich hat, wird wissen, dass auch Moldawien zu Europa gehört oder Kroatien als 28. Mitglied zur EU. Daraus darf jedoch nicht geschlossen werden, dass die

---

<sup>4</sup> Der Begriff der Masse ist hier auf den medialen Distributionsprozess und nicht auf die einzelnen Rezeptions- und Aneignungsprozesse bezogen. Es wird diesbezüglich davon ausgegangen, dass trotz einer massenmedialen Verbreitung die Rezeption und Aneignung individuell unterschiedlich, da komplex kontextualisiert sind. So konstatiert auch Williams zutreffenderweise: „There are in fact no masses; there are only ways of seeing people as masses.“ (Williams 1958: 46) Dieser Aspekt wird insbesondere im Kontext der Betrachtung von Kultur als semiotischer Prozess im folgenden zweiten Kapitel noch einmal aufgenommen.



grenzübergreifende Gemeinschaft für diejenigen nicht relevant ist. Das dieser Arbeit zu Grunde liegende Bezugskollektiv ist als eine individuell imaginierte Gemeinschaft zu verstehen, die in Form eines abstrahierten und generalisierten Anderen in den Vorstellungswelten konkret ist und dabei stets dynamisch bleibt (sh. hierzu Kap. 2.2 sowie 2.3).

Das obige Zitat von McKiernan verweist bereits auf das Forschungsdesiderat, das sich bei der Betrachtung des Nexus von Identität und Film offenbart. Diese Leerstelle wird noch deutlicher, wenn man die europäische Identität und den Europäischen Film gemeinsam in den Blick nimmt. Betrachtet man jedoch die Forschungslandschaft und fokussiert dabei lediglich einen der beiden Aspekte, stellt sich die Situation anders dar. Sowohl zur europäischen Identität als auch zum Europäischen Film gibt es eine Vielzahl von Arbeiten, die jedoch eine konkrete Verknüpfung vermissen lassen.

Die meisten Arbeiten zum Thema europäischer Identität sind im Bereich der Politik- und Sozialwissenschaft zu finden.<sup>5</sup> Hier wird mehrheitlich der normativ-demokratiethoretische Standpunkt vertreten, dass Europa einer kollektiven Identität bedarf, die es gegebenenfalls auch gegenüber den einzelnen für die Menschen wesentlich

---

<sup>5</sup> Zur Diskussion der geopolitischen Transformation Europas und dem sich diesbezüglich verändernden Identitätsverständnis sh. u. a. einfürend den Sammelband von Armstrong/Anderson 2007; ebenso der von Kadelbach 2010 herausgegebene Sammelband zu Europa als kulturelle Idee und hier insbesondere der von Cheneval verfasste Aufsatz zum kulturellen Europa als politische Konstruktion (S. 83-101); auch sei unter dem unüberschaubaren Angebot an Publikationen zur europäischen Identität auf die sehr prominenten Essays „Das andere Kap“ sowie „Die vertagte Demokratie“ von Jacques Derrida (beide in Derrida 1992) hingewiesen, in denen er eine dem europäischen Selbstverständnis gegenüber skeptische Haltung einnimmt; Csáky/Feuchtinger (2007) versammeln in ihrer Publikation Aufsätze, die sich mit der Frage auseinandersetzen, ob es innerhalb Europas gemeinsame, die Gemeinschaft einende Werte gibt. Für die vorliegende Arbeit ist insbesondere im Hinblick auf die Narrativität der von Eder 2007 verfasste Aufsatz zur narrativen Konstruktion europäischer Identität interessant; darüber hinaus Gerhards Arbeit zu den kulturellen Unterschieden innerhalb der EU (2005); zur europäischen Identität aus historischer, kunsthistorischer, juristischer, ökonomischer und politischer Sicht sh. Henrichsmeyer/Hildebrand/May 1995; den 2007 erschienenen umfangreichen Sammelband von Krienke/Belafi „Identitäten in Europa – Europäische Identität“, der einen interdisziplinären Ansatz aus der sozialwissenschaftlichen Perspektive heraus bietet; der von Kuhlmann herausgegebene Sammelband zu philosophischen Ansichten der Kultur der Moderne (1994) und darin insbesondere den Beitrag von Augé zur Sinnkrise der Gegenwart; Schildbergs Arbeit zur politischen Identität und sozialem Europa, in der sie ein europäisches Skript bestimmt, das das verfasste normative Selbstverständnis der EU zusammenführt (2010: 78ff.); eine umfangreiche Bestandsaufnahme empirischer Forschungsarbeiten zum Europabild und Europabewusstsein liefern ebenso Riketta/Wakenhut 2002. Im Hinblick auf die Bedeutung von Geschichten für die Herausbildung einer europäischen Identität sei auch auf Schmales historisch-politische Analyse verwiesen (1997), in der er die Frage stellt, ob Europa an seinem Mythendefizit scheitern wird (zur Diskussion dieser Frage sh. ebenso Oehlmann 2011); zur soziologischen Perspektive europäischer Integration sh. Trenz 2005 als auch den 1999 erschienenen Sammelband von Viehoff/Segers, in dem die in dieser Arbeit zentralen Begriffe Kultur, Identität und Europa facettenreich diskutiert werden. Die Liste unterschiedlicher Arbeiten zum Thema Europa und europäischer Identität könnten seitenweise weitergeführt werden. Die knappe Darstellung soll an dieser Stelle jedoch zum einfürenden Überblick erst einmal ausreichen. Der Mehrzahl der angeführten Arbeiten ist gemein, dass ihre AutorInnen davon ausgehen, dass Europa einer gemeinsamen Identität bedarf. Auf diesen Aspekt wird ebenso im folgenden zweiten Kapitel der Arbeit noch einmal eingegangen, wenn die unterschiedlichen Bestimmungsversuche einer europäischen Gemeinschaft skizziert werden.

bedeutenderen nationalen oder regionalen Kollektivbezügen durchzusetzen gelte. Diese Auffassung widerspricht dem in dieser Arbeit formulierten Verständnis einer europäischen Identität, die nicht als exklusiver Bezug in Abgrenzung zu anderen Kollektiven verstanden und somit deutlich normativ aufgeladen wird, sondern als komplementäres Zugehörigkeitsgefühl, das die nationalen oder regionalen Identitäten ergänzt und bereichert.<sup>6</sup>

Kollektive Identitäten werden in den politik- und sozialwissenschaftlichen Arbeiten wiederkehrend auf Grundlage von Ergebnissen aus Umfragen oder Interviews ermittelt und sind somit Ausdruck bewusster und artikulierbarer *Einstellungen*. Diese vernachlässigen jedoch die symbolischen Ebenen, die die kollektiven *Vorstellungen* einer Gemeinschaft, ihren Denkstrukturen und Weltbildern, Mentalitäten und Emotionen bestimmen und sich zu nicht unwesentlichen Teilen einer verbalen Etikettierung entziehen.<sup>7</sup>

Es ist fraglich, ob Gemeinschaften als „mentale Gruppen“ (Rippl/Seipel 2008: 19) über quantitative Beschreibungsmethoden offengelegt werden können, da immer auch die Fragen einzubeziehen sind, *wie* diese Gemeinschaften zusammengefasst werden, auf welche Weise Identitätskonstruktionen stattfinden und welche zentralen Mechanismen wirksam werden. Das bedeutet nicht, dass abfragbare Einstellungen und sichtbare Verhaltensweisen keinen Aufschluss über relevante Strukturen einer Gemeinschaft geben könnten. Es bietet sich jedoch an, kulturelle *Bedeutung* von sichtbaren Verhaltensweisen und artikulierbaren Einstellungen zu trennen, da sie sich auf unterschiedliche Ebenen beziehen. Identität ist jedoch bedeutend von emotionalen Empfindungen geprägt, die nicht artikulierbar und in prozentualen Umfrageergebnissen zusammenzufassen sind, sondern im Bereich des kollektiv geteilten mentalen Differenzsystems liegen (vgl. Reckwitz 2000: 212ff.). Reckwitz beschreibt diese Ebenen im Kontext der strukturalen Kulturanalyse nach

---

<sup>6</sup> Zum Verhältnis von europäischer, nationaler und regionaler Identitäten siehe u. a.: Altenburg/Ehrlich/John 2008, Heller 2010a, Leerssen 2010, Metzelin/Wallmann 2010, Mühler/Opp 2006, Münch 2008, Schmale 2010 sowie Sükösd/Jakubowicz 2010.

<sup>7</sup> Am prominentesten ist hier das von der Europäischen Kommission seit 1973 in Auftrag gegebene Eurobarometer, das wiederkehrend mithilfe von Meinungsumfragen darzustellen versucht, ob sich ein europäisches Zugehörigkeitsgefühl verbreitet hat oder nicht (sh. bspw. Europäische Kommission 2012). Insbesondere Rohe hat jedoch vor allem unter Bezug auf die politische Kulturforschung von Almond/Verba hervorgehoben, dass die Methoden der Befragung die tiefer liegenden Wahrnehmungsmuster und Beurteilungsmaßstäbe, die den Einstellungen zugrunde liegen, vernachlässige. So argumentiert Rohe u. a., dass ein Kulturwandel nicht über den Wandel an Einstellungen abgefragt werden kann. Dieser liege erst vor, wenn sich Maßstäbe und Kategorien gewandelt haben, die Rohe als den „harten Kern“ beschreibt und der aus oftmals unbewussten Selbstverständlichkeiten besteht (vgl. Rohe 2003: 114). Er plädiert deshalb für die Einbeziehung der affektiven Orientierung, die quer zu den kognitiven und evaluativen Orientierungen steht und sich in den Zeichen- und Symbolsystemen vollzieht (vgl. Rohe 2003: 116ff. sowie weiterführend: Dörner 1998/1999/2000/2006, Dornheim/Greiffenhagen 2003, Löffler 2003, Schwelling 2004, Westle/Gabriel 2009).

Lévi-Strauss: „Die mentale Struktur des einzelnen partizipiert an der kollektiven symbolischen Ordnung. Andererseits *sind* diese sozialen Phänomene mentale Phänomene: Sie können nirgendwo sonst als im 'Geist' des einzelnen Akteurs ihre Wirkung entfalten.“ (Ebd.: 218, Herv. i. O.)

Da in der vorliegenden Arbeit keine empirische Rezeptionsforschung betrieben werden soll – bspw. durch Befragung der Filmzuschauer – werden lediglich Aussagen über *mögliche* Wirkungspotenziale getroffen. Dem Verständnis von Identität als emotional bestimmter und zu relevanten Teilen unbewusster Ausdruck von Mentalitäten folgend, würde eine empirische Rezeptionsforschung auch keinen bedeutenden Erkenntniszuwachs bereithalten. In der vorliegenden Arbeit steht daher das Bildhafte im Sinne einer imaginierten Gemeinschaft im Zentrum der Untersuchung.<sup>8</sup> Der in dieser Arbeit relevante semiotisch-handlungstheoretische Ansatz, der in den folgenden Kapiteln begründet und theoretisch aufgefächert werden soll, steht daher denjenigen Ansätzen deutlich gegenüber, die auf Grundlage von quantitativen Analysen unterschiedlicher Art die Einstellungen herauszuarbeiten versuchen, um aus diesen eine mögliche europäische Identität herzuleiten.

*Es ist an dieser Stelle ebenso zu konstatieren, dass von einer quantitativen Relevanz eines Mediums, die sich bspw. in der Nutzungsdauer pro Tag niederschlägt, nicht auf eine qualitative Relevanz geschlossen werden kann, also bspw. inwiefern ein Medium als Ressource zur Identitätskonstruktion relevant ist.* Die alltäglich hohe Nutzungsdauer des Internets bspw. bedeutet nicht zwingend, dass dieses für die außermediale (nicht informationsbasierte) Orientierung wichtiger ist als der letzte Kinofilm, der vor mehreren Tagen gesehen wurde. Eine kausale Verknüpfung von Quantität und Qualität wäre hier nicht zulässig, zumal eine technische Medienkonvergenz berücksichtigt werden müsste, da Filme nicht nur im Kino gesehen werden, sondern auch über DVD am Fernseher zu Hause, oder per Online-Stream am Computer. Betrachtet man die durch andere Medien geschaffenen Kommunikationskanäle für den Film, so ließe sich seine Funktion als „Sozialisationsinstanz“ noch stärker bewerten (vgl. Mai 2006: 31). Film meint in dieser Arbeit jedoch vor allem den Kinofilm, also den gemeinsam mit anderen Zuschauern im dunklen Kinosaal mit großer Leinwand erlebten fiktionalen Film, der sich insbesondere aufgrund seiner ästhetischen Intensität von anderen Medien abgrenzt, und sich daher als

---

<sup>8</sup> Drechsel weist in seiner Darstellung zum Forschungsstand darauf hin, dass Bilder im „rationalen politischen Diskurs“ noch immer als Oberflächenphänomene gelten und daher unzureichend betrachtet wurden (Drechsel 2003: 148).

bedeutender Analysegegenstand für die hier zentralen Fragen darstellt.<sup>9</sup>

Auffallend ist, dass in den Arbeiten, die sich mit der Rolle der Medien im Rahmen der Ausbildung einer europäischen Identität auseinandersetzen, fiktionale Formate bisher wenig Beachtung finden oder überwiegend als dysfunktional abgewertet werden. Analog zur zunehmenden Relevanz grenzüberschreitend vermittelter Medien findet zwar auch ein Bedeutungszuwachs von unterhaltenden Formaten statt, der jedoch insbesondere im Kontext der Politikvermittlung ambivalent diskutiert wird (vgl. hierzu Dörner 2001, 2006; Meyer 2001; Schicha/Brosda 2002). Dabei werden vor allem im fiktionalen Film sowohl die kollektive als auch die individuelle Ebene von Gemeinschaftskonstruktionen angesprochen, da dieser, wie Winter in seinem filmtheoretischen Überblick in Bezug auf Giroux (2002) beschreibt, „einer der wenigen Medien sei, [...] die Gespräche möglich machen, in denen Fragen der *persönlichen Erfahrung*, der *Politik* und des *öffentlichen Lebens* mit *größeren sozialen* Fragestellungen verbunden werden können.“ (Winter 2006: 91; Herv. J. O.)<sup>10</sup>

Doch in den meisten Arbeiten, die zumindest die unterschiedlichen Ebenen individueller Erfahrung mit kollektiven Fragestellungen verknüpfen, sucht man in der Regel vergeblich nach einer handlungstheoretisch erweiterten Perspektive, die den angedeuteten Erfahrungsbereich der Individuen zu erklären versucht. Es wird in diesen zwar konstatiert, dass Medien im Allgemeinen und Filme im Besonderen eine Relevanz für die Identitätskonstruktion von Individuen habe, auf welche Weise sich diese jedoch vollzieht, bleibt in der Regel ausgeblendet.

Im zweiten Kapitel ist die Frage zu beantworten, was sich konkret hinter dem abstrakten Konstrukt Identität verbirgt. Welche zentralen Mechanismen und Motive lassen sich im europäischen Identitätsbildungsprozess herausarbeiten? (Kap. 2.1) In diesem Zusammenhang soll der Begriff des Motivs durchaus in seiner Doppeldeutigkeit verstanden werden, also sowohl im Sinne eines Beweggrundes als argumentativ rhetorische Form, sowie als bildhaft imaginierte Form, da – so die einführende Annahme im zweiten Kapitel – Gemeinschaften als imaginierte Kollektivbezüge konkret werden (Kap. 2.2). Daran schließen sich jedoch weiterführende Fragen an: Auf welche Weise kann eine Identitätskonstruktion als Imaginationsprozess theoretisch gefasst werden, sodass

---

<sup>9</sup> Das Erleben von Filmen im Kino ist für die Zuschauer wesentlich intensiver als bspw. das Erleben von Fernsehsendungen in der häuslichen Umgebung, da Letzteres neben der geringeren Intensität (kleineres Bild, geringere Audioqualitäten, kein abgedunkelter Raum etc.) von mehr „Störfaktoren“ (Mikos 2003: 28) und Nebentätigkeiten begleitet ist und darüber hinaus nicht an das Kollektiverlebnis im Kinosaal heranreicht, in dem heute bis zu mehrere hundert Zuschauer Platz finden.

<sup>10</sup> Diese These wird im folgenden zweiten Kapitel ebenso kulturtheoretisch zu begründen sein.

erstens die Beziehung zwischen Individuen bzw. Zuschauer und Bezugsgesellschaft deutlich (Kap. 2.3), zweitens die Prozessualität und Wandelbarkeit von Identität berücksichtigt (Kap. 2.4) sowie drittens die Aktivität der Zuschauer in den identitätsbezogenen Interaktionen nicht vernachlässigt wird (Kap. 2.5). Die für das zweite Kapitel zusammenfassende Frage lautet: Welche Beziehung besteht zwischen der europäischen Gemeinschaft, ihren Individuen und deren Mentalitäten, und welche Rolle spielt in dieser Beziehung der Europäische Film? Daraus lassen sich die folgenden Forschungshypothesen ableiten:

Bei der Betrachtung unterschiedlichster Bestimmungsversuche der europäischen Gemeinschaft lassen sich zentrale Mechanismen herausstellen, die im Rahmen der Gemeinschaftskonstruktion wirksam werden. Europäische Identität als kollektives Zugehörigkeitsgefühl zu dieser Gemeinschaft wird auf individueller Ebene ihrer Mitglieder konkret, indem sie diese als Bezugskollektiv unter Einbeziehung der zentralen Mechanismen imaginieren. Identität ist daher als reziproker Visualisierungs- und Imaginationsprozess zu beschreiben, in denen der Film als ästhetisch intensive Ressource identitätsbezogener Interaktionsprozesse eine bedeutende Rolle spielt. Diese kulturesemiotische Perspektive auf den abstrakten Begriff Identität, aus der der Film als semiotischer Prozess verstanden wird, hält interessante theoretische Ansätze bereit, mit deren Hilfe das bisher wenig untersuchte identitätsrelevante Verhältnis von Film und Zuschauer handlungstheoretisch beschrieben werden kann.

### **1.1.2 DIE IDENTITÄT DES EUROPÄISCHEN FILMS – VORSCHAU DES DRITTEN KAPITELS**

„Oft spricht die Kunst in den ihr eigenen Idiomen etwas aus,  
das anders nicht gesagt werden kann.“  
(Kramer 2009: 8)

Das dritte Kapitel der Arbeit beginnt mit einem umfassenden Überblick über die vielfältigen Bestimmungsversuche des Europäischen Films nicht nur innerhalb wissenschaftlicher Arbeiten, sondern auch auf kulturpolitischer Ebene. Daher soll an dieser Stelle lediglich eine knappe Orientierung gegeben werden, um die grundlegende Ausrichtung der Analyse, die eigene Perspektive und das signifikante Forschungsdesiderat zu skizzieren.

Aus filmwissenschaftlicher Perspektive beschäftigt sich bereits eine Vielzahl an Autoren in ihren Arbeiten mit dem fiktionalen Europäischen Film sowie seinen angrenzenden,

eingebundenen oder untergeordneten Kategorien wie dem Exilfilm, dem Diasporafilm, dem Migrationsfilm, dem Accented Cinema, dem World Cinema usw.<sup>11</sup>

In Hamid Naficys Arbeiten bspw., in denen er das Accented Cinema als Form des Diaspora- und Exilkinos neu bestimmt, liegt der Fokus insbesondere auf den Filmemachern wie bspw. Fatih Akin oder Pawel Pawlikowski, die aufgrund ihrer grenzüberschreitenden Biografie die nationalen Kinotraditionen erweitern (vgl. Naficy 2001, 2008: 11ff). Auch wenn zwischen Naficys Arbeiten und der hier Vorliegenden durchaus einige thematische Schnittpunkte vorhanden sind, Fragen zum Verhältnis von Identität und Film behandelt und teilweise sogar dieselben Filme besprochen werden, so ist doch die hier zentrale *Perspektive* eine andere: Während Naficy neben vielen anderen Autoren die Identitäten der Ausgeschlossenen in den Fokus nimmt, geht es im Folgenden um die *europäische Identitätskonstruktion*. Diese sind zwar auf komplexe Weise miteinander verbunden, da die Konstruktion des Eigenen die Konstruktion des Fremden bedingt (sh. u. a. Kap. 2.1 und 4.3), jedoch bleibt in der vorliegenden Arbeit die theoretische sowie analytische Perspektive vorrangig auf die europäische Gemeinschaft ausgerichtet. Auch wenn in den folgenden Filmen die Gemeinschaften der „Anderen“ – der

---

<sup>11</sup> Auffällig ist, dass die Beschäftigung mit dem Europäischen Film parallel mit der Bedeutung der politischen Institution und der geopolitischen Veränderungen seit 1989 in Europa stark zunimmt und zu Beginn des neuen Jahrtausend im gleichen Zeitrahmen der größten Erweiterung der EU im Jahr 2004 seinen Höhepunkt erreicht (sh. hierzu Kap. 3.1). Diese Verknüpfung wird besonders in Sorlins 1991 publizierten Arbeit „European cinemas, European societies“ deutlich, in der er einen umfassenden Überblick über die Entwicklung dieser Beziehung seit 1939 liefert. Auch in den unterschiedlichen Beiträgen in Petries viel beachteten Sammelband „Screening Europe. Image and identity in contemporary European cinema“ (1992) wird die geopolitische Veränderung in Europa mit einer möglichen Rekonzeptualisierung des Europäischen Kinos verknüpft. Hier stellt unter anderen Hall in seinem Beitrag (S. 45-53) die Frage: „Does the dawn of 1992, its *annus mirabilis*, signal the birth of a 'Europe without frontiers'? Can we find these benign tendencies tentatively figured in the mirrors of European cinema?“ (Hall 1992: 45; Herv. i. O.) Rivi setzt in ihrer Betrachtung des Europäischen Films im Jahr 1989 an und begründet dies ebenso mit den zu diesem Zeitpunkt einsetzenden enormen geopolitischen Veränderungen im „post-Cold War Europe“ (Rivi 2007: 2). Everett konstatiert in ihrer 2005 erschienenen Folgeedition des Sammelbands „European Identity in Cinema“, dass der Versuch einer Bestimmung des Europäischen Films und der in diesem verhandelten europäischen Identität seit der ersten Ausgabe im Jahr 1996 keineswegs leichter geworden sei: „It therefore seems somewhat ironic that attempting such a definition is no easier now than it was then.“ (Everett 2005a: 7) Barriaes-Bouche/Attignol Salvodon führen in ihrem 2007 erschienen Sammelband unterschiedliche Aufsätze zusammen, in denen das gegenwärtige Europäische Kino in Beziehung zu den sich verändernden geopolitischen und kulturellen Grenzen gesetzt wird. Teilweise nehmen die Autoren (bspw. Pardo S. 89-127) jedoch lediglich eine nationale Perspektive auf Europa ein und setzen so die unterschiedlichen nationalen Filme – sozusagen simplifizierend als Summe ihrer Teile – in einen übergeordneten europäischen Zusammenhang. Berghahn/Sternberg (2010) hingegen öffnen die Grenzen des Europäischen Films konsequent, indem sie den Blick vom Zentrum des Europäischen Films auf seine Peripherien (die Migranten- und Diasporafilme im gegenwärtigen Europa) erweitern (zur ausführlichen Kritik sh. ebenso Oehlmann 2011a: 89-92). Die Liste wissenschaftlicher Arbeiten ließe sich an dieser Stelle weiter fortsetzen. Der einführende Überblick soll jedoch unter Verweis auf die in Kap. 3.1 erfolgenden Ausführungen ausreichen. Es seien lediglich zur weiterführenden Lektüre zum Europäischen Film ergänzend genannt: Bertlein 1989, Dennerlein/Frietsch 2011, Dyer/Vincendeau 2002, Ezra 2004, Forbes/Street 2000, Galt 2006; Grazia 1989, Konstantarakos 2000, Loshitzky 2010, Loskant 2005, Morley/Robins 1996, Radojevic 2008, Rings/Morgan-Tamosunas 2003, Rivi 2003, Shohat/Stam 2007, Speck 2008, Trifonova 2002/2009, Uricchio 2008, Valck 2007, Vincendeau 1995/1998, Wayne 2002.

Migranten, der Exilanten, der Diaspora etc. – dargestellt und untersucht werden, so ist dabei stets danach zu fragen, welche *Bedeutung* diese für die Konstruktion der europäischen Gemeinschaft im Film und vor allem *für die europäischen Zuschauer und ihre möglichen identitätsbezogenen Interaktionsprozesse haben*. Dass dieselben Filme, die in anderen Untersuchungen bspw. den Exilfilmen oder den Migrantenfilmen zugeordnet sind, in der vorliegenden Arbeit als Europäischer Film bestimmt werden, ist der *Perspektive* geschuldet, aus der diese in den Blick genommen werden und die sich in der Begrifflichkeit derselben widerspiegelt (sh. Kap. 3.1).<sup>12</sup>

Die Filme der beiden oben genannten Regisseure werden auch in der folgenden Analyse untersucht. Naficy versteht diese insbesondere als Ausdruck von Identität und politischem Statement der Filmemacher selbst. In der vorliegenden Arbeit soll jedoch der Fokus nicht auf den *identitätsrelevanten Ausdrucksformen* einiger weniger Filmemacher gesetzt werden, die nicht zuletzt gegenüber der Mehrheit der Gemeinschaft oftmals über sozial und wirtschaftlich privilegierte Stellungen verfügen. Es soll vielmehr der Blick gerichtet werden auf die möglichen *identitätsrelevanten Interaktionsprozesse*, die sich aus der Beziehung zwischen Zuschauern und Filmen herleiten lassen. Darüber hinaus ist in diesem Zusammenhang ebenso zu konstatieren, dass Struktur und Elemente von Identitätsangeboten im Film selbst dann vorhanden sind, wenn diese von den Regisseuren gar nicht intendiert waren, da jedes einzelne Bild, dem eine inszenatorische Entscheidung vorausgeht, als audiovisuelles Ergebnis anders gelesen werden kann. Von Interesse ist in dieser Arbeit nicht, welche Intention dem Ergebnis vorausging, sondern wie sich das Ergebnis selbst in Interaktion mit den Zuschauern gestaltet. Vielmals ergeben sich bei diesen mögliche Lesarten, die in der Weise von den Regisseuren nicht beabsichtigt sein müssen. Aus der gleichen Begründung heraus sollen neben der Vernachlässigung der biografischen Dimension der Filmemacher auch die medienpolitischen und

---

<sup>12</sup> Erst die Perspektive, aus der der Untersuchungsgegenstand in den Blick genommen wird, bestimmt den Gegenstand selbst, wie Saussure einführend zu seinen zeichentheoretischen Überlegungen konstatiert: „Man kann nicht einmal sagen, daß [sic!] der Gegenstand früher vorhanden sei als der Gesichtspunkt, aus dem man ihn betrachtet; vielmehr ist es der Gesichtspunkt, der das Objekt erschafft; und außerdem wissen wir nicht von vornherein, ob eine dieser Betrachtungsweisen den anderen vorangeht oder übergeordnet ist.“ (Saussure zit. nach Bisanz 2004: 7) Das bedeutet für die vorliegende Arbeit, dass erst die Bestimmung der Perspektive, von der aus der Europäische Film in den Blick genommen wird, die Bestimmung des Europäischen Films selbst ermöglicht. Werden folglich Mechanismen der Identitätskonstruktion im Europäischen Film untersucht, so gilt es ebenso, den soziokulturellen Kontext des Autors zu berücksichtigen, da dieser der Analyse – verstanden als Verstehens- und Übersetzungsprozess (sh. Kap. 2.5) – einen (auch unbewusst wirksamen) Rahmen vorgibt.

medienökonomischen Rahmenbedingungen in den Hintergrund treten.<sup>13</sup>

Damit ist die zentrale Forschungslücke in den oben angeführten Arbeiten angesprochen: Die auffällige Vernachlässigung von möglichen Erklärungen, die darzustellen vermögen, auf welche Weise die Filme im Rahmen der Identitätskonstruktion ihre Relevanz entfalten. Es wird lediglich – fast gebetsmühlenartig – konstatiert, dass Filme als kulturelle Produkte eine besondere Bedeutung im Rahmen der Identitätsarbeit von Gemeinschaften haben, ohne jedoch den Versuch zu unternehmen, diese Relevanz bspw. handlungstheoretisch zu fassen. Es bleibt dabei die Frage unbeantwortet, wie die Beziehung von Zuschauern und Filmen dargestellt werden kann, sodass deutlich wird, warum Filme im Rahmen identitätsbezogener Interaktionen überhaupt relevant sind und in welcher Weise die Filme an die Zuschauer nicht nur in Bezug auf ihre moralische Aussage, sondern auch im Hinblick auf eine mögliche Interaktion appellieren.

Besonders deutlich wird dies in Elsaessers umfangreicher Arbeit „European Cinema. Face to face with Hollywood“ (2005), in dem sein abschließender Satz lautet:

„Like Fatih Akin, they [the diasporic filmmakers; J. O.] are happy to trade in their hyphenated identities as nationals for a place in the world community of those who 'interfere in internal affairs': *that capacity so unique to the cinema, of seeing through the eyes of others into the mind of the self.*“ (Elsaesser 2005: 511; Herv. J. O.)

Abgesehen davon, dass Akin sich gegen eine Bindestrich-Identität („hyphenated identity“) ausspricht (vgl. Berghahn 2006: 142), sucht man auf den vorangegangenen mehr als 500 Seiten vergeblich nach einer erklärenden (handlungs-) theoretischen Darstellung dieses Reflexionsprozesses, den Elsaesser als spezifische Leistung des Europäischen Films abschließend beschreibt. Es bleibt die Vermutung, dass dieser „blinde Fleck“ in den vielen Arbeiten zum Europäischen Film Ausdruck ist von einer noch immer vorhandenen Trennung eines Kulturverständnisses als Text auf der einen Seite und Handlung bzw.

---

<sup>13</sup> Betrachtet man beispielsweise die Anzahl der Beteiligten, die die Herstellung von audiovisuellen Medien direkt oder indirekt beeinflussen, von den Regisseuren und Produzenten, bis hin zu den Personen, die bei den medienpolitischen Rahmenbedingungen mitwirken, wird deutlich, dass eine umfassende Darstellung der Akteursebene in dieser Arbeit nicht geleistet werden kann. Insbesondere die durch hohe Produktionskosten bestimmte Herstellung von Kinofilmen ist in ein komplexes Gefüge von Machtfragen eingebettet, die sich nicht zuletzt in den medienpolitischen Rahmenbedingungen auf europäischer Ebene zeigen (sh. hierzu ebenso Kap. 3.1). Zur Darstellung europäischer Medienpolitik sh. aktuell u. a.: Alec 2009, Finney 1997, Hausstein 2004, Holtz-Bacha 2006 sowie dies. 2011, Nieland 2009, Schwenke 2010, Quenzel 2005, Wasilewski 2009.



Interaktion auf der anderen.<sup>14</sup> Elsaessers Arbeit ist damit repräsentativ für eine Vielzahl anderer Untersuchungen (wie die oben aufgeführten), die die Bedeutung des Mediums Film im Rahmen der Identitätskonstruktion voraussetzen, aber nicht erklären, auf welche Weise diese Bedeutung handlungstheoretisch gefasst werden kann. Wie in der folgenden Vorschau zum vierten Kapitel noch weiter dargestellt wird, soll die vorliegende Arbeit, eben diese Forschungslücke schließen.

Wie das obige Zitat von Kramer bereits treffend resümiert, ermöglicht der Film als Produkt und Ressource reflexiver Auseinandersetzung unbewusste, nicht artikulierbare Mentefakte zu verarbeiten: „Oft spricht die Kunst in den ihr eigenen Idiomen etwas aus, das anders nicht gesagt werden kann.“ (Kramer 2009: 8) Ziel der Analyse in der vorliegenden Arbeit ist es daher, die gemeinsamen Mentefakte über die Idiome im Europäischen Film zu beschreiben, um sich den tiefer liegenden Bedeutungsstrukturen und Interaktionspotenzialen anzunähern. Grundlegende Annahme in der vorliegenden Arbeit ist, dass die Bedeutung des Films in einem aktiven und kreativen Aneignungsprozess vom Rezipienten zugewiesen wird. Das bedeutet jedoch nicht, dass dieser Prozess vollständig individualisiert ist, da die Rezeption auf Grundlage der filmischen Texte basiert und damit nicht losgelöst von den filmischen Gestaltungsmitteln stattfinden kann. Dies impliziert auf der anderen Seite auch, dass Filmbilder nicht als Abbild der empirischen Wirklichkeit missverstanden werden dürfen, sondern als Form ihrer künstlerisch-ästhetischen Transformation. In ihrer Einführung semiotischer Filmwissenschaft beschreiben Gräf et al. die Arbeit am Film in Bezug auf bewusste und unbewusste Denk- und Handlungsstrukturen wie folgt:

„[Die] Rekonstruktion von Filmstrukturen [lässt sich] als eine *Rekonstruktion von Mentalitätsgeschichte* beschreiben: Die Kultur schafft neue semiotische Produkte über die (implizite oder explizite) semiotische Verarbeitung ihrer eigenen (bewussten oder unbewussten) Denk- und Handlungsmuster.“ (Gräf et al. 2011: 402; Herv. i. O.)

Im Analyseteil der Arbeit, der in Umfang und Bedeutung den zentralen Teil der Arbeit ausmacht, gilt es, die filmästhetischen Mittel herauszuarbeiten, mit denen in den Filmen die (vorher bestimmten) zentralen Mechanismen der Identitätskonstruktion erfahrbar

---

<sup>14</sup> So konstatiert Hickethier zur Trennung der unterschiedlichen Vorgehensweisen: „Häufig sind Text und Handlung jedoch eng miteinander verzahnt: Texte bilden die Basis für bestimmte Handlungen, aus den Handlungen erwachsen wiederum bestimmte Texte, und diese wiederum sind Teil einer kulturellen Praxis.“ (Hickethier 2010a: 224) Wird in der vorliegenden Arbeit vom Film als Text gesprochen, so bezieht dieser sowohl das gestaltete Produkt als kulturellen Ausdruck, das in diesem angelegte Handlungspotenzial und die mögliche Interaktion der Zuschauer mit ein. Die semiotischen und pragmatisch handlungstheoretischen Überlegungen werden mit einem hermeneutischen Zugang zum Film verknüpft, der – unter der Prämisse der Mehrdeutigkeit – mögliche Bedeutungs- und Sinnpotenziale untersucht. Der Textbegriff wird im folgenden zweiten Kapitel im Zusammenhang kultursemiotischer Überlegungen weiterführend skizziert.

gemacht werden. Ziel der Analyse ist nicht die Beantwortung der Frage, ob es eine europäische Identität gibt, die in den Filmen repräsentiert wird. Statt dessen steht in der vorliegenden Arbeit die Beantwortung der Frage im Zentrum, *wie* Identität konstruiert wird. Dieser geht jedoch die Frage nach einem möglichen strukturellen Zusammenhang zwischen Film und Gemeinschaft voraus: In welchem Zusammenhang steht das Identitätsdefizit Europas mit der Bestimmungsproblematik des Europäischen Films? Sind hier vielleicht strukturelle Ähnlichkeiten auszumachen, die sowohl in der Identitätsrhetorik zur europäischen Gemeinschaft als auch des Europäischen Films wiederzufinden sind? Und wenn ja – wie werden diese Argumente bzw. Mechanismen von Identitätskonstruktion audiovisuell umgesetzt und symbolisch vermittelt?

Für das dritte Kapitel können die relevanten Forschungshypothesen wie folgt formuliert werden: Zwischen den Bestimmungsversuchen der europäischen Gemeinschaft (Kap. 2.1) und denen des Europäischen Films (Kap. 3.1) gibt es bestimmte strukturelle Äquivalenzen, die auf ähnliche Neuralgien verweisen. Die zentralen Mechanismen, die in dieser strukturellen Äquivalenz zum Tragen kommen, lassen sich auch als die elementaren Analysekatoren nutzbar machen. Vice versa bedeutet dies auch, dass die Analyse des Europäischen Films Einblicke in die Mentalität der Europäischen Gemeinschaft ermöglicht, innerhalb derer diese Filme zirkulieren. Die angedeuteten Neuralgien bestehen in der Porosität und Variabilität von geopolitischen und soziokulturellen Grenzen, die sich in den unterschiedlichen Bestimmungsversuchen der europäischen Gemeinschaft widerspiegeln und ebenso Einfluss auf die Inszenierung derselben im Europäischen Film haben. Diese inszenatorischen Eigenarten im Europäischen Film beziehen sich vor allem auf die im zweiten Kapitel herauszuarbeitenden Mechanismen der Identitätskonstruktion, die auch im Film zentral sind und explizit die Frage danach stellen, wer „Wir“ und die „Anderen“ sind und welche Grenzen die für diese Gemeinschaftskonstruktionen relevanten Identitätsräume besitzen.

Es soll in diesem Zusammenhang ebenso ein entsprechendes Analysemodell formuliert werden, das diesem Konnex Rechnung trägt und darüber hinaus einen allgemeinen Orientierungsrahmen zur Verfügung stellt, der ebenso für weitere Analysen von Identitätskonstruktionen in Filmen nutzbar ist.

Auf Grundlage des dritten Kapitels geht es in der vorliegenden Arbeit auch darum, eine Brücke zu schlagen zwischen den ausschließlich textfokussierten Arbeiten zum Europäischen Film auf der einen Seite und den empirischen Wirkungsuntersuchungen zur europäischen Identität auf der anderen, indem das Verhältnis zwischen Film und

Zuschauern im Hinblick auf identitätsrelevante Interaktionsprozesse einbezogen wird. Dabei ist von der grundlegenden Annahme auszugehen, dass beide – Filme und Zuschauer – in ihrer Realisation einander bedingen und sich damit ebenso ein wie auch immer gelagertes Zugehörigkeitsgefühl erst innerhalb dieses Prozesses entfalten und wirksam werden kann.

### **1.1.3 ZUM VERHÄLTNIS VON FILM UND ZUSCHAUER – VORSCHAU DES VIERTEN KAPITELS**

Die vorliegende Arbeit hat zum Ziel, die Mechanismen der Identitätskonstruktion von Gemeinschaften im Europäischen Film zu analysieren, die dann weiterführend für die Zuschauer als Ressource identitätsbezogener Interaktionsprozesse zur Verfügung stehen. Es geht folglich um Fragen der Identität auf drei unterschiedlichen Ebenen: Erstens der außerfilmischen europäischen Gemeinschaft sowie des Europäischen Films; zweitens der in den Filmen inszenierten Gemeinschaften, die aus den einzelnen Figurenkonstellationen und -beziehungen entstehen; sowie drittens – in gewisser Weise als Rückbindung zur 1. Ebene – die möglichen identitätsbezogenen Interaktionsprozesse der Zuschauer in Bezug auf die im Film angelegten Interaktionspotenziale, die im vierten Kapitel behandelt werden.

Das abschließende vierte Kapitel bindet dabei die Ergebnisse der Analyse an die Erkenntnisse der einführenden Kapitel zurück und stellt dar, wie die Identitätskonstruktion im Rahmen der Film-Zuschauer-Interaktion theoretisch gefasst werden kann. Es soll formuliert werden, auf welche Weise die individuelle Rezeption mit den strukturellen Gegebenheiten des Filmes korrespondiert. Dabei sind folgende Fragen zu beantworten: In welchem Zusammenhang stehen die außerfilmische europäische Identität, die Identität des Europäischen Films und die identitätsbezogenen Interaktionsprozesse der Zuschauer europäischer Filme? In welcher Weise stehen die fiktionalen Filme zur außerfilmischen Wirklichkeit und was bedeutet dies für das Verständnis von Fiktion? (Kap. 4.1) Wie können Emotionen in diesem Zusammenhang gefasst werden, wenn – wie oben formuliert – davon ausgegangen werden kann, dass diese im Rahmen von identitätsbezogenen Interaktionsprozessen eine bedeutende Rolle spielen? (Kap. 4.2) Sowie abschließend: Wie können diese identitätsbezogenen Interaktionsprozesse im Hinblick auf die Analyseergebnisse konkretisiert werden? Gibt es möglicherweise bestimmte Interaktionsprozesse, auf die der Europäische Film in einer appellativen

Struktur abzielt und die daher als Merkmal desselben herausgestellt werden können? (Kap. 4.3)

Für das abschließende vierte Kapitel lassen sich daraus ableitend folgende Forschungshypothesen formulieren: Die fiktionale Welt des Europäischen Films ist auf komplexe Weise mit der außerfilmischen Lebenswirklichkeit der Zuschauer verbunden und wird insbesondere durch die emotionale (Ein-) Bindung als Ressource identitätsbezogener Interaktionsprozesse konkret. Die Mechanismen der Identitätskonstruktionen bilden sich im Europäischen Film nicht nur auf der semantischen Ebene ab, sondern ebenso in einer appellativen Struktur, die darauf abzielt, die Zuschauer in ein spezifisches Interaktionsverhältnis zu setzen, das als zentrales Merkmal der Identitätskonstruktion im/am Europäischen Film verstanden werden kann.

## **1.2 AUSBLICK**

Hinsichtlich eines übergeordneten filmwissenschaftlichen Diskurses zeigt die Arbeit, dass eine für unterschiedliche kulturwissenschaftliche Ansätze offene Filmanalyse aufschlussreiche Ergebnisse bereithalten kann, da die Analyse von Filmen ihre komplexe Interdependenz zum soziokulturellen Kontext von Gemeinschaften berücksichtigen muss. Dies ist insbesondere dem zentralen Erkenntnisinteresse geschuldet, das einen interdisziplinären Ansatz notwendig macht, wenn die bisherigen Forschungsdesiderate überwunden werden sollen (sh. hierzu Clark/Petersson 2003: 7).

Auch wenn die Analyse der Filme im Mittelpunkt dieser Arbeit steht, da diese als Ressourcen der Interaktionsprozesse entsprechende Anleitungen geben, geht der Ansatz über einen auf den Text beschränkten Blick hinaus, indem dieser um die handlungstheoretische Perspektive erweitert wird. Die Arbeit hat nicht zum Ziel, auf Grundlage einer empirisch-sozialwissenschaftlichen Methode die Zuschauer im Hinblick auf ihr Gemeinschaftsgefühl hin zu befragen, sondern über die in den Texten angelegten Strukturen aufzuzeigen, auf welche Weise der Europäische Film identitätsbezogene

Interaktionsprozesse anleitet.<sup>15</sup> Auch Schenk et al. fordern in der Einführung ihres Sammelbandes zur Filmrezeption,

„die filmischen Artefakte verstärkt als soziale Texte und die Zuschaueraktivitäten als kulturelle Praktiken wahrzunehmen, um dabei die Prozesse der Bedeutungskonstruktion nicht nur auf der Produktionsseite, sondern – zusammen mit dem affektiven Erleben von Kino und Film – vor allem auf der Rezeptionsseite zu untersuchen.“ (Schenk et al. 2010: 10)

Die vorliegende Arbeit befasst sich folglich mit den (im Text angelegten) Interaktionspotenzialen des Europäischen Films, ohne dass das analytische Vorgehen von einer dezidierten Forschungstradition eingeengt wird. Es wird sich vielmehr an einer methodisch offenen Herangehensweise orientiert, die durch die zentralen Fragestellungen selbst und die für die Beantwortung dieser bestmöglichen Methoden bestimmt ist. Dabei findet keine Bewertung oder Hierarchisierung der unterschiedlichen Ansätze statt, da jeder einzelne – abhängig vom jeweiligen Erkenntnisinteresse, welches an das Untersuchungsobjekt Film herangetragen wird – seine Berechtigung hat. Auch Ehrat konstatiert bezüglich der unterschiedlichen Methoden der Filmwissenschaft, dass es keine genuin filmwissenschaftliche Methode gäbe, sondern dass sich diese am zentralen Erkenntnisinteresse auszurichten habe:

„The fact is that there is no methodology that is 'native' to film in the same sense that linguistics is native to language. [...] Methods must construct their object within their particular purview, and that purview alone gives being those objects.“ (Ehrat 2005: 4)

Die Filmwissenschaft wird folgend in Anlehnung an Ecos Differenzierung für die Semiotik bzw. Semiologie<sup>16</sup> als wissenschaftliches (semiotisches) Feld verstanden, das, im Gegensatz zur Disziplin, eine offene Nutzarmachung von heterogenen – manches Mal gar gegeneinanderstehend scheinenden – dialektischen Methoden verfolgt (vgl. Eco 2002: 17ff.; Wulff 1999: 13).

Der Titel der vorliegenden Arbeit „Wir, die Anderen“ verweist auf eine Arbeit von George Herbert Mead, die auf die implizite Formel „Ich, ein anderer“ gebracht werden kann, wobei in der vorliegenden Arbeit jedoch im Hinblick auf das Konstrukt Europa die

---

<sup>15</sup> So konstatiert bspw. Mikos in seiner einführenden Darstellung zum Filmverstehen zu den Modalitäten des Gebrauchs: „Ein Film kann [...] über seine textuellen Strukturen anzeigen, wie er vom Publikum benutzt werden und kommunikativ angeeignet werden will.“ (Mikos 2003: 25). Es ist diesbezüglich herauszustellen, dass es sich dabei lediglich um ein Anzeigen durch unterschiedliche Arten von Zeichen handelt (sh. hierzu folgendes Kap. zur Filmsemiotik), die von den Zuschauern auf ebenso unterschiedliche Weise rezipiert und angeeignet werden können. Auf den Aspekt der individuellen Kontextualisierung sowie den Zuschaueraktivitäten im Rahmen des Filmerlebens wird in der folgenden Arbeit im vierten Kapitel näher eingegangen.

<sup>16</sup> Zur begrifflichen Unterscheidung von Semiologie und Semiotik und der mit dieser verbundenen wissenschaftlichen Traditionen sh. Kap. 2.4.

kollektive Ebene der Differenzierungsstrategie betont wird.<sup>17</sup> Mead verweist in seinem Text insbesondere auf die Bedeutung der Fremdperspektive im Prozess der Identitätskonstruktion („Selbstfindung“) und macht deutlich, dass der eigenen Identität die sozialen Beziehungen mit der Identität Anderer inhärent ist (vgl. Mead 1980a: 243). „Wir, die Anderen“ ist folglich auf zwei unterschiedliche Weisen zu lesen. Erstens ist es möglich, „Wir“ in Abgrenzung zu den „Anderen“ zu verstehen – die Interpunktion stellt dann auch eine Trennung auf semantischer Ebene dar. Zweitens ist es aber auch möglich, „Wir, die Anderen“ im Sinne Meads zu lesen, und dass „Wir“ als Teil im Interaktionsprozess mit dem „Anderen“ zu verstehen. Von zentraler Bedeutung im Konzept des Symbolischen Interaktionismus ist die grundlegende Annahme, dass die Individuen zur Reflexivität in der Lage sind, aus der sie sich selbst aus der Perspektive des Anderen betrachten. Wie diese Kapitelüberschrift auch gelesen wird, beide Lesarten verweisen darauf, dass das Andere in Abgrenzung zum Eigenen stets auf die Gemeinschaften zurückverweist, in denen diese Differenzierung von Bedeutung ist.

---

<sup>17</sup> Reuter fasst den Text „Die soziale Identität“ von 1913 passend mit der implizierten Formel „Ich, ein Anderer“ zusammen, wobei jedoch kritisch anzumerken ist, dass sie die kollektive Dimension vernachlässigt, die dem „generalisierten Anderen“ bei Mead zugrunde liegt (sh. Reuter 2002: 119 sowie Mead 1980a: 241-249). Der Theorie des Symbolischen Interaktionismus wird sich im weiteren Verlauf der Arbeit eingehend gewidmet.

## 2 EUROPA – KULTUR UND IDENTITÄT EINES POLITISCHEN ABSTRAKTUMS

„Or is any hypothetical 'Europeanness'  
as imaginary, as dubiously essentialist,  
as the word itself is awkward?“  
(Coates 2009: 3)

Auch wenn der Begriff der Identität zu einem Schlüsselwort der politischen und kulturellen Semantik geworden ist (vgl. Dornheim/Greiffenhagen 2003: 16), findet seine Verwendung oftmals undifferenziert statt. Darüber hinaus bleibt auch das Verhältnis zwischen Individuum und Kollektiv vielfach unbestimmt (sh. Kap. 1.1 zum Forschungsstand). Nicht zuletzt liegt dies daran, dass Identität ein abstraktes Konstrukt ist, dass jedoch in der Alltagswelt omnipräsent zu sein scheint. Um im Rahmen der Filmanalyse untersuchen zu können, wie Identität im und durch den Europäischen Film konstruiert wird, ist es im Vorfeld notwendig, herauszufinden, welche zentralen Mechanismen der Identitätskonstruktion zugrunde liegen, die das Abstraktum konkret und im Alltag erfahrbar werden lassen.

Im Hinblick auf die heute insgesamt 28 Mitgliedstaaten der Europäischen Union werden die Menschen mit einer zentralen Frage konfrontiert: „Wer bin ich? Und wenn ja wie viele?“ Diese auf den ersten Blick widersprüchliche Sprachspiel, das dem populär-philosophischen Bestseller Prechts (2007) entlehnt ist, macht auf die zentralen Fragen in der Identitätsdebatte aufmerksam: Wie kann Identität von Individuen in einer von Heterogenität geprägten, grenzüberschreitenden Gemeinschaft unterschiedlicher Nationen verstanden werden? Und daran anschließend: Welche Mechanismen werden im Rahmen einer Konstruktion von Gemeinschaft wirksam, die bestimmen, wer zu dieser gehört und wer ausgeschlossen bleibt? Es wird im folgenden Kapitel deutlich werden, dass die Frage vielmehr lauten sollte „Wer sind wir in Abgrenzung zu Anderen? Und wenn ja auf welche Weise?“

### 2.1 BESTIMMUNGSVERSUCHE EINER EUROPÄISCHEN IDENTITÄT

„It [Europe; J. O.] stands as a cultural zone – some might even say desire – as complex in its spatial and administrative logics as in the dynamic flows of its histories, its inhabitants and their symbols. [...] [A] closer look reveals underlying ambiguities and exceptionalisms.“  
(Uricchio 2008a: 11f.)

Folgt man dem Mythos Europas in Ilias Homer oder der Überlieferung Ovids, so soll es die

phönizische Königstochter gewesen sein, die – von Zeus in der Gestalt eines Stieres auf die Insel Kreta entführt – dem Kontinent seinen Namen gab.<sup>18</sup> Das Paar Europa und der Stier, die Schöne und das Biest, beschreibt die Ambivalenz in der europäischen Identitätskonstruktion sehr treffend, da hinter dem schönen Schein der europäischen Einheit wiederkehrend eine radikale Abgrenzungspolitik zum Vorschein kommt, wie Schmale bildhaft beschreibt: „Kurzum, Mythen enthalten projizierte Wünsche und Idealbilder, die sich wie Wundsalbe auf die Schürfungen legen, die die als rauh [sic!] empfundene Wirklichkeit verursacht. [...] [Doch den] einen 'nutzen' sie, die anderen töten sie.“ (Schmale 1997: 13, 15) Mythen bringen das Selbst- und Weltverständnis einer Gemeinschaft zum Ausdruck, in der diese weitergetragen werden. So ist die Entführung Europas einerseits Ausdruck des Neuanfangs und der Transformation, andererseits geht diese mit der Abgrenzung gegenüber dem Nicht-Europäischen einher und ist damit ebenso Expression einer eurozentrischen Weltsicht (vgl. Renger/Ißler 2009: 54).

Auch wenn die positive Interpretation des Mythos der phönizischen Königstochter heute noch wiederkehrend zur Legitimation europäischer Identitätspolitik funktionalisiert wird, bleibt er für die Menschen weitestgehend unbedeutend. Dies liegt nach Schmale daran, dass kein „sinnlich erfahrbarer [...] Kollektivkörper“ (Schmale 1997: 36) angesprochen wird, der eine Einheit stiftende Wirkung entfalten kann. Während Europa unter einem Mythendefizit leidet, so Schmale, verfügen die einzelnen Nationen über eine Vielzahl von Identität stiftenden nationalen aber auch regionalen Mythen und schaffen darüber hinaus – zum Zweck der Abgrenzung gegenüber dem großen abstrakten Konstrukt – negative Europabilder, wie das der bürokratischen Krake, der sich die Nationen zu unterwerfen haben (vgl. ebd.: 51).

Nationale Identitätskonstruktionen insbesondere in ihren nationalsozialistischen Auswüchsen haben in der europäischen Geschichte gezeigt, dass die Ausprägung des Zugehörigkeitsgefühls umso stärker vorhanden ist, je eindeutiger und konsequenter die Abgrenzung gegenüber anderen stattfinden kann. Europa erscheint jedoch bereits weit vor den noch heute so präsenten Erfahrungen in der Mitte des 20. Jahrhunderts in politischer Gestalt, wie Schulze unter Verweis auf Hippokrates (460-375 v. u. Z.) sowie Isokrates (436-339 v. u. Z.) darstellt (vgl. Schulze 1995: 19f.). Hippokrates setzt die Trennung

---

<sup>18</sup> Der Mythos wurde vielfach variiert, sodass es nicht den einen Mythos der phönizischen Königstochter gibt, sondern viele unterschiedliche Versionen. Zur Geschichte des Europamythos sh. Bühler 1986 sowie den aufschlussreichen Sammelband von Renger/Ißler 2009, in dem die unterschiedlichen Europamythen aus verschiedenen wissenschaftlichen Disziplinen betrachtet werden. Die diesbezüglich wohl umfangreichste Arbeit liegt in der siebenbändigen Reihe „Mythen Europas: Schlüsselfiguren der Imagination“ vor, die von Hartmann/Neumann im Zeitraum 2004 bis 2009 herausgegeben wurde (sh. exempl. Hartmann/Neumann 2004). Zum Verhältnis von Mythos und europäischer Identität sh. ebenso Oehlmann 2011.



zwischen den Menschen, die auf der (seinigen) Westseite in Europa leben, und den anderen, die auf der Ostseite des Hellespontos leben, das er als Asien bezeichnet. Während er den Asiaten Trägheit und Apathie zuschreibt, sei die europäische Seite von einer Vielfalt kleiner, freier und prosperierender Staaten geprägt. Isokrates hingegen grenzt Europa geografisch-sprachkulturell als Gemeinschaft der Makedonen und Griechen von den nicht griechisch sprechenden Persern ab (vgl. ebd.).

Diese unterschiedlichen Bestimmungsversuche zeigen bereits, in welchem Maße die Vorstellung einer europäischen Gemeinschaft konstruiert ist. Eine diesbezüglich radikale Perspektive nimmt Bernal in seiner Betrachtung des antiken Griechenlands als Wiege der europäischen Zivilisation ein. Er legt in seinem dreibändigen Werk „Schwarze Athene“ die afroasiatischen Wurzeln der griechischen Antike offen und behauptet, dass die Geschichte erst im 18. Jahrhundert zu einem „weißen“ Athen im klassischen Griechenland umgedeutet wurde, dass er polemisch als „arische“ Antike beschreibt:

„Die überlieferte Zuweisung eines großen Teils der griechischen Zivilisation an die Ägypter wird allerdings noch immer weitgehend gelehrt, und Untersuchungen über die griechische Sprache – die letzte Zuflucht der Romantiker sowie der unentwegten Anhänger des extremen arischen Modells – weisen jegliche Äußerung über bedeutendere afroasiatische Einflüsse auf Griechenland als abwegig zurück.“ (Bernal 1992: 646).

Abgesehen von den offenkundigen und eklatanten Auslassungen sowie Ungenauigkeiten in einzelnen Argumenten, die Bugge an Bernals Arbeit kritisiert, ist jedoch sein Verdienst hervorzuheben, der darin besteht, die unterschiedlichen Instrumentalisierungen eines vermeintlich europäischen Erbes durch politische Eliten vor allem in den letzten 200 Jahren offenzulegen (vgl. Bugge 2003: 66). Ohne näher auf die Arbeit Bernals einzugehen, soll an dieser Stelle der kurze Verweis ausreichen, um zu verdeutlichen, dass scheinbar eindeutige Bezugspunkte europäischer Identität im Hinblick auf ihre Auszeichnung als ein exklusives kulturelles Erbe kritisch zu betrachten sind. Hinter der rhetorischen Maske des *vereinten Europas* offenbart sich eine aus politischen Strategien heraus konstruierte Gemeinschaft.

### **2.1.1 „VERZWEIGTE“ WEGE: ZUR CHRISTLICHEN „WURZEL“ EUROPAS**

Der Bezug zum christlichen Glauben wird auch heute – insbesondere von christlich-konservativen Parteien – wiederkehrend als konstituierendes Moment der europäischen Gemeinschaft und ihrer Identität hervorgehoben. Für diejenigen, die sich zum Bestimmungsmerkmal auf Grundlage religiöser Differenzierung bekennen, stellt sich dieses als besonders wirksam dar. Das liegt vor allem daran, dass die Religion vorgibt, eine vorsoziale bzw. vorpolitische Wurzel zu haben und deshalb im Hinblick auf eine

Infragestellung als kollektiver Identitätsbezug immun scheint. Die Primordialität ist dieser religiösen Gemeinschaft sozusagen als *conditio sine qua non* inhärent (vgl. Eder 1999: 166).

In großen Teilen der europäischen Gemeinschaft verlieren christlich bestimmte Weltbilder jedoch nicht zuletzt aufgrund zunehmender Säkularisierungstendenzen immer mehr an Relevanz. Dem religiösen Wertebezug kommt in den einzelnen Nationalstaaten innerhalb Europas daher eine sehr unterschiedliche Bedeutung zu. Während bspw. in Irland, Italien, Polen oder Spanien die (nationale) Identität eng mit dem katholischen Glauben verbunden ist, hat der Religionsbezug in den Niederlanden, Dänemark oder Frankreich ein weitaus geringeres Gewicht. Dieses „Glaubensgefälle“, das sich nicht nur zwischen den Nationen Europas ausmachen lässt, sondern ebenso innerhalb dieser (man betrachte nur die unterschiedliche Bedeutung der Kirche in Nord- und Süddeutschland) führt zu der berechtigten Annahme, dass das Bekenntnis zum christlichen Glauben aktuell kein einendes Merkmal der europäischen Gemeinschaft darstellt.<sup>19</sup> Die unterschiedliche Relevanz christlicher Werte in den einzelnen Ländern der EU führt daher zu folgeschweren Diskrepanzen, wie die Debatte um den Bezug zum christlichen Erbe in der Präambel des gescheiterten europäischen Verfassungsvertrags gezeigt hat. Der christliche Bezug ist für die europäische Gemeinschaft vielmehr ein konfliktauslösendes und trennendes als einendes Bestimmungsmerkmal.<sup>20</sup>

Darüber hinaus sollte bedacht werden, dass mittlerweile geschätzt 20 Millionen Muslime in den Ländern der EU leben, die durch einen exklusiven Identitätsbezug auf christliche Werte ausgegrenzt würden.<sup>21</sup> Cheneval skizziert diese Problematik sehr treffend:

„Wer das Christentum, ohne auf diese Dezentrierung und Verschiebung zu achten, als inhaltlichen Bestimmungsfaktor eines west- und mitteleuropäischen Kulturraums oder gar der heutigen Union betrachtet, muss sich vergegenwärtigen, dass der heilige Kirchenvater *Augustinus* als dunkelhäutiger Numide heute größte Mühe hätte, ein Schengen-Visum zu bekommen. Falls sich ein Mitglied der Heiligen Familie im heutigen Europa zur Arbeit niederlassen würde, gäbe es erhebliche Probleme mit dem Familiennachzug.“ (Cheneval 2010: 83; Herv. i. O.)

Cheneval weist hier ebenso auf einen anderen bedeutenden Aspekt hin, der mit der

---

<sup>19</sup> Trotz kritischen Umgangs mit den Daten des Eurobarometers in der vorliegenden Arbeit, soll an dieser Stelle erwähnt werden, dass seine Umfrageergebnisse diese Annahme belegen. Religiöse Werte werden von den Befragten als Letztes genannt, wenn die Frage danach gestellt wird, welche Werte für Europa stehen (vgl. Standard-Eurobarometer 77 Frühjahr 2012/Die Werte der EU-Bürger: 9).

<sup>20</sup> Bereits die Glaubensspaltung des Christentums in eine lateinische und orthodoxe Kirche 1054 führte zu einer Ost-West-Teilung Europas (vgl. Köpke 1999: 22). Des Weiteren, dies soll nur am Rande bemerkt werden, liegt die Wiege des Christentums geografisch außerhalb Europas und wird erst im 6. Jahrhundert n. u. Z. durch Papst Gregor I. als europäisches Erbe bestimmt (vgl. Schulze 1995: 21).

<sup>21</sup> Aufgrund dessen, dass die Konfessionszugehörigkeit in vielen europäischen Staaten nicht erfasst wird, ergeben sich je nach Statistik Schwankungen in Höhe von mehreren Millionen Menschen (vgl. Reetz 2010a: 10, Wiedl 2008: 83).

Bestimmung christlicher Werte als „Kern“ europäischer Kultur im Zusammenhang steht: Das Ziel der Aus- bzw. Abgrenzung. Noch heute dient der Rückgriff auf ein vermeintlich christliches Erbe Europas in der EU-Tagespolitik vor allem zur Abgrenzung und speziell zur Argumentation gegen den Beitritt der Türkei, die mit ihren mehrheitlich muslimischen Bürgern dieses Erbe nicht teile.<sup>22</sup> Der europäisch-christliche Wertebezug impliziert hier eine positive Wertung der eigenen Kultur, die sich hierarchisierend von anderen weniger erstrebenswerten Lebensweisen abgrenzt (vgl. Bideleux 2003: 91ff.).

Die Abgrenzung in Form von Distinktionsmustern ist für die Konstruktion des eigenen (Identitäts-) Raums und somit für die europäische Identität insgesamt von grundlegender Bedeutung. Dort, wo die „Anderen“ sich befinden, wird die Ausgrenzung vorgenommen, durch symbolische Codierung in einen intersubjektiven Zusammenhang gebracht und Grenzsemantiken erzeugt (vgl. Huget/Kambas/Klein 2005a: 17). Die Konstruktion des „Anderen“ zur Bestimmung des Eigenen hat in der europäischen Kultur, wie Atkinson zusammenfasst, einen historischen Stellenwert:

„In Renaissance discourse, the relevant moral and intellectual frame-work was religious. The non-European alien was coded in terms of the 'pagan', 'heathen', and the demonic. For the Enlightenment, the key feature of the Other was 'ignorance' and 'superstition'. In the nineteenth century, when the modern anthropology was born, the 'primitive' was coded in terms of 'development' and the evolutionary time.“ (Atkinson 1992: 40 zit. nach: Morley/Robins 2002: 6)

Der kurze historische Abriss konnte verdeutlichen, dass die Vorstellung einer einheitlichen europäischen Gemeinschaft immer schon konstruiert und Ausdruck jeweils dominanter politischer Strategien war. *Dabei treten die räumlichen sowie die soziokulturellen Differenzierungsstrategien als zentrale Mechanismen der Konstruktion einer möglichen europäischen Gemeinschaft hervor.* Die Frage, die sich in Bezug auf die vorliegende Arbeit indes stellt, ist, wie heute das „Andere“ in Europa codiert wird.

### **2.1.2 RÄUMLICHE UND SOZIOKULTURELLE ABGRENZUNGSSTRATEGIEN HEUTE**

Die räumliche Begrenzung der Gemeinschaft scheint auf den ersten Blick plausibel und zugleich leicht bestimmbar zu sein. Europa, das wären alle europäischen Staaten, die dem

---

<sup>22</sup> Bideleux weist auf die Gefahr hin, dass die moralisierenden Bestrebungen, den einheitlichen Werten, der einheitlichen Kultur und Identität unter Rückgriff auf die „Vererbungsterminologie“ einen besonders schützenswerten Status einzuräumen, von der extremen Rechte demagogisch missbraucht werden könnte (vgl. Bideleux 2003: 91). Er konstatiert diesbezüglich: „Geschichte, Kultur, Identität und Beschwörung dieses vermeintlichen 'Erbes' aus der Vergangenheit haben die Europäer und Europäerinnen weit mehr entzweit, als sie zu einen. [...] Enge kulturelle Definitionen Europas führen sowohl zu internen als auch zu externen Spaltungen.“ (Ebd.: 92f.) Zum Begriff des Erbes im Kontext von europäischer Kultur und (Kultur-) Politik siehe u. a. Gerhards 2005, Smith 2006 sowie den Sammelband von Peckham 2003 und darin insbesondere die Beiträge von Bugge 2003 und Risse 2003.

Kontinent zuzuordnen sind. Auf den zweiten Blick offenbaren sich jedoch einige Schwierigkeiten, die vor allem in der Wandelbarkeit geopolitischer Grenzen liegen und auf das Ineinandergreifen von „natürlichen“ territorialen Grenzen und gesellschaftlichen Strukturen zwischen Menschen verweisen. Während die nördlichen, westlichen und ein Teil der südlichen Grenzen Europas aufgrund der Meeresgrenzen relativ eindeutig zu bestimmen sind, ist die Grenzziehung im Osten/Süd-Osten Europas komplizierter. Sie verdeutlicht, dass diese nicht natürlich gegeben, sondern – insbesondere im Rahmen der EU als heute dominante politische Interpretation der grenzüberschreitenden Gemeinschaft – Ausdruck geopolitischer Machtstrategien sind.<sup>23</sup>

Ebenso wie die Fremdheitsmerkmale des Nicht-Europäischen sind auch die Grenzen, die das Fremde ausschließen, konstruiert und somit dynamisch. Was heute als fremd erfahren wird, kann schon Morgen konstitutiver Bestandteil des Eigenen sein und vice versa. Das räumliche Gefüge verändert sich aufgrund des Wandels machtpolitischer Interessen kontinuierlich. Die Differenz zwischen den politischen Grenzen der EU und den geografischen Grenzen Europas verdeutlicht dies im besonderen Maße. Während 1951 lediglich sechs Länder der (Montan-) Union angehörten, zählt die Europäische Union heute insgesamt 28 Mitgliedstaaten und wurde damit nicht nur in ihrem politischen Gefüge neu gestaltet, sondern hat sich ebenso als kollektiver Identitätsbezug stetig gewandelt.<sup>24</sup>

Während die Bedeutung der inneren Grenzen der europäischen Gemeinschaft für ihre Mitglieder abnimmt, steigt die Relevanz der europäischen Außengrenzen als Rahmung des

---

<sup>23</sup> Eine historische Darstellung der Wandelbarkeit von Grenzen im Kontext europäischer Machteliten ist in Kürze nicht zu leisten und würde darüber hinaus auch keine weiteren Erkenntnisse bereithalten abgesehen von der Einsicht, dass diese keine natürlichen Gegebenheiten sind, sondern im Laufe der Geschichte kontinuierlich neu bestimmt wurden. Zur politischen Konstruktion der Grenzstruktur Europas sowie der EU sh. u. a. Armstrong/Anderson 2007, Janoschka 2009, Köpke 1999, Parker 2008, Schmitt 1991, Tassinari 2009 sowie Wintle 2009.

<sup>24</sup> Der erste (wirtschafts-) politische Zusammenschluss europäischer Länder nach dem Zweiten Weltkrieg wurde 1951 von Frankreich, der Bundesrepublik Deutschland, Italien sowie den Beneluxstaaten Belgien, Luxemburg und den Niederlanden in Form der Europäischen Gemeinschaft für Kohle und Stahl (EGKS bzw. Montanunion) vollzogen. Die EGKS und ihre Weiterentwicklungen (Europäische Wirtschaftsgemeinschaft 1957/EWG sowie die Europäische Atomgemeinschaft EAG und die zusammenschließende Europäische Gemeinschaft 1967/EG) stellten den Grundstein für den 1992 erfolgten Zusammenschluss zur Europäischen Union dar. Die Gründung der EGKS wurde in einer Regierungserklärung des französischen Außenministers Robert Schuman (der sogenannten Schuman-Erklärung) am 9. Mai 1950 angekündigt, in der Schuman auf eine Idee Jean Monnets zurückgriff. Da diese Erklärung als Grundstein für die Entwicklung der europäischen Integration gilt, wird der 9. Mai seit 1986 als Europatag gefeiert. Es folgten u. a. die Gründungen der Europäischen Wirtschaftsgemeinschaft (EWG, 1957), der Europäischen Gemeinschaft (EG, 1967) und schließlich der Europäischen Union (EU, 1992), die die vormalige Gemeinschaft jeweils erweiterten.

Identitätsraums an.<sup>25</sup> Der Umgang mit afrikanischen Flüchtlingen an der europäischen Südküste zeigt wiederkehrend auf brutale Weise, wie restriktiv die Grenzen verteidigt werden und gibt damit Aufschluss über die Verfasstheit der Gemeinschaft, die den eingegrenzten Raum als ihr „eigen“ deklariert.

Es lässt sich folglich konstatieren, dass die räumliche und soziokulturelle Grenzziehung einander auf konstitutive Weise bedingen. Klaus/Drücke skizzieren den Prozess der europäischen Grenzziehung wie folgt:

„Dabei wird auf territoriale, religiöse, moralische oder auch kulturelle Aspekte Bezug genommen. Moderne und Tradition, Aufklärung und Vormoderne, Zivilisation und Barbarei, Okzident und Orient, Christentum und Islam sind einige jener Dualismen, durch das das eigene Selbst ('Wir Europäer') von fremden Anderen ('Die Afrikaner, die Muslime, die Fundamentalisten') getrennt wird, das dadurch in der Konstruktion eines Raumes ausgegrenzt wird.“ (Klaus/Drücke 2010: 113)

Die Abgrenzung auf Grundlage von bestimmten Differenzierungsmerkmalen setzt eine räumliche Grenzziehung voraus, so wie die Bestimmung des Identitätsraums von einer soziokulturellen Grenzziehung abhängig ist. Im dritten und vierten Kapitel der vorliegenden Arbeit wird auf diesen bedeutenden Aspekt in der Identitätskonstruktion unter Bezug auf die Analyseergebnisse näher eingegangen. An dieser Stelle kann jedoch bereits vorweggenommen werden: Erst die Konstruktion des Fremden, der versucht die Grenzen zu überschreiten, macht eine Grenzmarkierung Europas möglich, sodass man sagen kann, dass die Ausgrenzung des Fremden konstitutiv für das europäische Selbstverständnis ist. Die Formen und Ausprägungen prägen die Struktur der Gemeinschaft im Innern und ihre Beziehungen zum Außen.

Die jüngsten tagespolitischen Ereignisse machen deutlich, dass die politischen Entscheidungsträger in Europa sich gerade dann als geschlossene Einheit präsentieren, wenn es gilt, sich gegenüber dem Anderen abzugrenzen, um sich bspw. vor der Bedrohung durch den Islam, der amerikanischen Kulturindustrie oder dem Zustrom afrikanischer Flüchtlinge zu schützen. Dabei ist die Eingrenzung des Eigenen und die Ausgrenzung des Anderen ein grundlegend kommunikativer Akt, in dem das Fremde mit den Mitteln der eigenen Logik identifiziert wird (vgl. Sedmak 2010: 148ff., Eder 2007: 188ff., Wiewiorka

---

<sup>25</sup> Dänemark führte dies im Sommer 2011 in umgekehrter Konsequenz vor. Aufgrund der Befürchtung, dass die Außengrenzen Europas durchlässiger für „illegale“ Immigranten werden, beschloss das Land, die inneren Grenzen (zu Deutschland) stärker zu sichern und führte trotz Verstosses gegen das Schengen-Abkommen wieder Grenzkontrollen ein. Das Vorgehen Dänemarks zeigt jedoch auch, dass der Sicherung des Nationalstaates noch immer höchste Priorität zukommt und die Idee eines grenzfreien Europas diesem Ziel untergeordnet ist.

2003: 26).<sup>26</sup> Das Andere im Unterschied zum Eigenen offenbart sich als Projektionsfläche von Zuschreibungen an Sinn- und Bedeutungsmustern, die die Ordnung des Eigenen sichern. Dabei sind symbolische Markierungen des Anderen grundlegend, wie bspw. die Debatte um das Kopftuch als Ausdruck des muslimischen Unwillens zur Integration wiederkehrend verdeutlicht. Hier wird das Tragen der Kopfbedeckung zum Signum der Ablehnung europäischer Werte und ermöglicht, die Trägerin als Fremd zu unterscheiden. Das Kleidungsstück als (aus europäischer Perspektive) Sinnbild für die Unterdrückung der Frau durch den muslimischen Mann dient als symbolisches Argument gegen den Beitritt der Türkei zur EU, da diese von einer anderen kulturellen Tradition geprägt sei. Die Zuschreibung findet dabei stets im Verhältnis zum Eigenen (hier den europäischen Christen als Nicht-Kopftuchträger) statt, sodass das Andere gleichsam für die Konstruktion der eigenen Ordnung notwendig ist.<sup>27</sup> Das Eigene ist sozusagen das Bekannte, das bereits materiell und geistig-kulturell angeeignet wurde (vgl. Steinmetz 2009: 7). Die Differenzierungsstrategien sind dabei auf die Wahrnehmung im öffentlichen Zeichenraum angewiesen, um in den Vorstellungen der Menschen relevant zu sein und wirksam werden zu können.

Das wohl bedeutendste Symbol, das innerhalb der europäischen Gemeinschaft – bzw. ihrer politischen Interpretation der EU – zirkuliert, ist der Euro als gemeinsame Währung. Insbesondere aufgrund seiner omnipräsenten Relevanz im Alltag der Menschen, die mit diesem auf Grundlage von Transaktionen Beziehungen knüpfen, kommt dem Geld – bzw. genauer der Währung als das innerhalb einer Gemeinschaft geteilte und anerkannte Tauschmittel und seiner Ordnung – eine zentrale soziokulturelle und geopolitische Bestimmungsfunktion von Gemeinschaft zu. Der Begriff des Euroraums (!) verdeutlicht die Verknüpfung von Raum und monetären Beziehungsstrukturen in besonderer Weise.

---

<sup>26</sup> Das Motto der Europäischen Union „Einheit in der Vielfalt“ kann als Ausdruck eben dieser eurozentrischen Perspektive gelesen werden. Die Vielfalt wird einer eigenen Logik untergeordnet, die in der Struktur der Einheit zum Ausdruck kommt, innerhalb derer die Ordnungen und Regeln der Gemeinschaft festgelegt sind (beispielhaft sind hier die Beitrittsbedingungen der zukünftigen EU-Länder zu nennen). Das wechselseitige Verhältnis zwischen Ein- und Ausgrenzung beschreibt Eder in Anlehnung Rokkans Begriff der „cleavage structure“ (1975/1980) als Spaltungskultur Europas, die dafür verantwortlich war, dass sich aus den „kompetitiven Elementen [...] die besondere Dynamik der Entwicklung Europas“ in Gang setzte, die heute in der Formel „Einheit in der Vielfalt“ ihren Ausdruck finden soll (Eder 2007: 188).

<sup>27</sup> Kleidung als besonderes Merkmal der Differenzierung wird ebenso in der Analyse im dritten Kapitel erneut aufgegriffen und näher bestimmt.

**RÄUMLICHE UND SOZIOKULTURELLE BESTIMMUNGSFUNKTIONEN DES EURO – „MONEY MAKES THE WORLD GO ROUND“**

„Money is among the most important identity markers in people's daily lives.“  
(Risse 2002: 488)

In der Soziologie stellen besonders die frühen Arbeiten von Marx und Simmel grundlegende Überlegungen zur Verfügung, die in den 50er Jahren von Parsons, Habermas oder Luhmann – um nur einige der prominenten Autoren zu nennen – erneut aufgegriffen werden.<sup>28</sup> Das Verhältnis zwischen Individuum und Gesellschaft auf Grundlage monetärer Beziehung beschreibt Simmel bereits 1900 im Hinblick auf den dem Geldtausch zugrunde liegenden Interaktionsprozess: „Das Geld, ein ausschließlich soziologisches, in Beschränkung auf ein Individuum ganz sinnloses Gebilde, kann irgendeine Veränderung gegen einen gegebenen Status nur als Veränderung der Verhältnisse der Individuen untereinander bewirken.“ (Simmel 1989: 189) Dies lässt sich nicht nur für einzelne Geldgeschäfte als Interaktionen zwischen Individuen feststellen, sondern ebenso für die gesamte Gemeinschaft, die an einer für sie festgelegten Geldform (Währung) partizipiert. Geld entfaltet nicht nur eine verbindende Wirkung zwischen den Mitgliedern einer Währungsgemeinschaft, sondern dient zentral auch als Differenzierungsmerkmal und Instrument der Ausgrenzung derer, die nicht der Gemeinschaft angehören.

In Simmels Analyse wird dieses im Hinblick auf die Doppeldeutigkeit des Geldes bestimmt, da es als Form menschlicher Vergesellschaftung „über seinen reinen Funktionscharakter als Ausdruck des Wertverhältnisses konkreter Dinge hinaus gewisse Qualitäten enthält, [...] so daß [sic!] es, kurz gesagt, nicht mehr Relation *ist*, sondern Relation *hat*.“ (Ebd.: 131; Herv. i. O.) Deutlicher als Simmel betont Dyson die Janusköpfigkeit des Geldes, die in den ökonomischen und technischen sowie politischen und kulturellen Erscheinungsformen des Mediums deutlich wird. Dabei hebt er insbesondere die Repräsentationsfunktion kultureller Identität hervor: „Money is also cultural; it expresses nationhood and identity. Currencies [...] are 'stores of value' in more than an economic sense [...].“ (Dyson 1994: 5)

Geld führt nicht nur zur Vergesellschaftung, sondern umgekehrt ebenso zur Isolation und

---

<sup>28</sup> Sh. hierzu: Marx/Engels 2008, Simmel 1989, Parsons 2004, Habermas 1981, Luhmann 1988 sowie zusammenfassend Ganßmann 1996. Löffler 2010b zeichnet in der Einführung seines Sammelbandes ein umfangreiches Bild der kulturwissenschaftlichen Auseinandersetzung mit dem Medium Geld nach. Einen guten Überblick über die Soziologie und Psychologie des Geldes findet sich in der Dissertationsschrift von Thiel 2011, während Hymans 2004 sowie Krüger 2008 eine zeichentheoretische Analyse nationaler bzw. europäischer Währung liefern. Eine einführende Betrachtung des Euro als Identitätsmediums findet sich u. a. bei Fornäs 2008 sowie Shore 2004.

Ausgrenzung. Die enge Verknüpfung wird in Parsons symbolischer Betrachtung des Mediums Geld deutlich, in der er dieses als symbolisches Tauschmedium – als „generalized symbolic media of interchange“ – fasst, das die Sozialstruktur einer Gemeinschaft bestimmt (vgl. Parsons 2004: 34). Parsons entwickelt sein Konzept der symbolisch generalisierten Medien anhand des Modells des Geldes, das an sich keinen Eigenwert besitzt, sondern als Tauschmittel auf einen imaginären Wert verweist (vgl. ebd.). Unter Bezug auf die Theorien von Hobbes und Weber formuliert Parsons, dass „Geld eindeutig eine Form von Macht ebenso wie Einfluß [sic!] und eine Anzahl weiterer Phänomene [konkretisiert].“ (Ebd.: 39) Seine These ist, dass Geld als „symbolisch generalisiertes Kommunikationsmedium“ handlungsleitend sei und regulativ wirke. Allerdings wird in Parsons Darstellung nicht die disziplinierende und Macht konstruierende Dimension von Geld deutlich, die eine eindeutige Hierarchie schafft. Ganßmann bspw. kritisiert, dass nicht erkennbar werde, dass Geld über eine Struktur komplexer Regeln vor allem auf Macht und Herrschaft verweise (vgl. Ganßmann 1996: 131ff. sowie Thiel 2011: 66).

Die Funktion über die des monetären Tauschmittels hinaus gilt für das Medium Geld im Allgemeinen und für den Euro im Besonderen. Anhand der europäischen Gemeinschaftswährung, die die Mitglieder des Euroraumes unter strengen Auflagen zusammenführt, wird seine soziokulturelle Ein- und Ausschlussfunktion deutlich.

McCranne beschreibt den Euro als Symbol des neuen Europas im 21. Jahrhundert, das die Werte Freiheit, Demokratie, Gemeinschaft, Leistung und Sicherheit stützt (vgl. McCranne 2001: 116). Dies mag für die auf das Innere gerichtete Perspektive in Ansätzen zustimmen. Da jedoch das Selbstverständnis der europäischen Gemeinschaft, wie bereits wiederkehrend deutlich gemacht werden konnte, ebenso durch das Verhältnis nach außen, also der räumlichen und soziokulturellen Ab- und Ausgrenzung bestimmt wird, ist die Aussage McCranne zu einseitig. Der Euro spielt ebenso als Zeichen der Grenzziehung im Rahmen der Identitätskonstruktion eine herausragende Rolle. Die Münzen und Banknoten sollen nicht nur Zeichen ökonomischen Wertes sein, sondern als kulturelle Symbole für die eigenständige und abgeschlossene Gemeinschaft stehen. Die Gemeinschaftswährung ist für Europa im Sinne einer imaginierten Gemeinschaft nach Anderson (sh. folg. Kap. 2.2) formgebend (vgl. Fornäs 2008: 123, Shore 2004: 120). Dabei sei an dieser Stelle noch einmal auf das bereits in der Einleitung skizzierte Verständnis der imaginierten Gemeinschaft hingewiesen, das für die vorliegende Arbeit relevant ist. Es geht im Folgenden nicht um eine imaginierte Gemeinschaft, deren Mitglieder mit denen der



Währungsunion oder dem offiziellen geografischen Gebilde deckungsgleich sind. Nicht jeder, der eine relevante Vorstellung einer europäischen Bezugsgemeinschaft hat, wird wissen, welche 18 Länder der Währungsunion angehören. Das bedeutet jedoch nicht, dass ein grenzüberschreitendes *Gemeinschaftsgefühl*, bei dem der Euro als zentrales Gemeinschaftssymbol bedeutsam wird, für die individuelle Identitätskonstruktion derjenigen nicht relevant ist.

Die zentrale Bedeutung im Rahmen der Identitätskonstruktion erhält das Geld als *omnipräsentes Artefakt des Alltags*, das in alle Lebensbereiche hineinreicht. Dies betont ebenso Fornäs, der in seinem Aufsatz die Bedeutung des Euro als Zeichen gemeinsamer Werte und kultureller Identität herausstellt: „Money artefacts mediate in a double sense, their economic interconnecting of society reinforced by their role as symbolic identifiers. [...] [As] symbolic expression of identity and material tool of integration [...]“ (Fornäs 2008: 124, 126) Shore bestimmt den Euro sogar als das bedeutendste Symbol der europäischen Identität: „The Euro is the most important symbol of European integration and identity to date.“ (Shore 2004: 90). Auch hier bleibt jedoch kritisch zu ergänzen, dass die Identitätssymbole nur wirksam sein können, wenn sie gleichsam als Zeichen der Distinktion gelten. Wie einleitend in diesem Kapitel dargestellt, geht der Beantwortung der Identitätsfrage, „Wer sind wir?“, die Frage voraus, „Wer sind wir *nicht und aus welchem Grund?*“. Dies gilt ebenso für die Identität stiftende symbolische Bedeutung gemeinsamer Währung.

Während der Euro nach innen nicht zuletzt durch seine symbolträchtigen Bilder, die auf einer Seite der Banknoten die europäischen Architekturtraditionen zeigen, eine Gemeinschaftswährung ist, bleibt er nach außen ein zentrales Differenzierungsmerkmal.<sup>29</sup> Dies konstatiert auch Fornäs in seiner Analyse der ebenso auf den Noten abgebildeten geografischen Karten, die zeigen sollen, wer zur monetären Gemeinschaft dazugehört und wer nicht:

„Nowhere is there any representation of specific countries outside the EU, except for the indirect Greek reference to Turkey as adversary [...] [and] the microscopic traces of colonial territories left as strangely placed dots on the maps. [...] One key feature of modern Europe is particularly absent: mass migration. [There is] no clear symbol for the movements of refugees and workers into Europe and between its regions.“ (Fornäs 2008: 136)

Die europäische Währung gilt demnach nicht nur als Zeichen kultureller Identität, sondern ebenso als Zeichen der Aus- und Abgrenzung. Diese Ambivalenz des Geldes wird auch in

---

<sup>29</sup> Es sei hier am Rande erwähnt, dass in den Auseinandersetzungen mit dem Design des Eurogeldes im Hinblick auf die Bedeutung als Identität stiftende Symbole der europäischen Gemeinschaft bisher unbeachtet blieb, dass keine römischen Zahlen abgebildet sind, sondern Zahlen arabischen Ursprungs.

einer Formulierung McCranns deutlich, die sich weitestgehend mit der offiziellen Position der EU deckt und dabei die Unstimmigkeit in der Argumentation deutlich werden lässt. Er konstatiert: „Europas Identität kann nur eine *pluralistische* sein. Der Euro wird zu ihrem Symbol: Seine *europaweit einheitlichen* Scheine symbolisieren die *länderübergreifenden Gemeinsamkeiten*, die *eine* Werte- und Kulturgemeinschaft bilden.“ (McCrann 2001: 115; Herv. J. O.) Hier stehen der anfangs proklamierten pluralistischen Identität Europas die Begriffe „einheitlich“, „länderübergreifende Gemeinsamkeiten“ oder „eine [!] Werte- und Kulturgemeinschaft“ gegenüber. Seine Argumentation leidet damit (ähnlich wie das offizielle Motto der EU „Einheit in der Vielfalt“) unter einem inneren Widerspruch. Dieser ist nicht zuletzt darauf zurückzuführen, dass sich der Euro ebenso wie die Thematik der europäischen Identität zwischen den Grenzbereichen von Institutionen-, Währungs-, Ideen- sowie Kultur- und Mentalitätsgeschichte oszilliert und dabei einerseits von ideell-mental und andererseits von konkret-politischen Legitimierungsversuchen vereinnahmt wird (vgl. Löffler 2010a: 1).

Diese Schwierigkeiten offenbaren sich auch in der europäischen Alltagspraxis, in der dem ungehinderten (ökonomischen) Verkehr von Kapital, aber auch von Gütern und Dienstleistungen, die soziokulturelle Einkapselung der Gemeinschaft und die Ausgrenzung von Fremden gegenübersteht. Der Euro – so ließe sich deshalb unter Einbeziehung seiner Ambivalenz zusammenfassend beschreiben – ist deshalb als eines der wichtigsten Symbole der europäischen Gemeinschaft zu betrachten, weil sein Ausgrenzungspotenzial so bedeutend ist. Das Tauschen der Währung an den geopolitischen Grenzen einer (Währungs-) Gemeinschaft, aber auch die alltäglichen monetären Beziehungen zwischen den Menschen stellen konkrete Erfahrungen symbolischer Interaktionen dar, die auf die kollektive Souveränität und Distinktivität verweisen (vgl. Katz/Wessels 1999a: 233).

Es lässt sich an dieser Stelle zu den unterschiedlichen Bestimmungsversuchen der europäischen Identität insgesamt resümieren: Differenzierungs- und Ausgrenzungsstrategien bedingen einander auf konstitutive Weise und sind die zentralen Mechanismen von Identitätskonstruktionen. Sie sind arbiträr, da sie den zu einem bestimmten Zeitpunkt dominanten machtpolitischen Interessen folgen, die die soziokulturellen und geopolitischen Grenzen zwischen dem „wir/uns“ und den „anderen“ festlegen (vgl. Dörner 2002: 48). Ihre kollektive Relevanz ist davon abhängig, in welcher Weise die zugrunde liegenden Mechanismen in der öffentlichen Zeichenwelt repräsentiert werden. *Die Vorstellung Europas als Identitätsraum und Gemeinschaft begründet sich in den medialen Inszenierungen (als Erfahrungsraum) mit all den dazugehörigen relevanten*

*Fragen der Ein- und Ausgrenzung, die das Eigene und das Fremde symbolisch etikettieren und damit politisch aufladen.*

## 2.2 EUROPA VOR DEM „INNEREN AUGE“ – DIE IMAGINIERTE GEMEINSCHAFT

Im ersten Kapitel zum aktuellen Forschungsstand wurde auf die Schwierigkeiten hingewiesen, die in dem Versuch der „Messbarkeit“ kollektiver Identitäten liegen, um die Frage zu beantworten, ob und wie intensiv das Zugehörigkeitsgefühl zu einer Gemeinschaft vorhanden ist. Diesbezüglich wurde dargestellt, dass in der vorliegenden Arbeit nicht der Standpunkt vertreten wird, dass kollektive Identität über das Instrument der Umfrage oder durch Interviews in Form von *Einstellungen abfragbar* wäre. Vielmehr ist das Zugehörigkeitsgefühl zu dieser von tiefer liegenden, nicht zwingend verbalisierbaren *Vorstellungen* bestimmt, die auch als Mentalitäten beschrieben werden können. Sie stellen „jene Grundüberzeugungen und das in der Regel nicht weiter hinterfragte, kollektiv geteilte Wissen [dar], das für eine Gesellschaft oder für maßgebliche Teile und Gruppen dieser Gesellschaft prägend ist [...]“ (Krause 2004: 95) Die Gemeinschaft, die aus der Vorstellung resultiert, mit anderen den gleichen Identitätsraum zu teilen, beschreibt Anderson 1983 als „imagined community“ (vgl. Anderson 2006). Seine gleichnamige Arbeit gilt als eine der zentralen Werke, die das konstruktivistische Paradigma in der Identitätsforschung begründeten (vgl. Wagner 2006: 35). Identitäten werden aus der konstruktivistischen Perspektive nicht als gegeben betrachtet, sondern als sich stets verändernde, prozessuale Aushandlungsprozesse. Die „imagined community“ als kollektiver Identitätsbezug setzt ein konstruktivistisches Modell sozialer Handlungen voraus, das der Bedeutung symbolischer Repräsentationen von Gemeinschaft Rechnung trägt. Zwar bezieht Anderson sich in seinen Überlegungen auf das *Konstrukt* der Nation, wie die deutsche Fassung seiner Arbeit „Die Erfindung der Nation“ bereits im Titel aufzeigt, die Idee der vorgestellten Gemeinschaft lässt sich jedoch auch auf die europäische Ebene übertragen, da, so Anderson, jede Gemeinschaft imaginiert sei: „In fact, all communities larger than primordial villages of face-to-face contact (and perhaps even these) are imagined.“ (Anderson 2006: 6)<sup>30</sup> Die imaginierte Gemeinschaft ist aber keineswegs unbegrenzt, sondern bezieht sich auf bestimmte Grenzen, die auf Grundlage

---

<sup>30</sup> Siehe hierzu auch das Kapitel „Travel and Traffic: On the Geo-biography of *Imagined Communities*“, das Anderson im Rahmen seiner Reflektion zur ersten Ausgabe in der überarbeiteten Auflage abschließend anführt. In diesem verweist er auf die unterschiedlichen Bezugnahmen seines Konzeptes, die im Rahmen wissenschaftlicher Auseinandersetzungen mit anderen grenzüberschreitenden Gemeinschaften vorgenommen wurden (Anderson 2006: 207-229).

eines wechselnden Repertoires an Differenzierungsmerkmalen gegenüber den „anderen“ gesetzt werden: „The nation is imagined as *limited* because even the largest of them, encompassing perhaps a billion of human beings, has finite, if elastic, boundaries, beyond which lie other nations.“ (Ebd.; Herv. i. O.)

Der Prozess der Imagination ist vielfältig und impliziert unterschiedliche Differenzierungsstrategien, die ermöglichen, ein „Innen“ vom „Außen“ zu trennen und damit bedeutend für die Konstruktion vom „Eigenen“ und „Fremden“ sind. Die vorgestellte Gemeinschaft nach Anderson gründet zwar auf einer konstruktivistischen *Vorstellung*, sie tritt jedoch nach Außen als Einheit, als *abgeschlossene* Gemeinschaft auf, indem sie auf essenzialistische, primordiale Definitionen von Zugehörigkeit mit dem Ziel der Vergemeinschaftung zurückgreift (vgl. ebd.: 16, Bach 2008: 178, Weber 1980: 22). Auch die kurze Skizzierung der europäischen Identitätsproblematik hat offenbart, dass die unterschiedlichen Bezugspunkte aus der essenzialistischen Perspektive als „Ersatzargumentation“ unter Berufung auf das Primordiale die eigentlichen Konstruktionsleistungen im Identitätsbildungsprozess verdecken sollen. In gleicher Weise konstatiert dies auch Petrie für die europäische Gemeinschaft in Bezug auf das Konzept der imaginierten Gemeinschaft:

„The major cultural crisis facing Europe is precisely the manner in which the idea of 'European identity' has been maintained in opposition to the underlying diversity and heterogeneity. This identity reflects an 'imagined community', in Benedict Anderson's sense, of a Europe which posits an essentialist cultural tradition rooted in Judeo-Christian religion, Roman law, Greek ideas on politics, philosophy, art and science, and all refracted through the Renaissance and the Enlightenment.“ (Petrie 1992: 1)

Während die imaginierte Nation als souveränes, begrenztes und nach außen geschlossenes Konstrukt beschrieben wird, kann es gleichzeitig andere Gemeinschaftsvorstellungen geben, die – weniger auf historisch-kulturelle Bezüge rekurrierend – als offene Kollektive imaginiert werden. Die Bindung an eine jeweilige Gemeinschaft ist von unterschiedlicher Dichte geprägt, die davon abhängig ist, wie kategorisch und emotional bedeutend die Abgrenzung zu anderen erfolgt.<sup>31</sup> Doch auch wenn Anderson explizit auf die Bedeutung der Emotionen verweist, ist diese nach Ansicht Hoggets in seinem Konzept der „imagined community“ noch unterbewertet zugunsten einer Überbewertung von Sprache und Kognition. Hogget bezieht sich in seiner Argumentation u. a. auf Smith, der diesbezüglich konstatiert: „The community [...] is surely imagined by its members, but it is even more willed and felt. Cognition must lead to the exercise of collective will and the arousal of

---

<sup>31</sup> Der Rekurs auf eine historisch gewachsene, nationale Tradition christlicher Werte fordert bspw. ein wesentlich emotionaleres Zugehörigkeitsgefühl als die Mitgliedschaft zu einer Internet-Community.

mass emotion.“ (Smith 2003: 22, zit. nach Hogget 2009: 40) Unabhängig einer Bewertung Andersons Arbeit in Bezug auf eine ausreichende Einbeziehung von Emotionen, wird im Folgenden die Position geteilt, dass Emotionen von elementarer Bedeutung im Rahmen der Imagination von Gemeinschaften vor allem auf Grundlage filmisch-fiktionaler Ressourcen sind.

Neben der Hervorhebung der Konstruiertheit von Identität ist das Konzept Andersons für die vorliegende Arbeit ebenso interessant, da es deutlich macht, dass imaginierte Gemeinschaften auf mediale Ressourcen angewiesen sind, um als kollektive Identitätsbezüge relevant zu sein.<sup>32</sup> Sie unterscheiden sich dabei nicht in Bezug auf die Tatsache, dass sie konstruiert sind, sondern hinsichtlich der Art und Weise, wie sie in den Imaginationen auf Grundlage der zur Verfügung stehenden medialen Ressourcen konstruiert werden (vgl. Anderson: 2006: 6). Anderson weist der medialen Kommunikation eine zentrale Bedeutung bei der Bildung eines Kollektivbewusstseins zu. Auch wenn er sich dabei auf Printmedien bezieht, so lässt sich die Bedeutung der audiovisuellen Medien aufgrund ihrer heutigen Omnipräsenz sogar noch größer einschätzen. Sie stellen die Ressourcen zur Verfügung, mithilfe derer das Bild einer Gemeinschaft imaginiert und emotional relevant wird. Die kollektive Nutzung der Medien führt zu einem tiefen, horizontalen Zugehörigkeitsgefühl („comradeship“; ebd.: 16).

Insbesondere der Film spielt eine bedeutende Rolle im Prozess der Imagination, da dieser – wie bereits skizziert – aufgrund seiner ästhetischen Intensität die Vorstellungswelt der Menschen besonders eindringlich erreicht. Folgt man der Annahme, dass sich Medien als Erfahrungshorizont darstellen (vgl. Hickethier 2001: 13), so ist der Film bedeutender „Träger“ symbolischer Ressourcen, die im Rahmen dieser Erfahrungen zur Reflexion über die eigene individuelle und kollektive Identität dienen. Der Film spricht die Zuschauer emotional an und nimmt in seinen fiktiven Geschichten auf die Lebenswelt der Menschen Bezug, sodass er für die Erzeugung eines Gemeinschaftsgefühls eine herausragende Stellung einnimmt (vgl. Mathes 2007: 8, sh. auch Kap. 4.1-4.3). Durch Dramatisierung gegenwärtiger Ängste und Befürchtungen, Ziele und Sehnsüchte führt der Film die kollektive Ebene der Gemeinschaft mit der Ebene individueller (Film-) Erfahrung zusammen. Die Analyse des Europäischen Films gibt daher Aufschluss über die kollektive Gemeinschaft, die im Rahmen der „Bildpraxis“ imaginiert wird, und die wiederum auch die Bildpraxis prägt. Die Bezugnahme auf die gleichen Bilder, die von der Gemeinschaft

---

<sup>32</sup>Die von Anderson beschriebenen Merkmale der „imagined community“ im Hinblick auf ihre Begrenzung, ihre Souveränität und ihres verbindenden Gemeinschaftsgefühls finden sich als Kategorien auch in der folgenden Analyse der Arbeit wieder, in der diejenigen Filme untersucht werden, die als symbolische Ressourcen für die „vorgestellte Gemeinschaft Europa“ zur Verfügung stehen (sh. Kap. 3.1).

erzählen und innerhalb dieser zirkulieren, führt zu einem zirkulären Prozess der kollektiven Selbstverständigung, den Sorlin in Bezug auf den Europäischen Film wie folgt zusammenfasst:

„We cannot think except in images which are models or derivations of reality. [...] A fact, or a state of affairs is only thinkable when it can be rendered into an image. [...] Images are not the reality, but they are our only access to reality. Our relationship with events and people is mediated by images; some we produce for ourselves but most are assigned to us by the society we live in and are therefore common to virtually all members of the group. In any given community many systems of images are at work. They overlap onto each other but there are also noticeable differences between them.” (Sorlin 1991: 6)

Wie bereits im ersten Kapitel herausgestellt, hat die vorliegende Arbeit nicht nur zum Ziel, die in den Filmen dargestellten Bilder einer Europäischen Gemeinschaft darzustellen, die dann als Ressource einer imaginierten Gemeinschaft zusammengefasst werden können. Es soll darüber hinaus auch skizziert werden, auf welche Weise diese Ressourcen für die identitätsbezogenen Interaktionen der Zuschauer konkret werden. Die Orientierung an Andersons Konzept ermöglicht, die pragmatische Dimension von Kultur zu betonen, nach der Gemeinschaft ein wandelbarer, da individualisierter und imaginierter Entwurf ist. Seine Arbeit stellt jedoch keine entsprechenden Erklärungsansätze zur Verfügung, wie die imaginierte Gemeinschaft in die identitätsbezogenen Interaktionsprozesse zwischen Individuen und Medien eingebunden ist und in welcher Form gesellschaftliche und individuelle Bedeutungen zusammenzubringen sind. Hier bietet sich der Symbolische Interaktionismus als handlungstheoretische Erklärung an, um diese Lücke zu schließen und darüber hinaus die Relevanz der Medien im Allgemeinen und des Films im Besonderen herauszustellen.

### **2.3 HANDLUNG UND WANDLUNG: DER SYMBOLISCHE INTERAKTIONISMUS**

„In Wirklichkeit findet unser Denken aber ständig mit Hilfe gewisser Symbole statt.“  
(Mead 1980: 188)

Die Theorie des Symbolischen Interaktionismus ist für die vorliegende Arbeit von Interesse, da sie die identitätsbezogenen Interaktionsprozesse handlungstheoretisch zu erklären vermag und dabei die für die Beschreibung der europäischen Identität bedeutende kollektive Ebene mit einbezieht. Es wird somit nicht – wie oben an unterschiedlichen Stellen bereits kritisch angemerkt – die Normativität von Gemeinschaft in den Mittelpunkt gestellt, sondern die einzelnen Individuen und ihre interaktionalen, interpretativen Handlungen (vgl. Abels 2009a: 45, Krotz 2001a: 74). Darüber hinaus stellt die Theorie des Symbolischen Interaktionismus Erklärungsansätze für das Verstehen von Kultur und

Gemeinschaft allgemein bereit und bietet interessante Anknüpfungspunkte für die Beschreibung von identitätsbezogenen Interaktionsprozessen, die sich auf Grundlage filmischer Ressourcen vollziehen.<sup>33</sup>

Als Begründer der Theorie gilt George Herbert Mead, dessen Hauptwerk „Mind, Self and society“ 1934 (1968 in deutscher Fassung) von seinem Schüler Herbert Blumer posthum veröffentlicht wurde. Blumer war es auch, der im Rahmen der Transformation des Meadschen Ansatzes den Begriff „Symbolischer Interaktionismus“ formulierte. Die interaktionistische Theorie entstand in Chicago in der Übergangszeit vom 19. zum 20. Jahrhundert und orientiert sich vor allem am Pragmatismus, der bedeutend von semiotischen Arbeiten insbesondere von Peirce geprägt ist (sh. Kap. 2.4ff.). Ebenso wie dieser nimmt der Symbolische Interaktionismus das menschliche symbolische Handeln in den Fokus, das als aktiver und kreativer Prozess in alltäglichen Situationen verstanden wird, erweitert diesen jedoch durch die sozial-behavioristische Ebene.<sup>34</sup> Damit grenzt Mead sich auch von einer psychoanalytischen Verengung ab, die die gesellschaftliche Dimension von Identität vernachlässigt, sowie von einem rein behavioristischen Ansatz, der das individuelle, aktive und reflexive Handeln des Individuums aus den Augen verliert (vgl. Mead 1980: 39ff. sowie Abels 2010: 14f., Denzin 2008: 142f., Joas 1980: 11ff., Miebach 2006: 25, Reiger 2009: 140).

An dieser Stelle soll und kann daher keine umfassende Auseinandersetzung mit den umfangreich vorhandenen Texten und ihren unterschiedlichen Lesarten vorgenommen

---

<sup>33</sup> Meads Theorie wurde auf vielfältige Weise wiedergegeben und interpretiert, sodass Gillespie die rhetorische Frage stellt: „How many different George Herbert Meads have there been?“ (Gillespie 2005a: 19) Neben Mead und Blumer sind ebenso die Arbeiten von Schütz, Goffman, Denzin oder Garfinkel zu nennen, die zumindest der Sammelbegriff der Interaktion eint. Interaktion kann einfürend als ein auf Objekte und andere Menschen bezogenes Handeln verstanden werden, wobei in der vorliegenden Arbeit insbesondere die Interaktion zwischen Filmzuschauer und Film (-figuren) von Interesse ist. Der Prozess der Interaktion wird auf den folgenden Seiten näher dargestellt (sh. auch Kap. 4.3 sowie insbesondere Kap. 5.2). Zum Symbolischen Interaktionismus sh. einfürend u. a.: Abels 2010, Baldwin 1986, Blumer 1981/1986, Döveling 2005, Joas 1980/1985/1992, Joas/Knöbl 2004, Gillespie 2005a, Miebach 2006, Schubert 2009, Silva 2006 sowie der umfassende Sammelband zum Symbolischen Interaktionismus von Reynolds/Herman-Kinney 2003. Aus medien- und kommunikationswissenschaftlicher Perspektive sh. vor allem Denzin 1984/2008/2008a sowie Krotz 2001/2001a/2003/2005/2008. Gesammelte Aufsätze und Vorlesungen von Mead selbst finden sich unter Mead 1969/1980/1980a/1983.

<sup>34</sup> Morris schreibt zum behavioristischen Standpunkt Meads in seiner Einleitung zum Werk „Geist, Identität und Gesellschaft“: „Wenn auch Meads eigener Standpunkt behavioristisch ist, handelt es sich dabei doch um einen Sozialbehaviorismus und nicht um einen idealistischen und subkutanen [...].“ (Morris 1980: 16) Mead vertritt nicht eine behavioristische Position in dem Sinne, dass die Analyse des beobachtbaren Verhaltens Aufschluss über die identitätsbezogenen Interaktionen und mentalen Prozesse geben kann. Noch findet eine Überbetonung des Sozialen statt, die es erlauben würde, dass der Theorie zu Grunde liegende Menschenbild als ein Spiegelbild des relevanten Kollektivs zu bestimmen (Mead verwendet hier den Begriff des generalisierten Anderen). Abels fasst den Ansatz Meads wie folgt zusammen: „Persönlichkeit und soziales Handeln sind durch Symbole geprägt, die im Prozess der Sozialisation erworben werden und im Prozess der Interaktion von den Handelnden wechselseitig bestätigt oder verändert werden.“ (Abels 2010: 17)

werden.<sup>35</sup> Vielmehr sollen die grundlegenden Ideen des Symbolischen Interaktionismus skizziert werden, um zu beleuchten, auf welche Weise individuelle Identitätsbildungsprozesse und gesellschaftlicher Kontext in Interaktionsprozessen miteinander verwoben sind. Des Weiteren soll die einführende Darstellung als Grundlage dafür dienen, das Konzept des Symbolischen Interaktionismus auf die Bedeutung der Medien zu übertragen und im Anschluss an die Analyse zu erklären, auf welche Weise die untersuchten Filme im Rahmen der Konstruktion einer europäischen Identität als Ressource dienen können. Dazu bietet es sich an, die Theorie einführend entlang der von Blumer 1937 formulierten drei Prämissen zum Symbolischen Interaktionismus darzustellen, die er auf Grundlage der Arbeiten Meads formuliert:

Die *erste vorausgesetzte Annahme* besagt, dass Menschen Dingen und anderen Menschen gegenüber aufgrund der Bedeutung handeln, die diese für sie haben.

„[T]he individual is designating different objects to himself, giving them meaning, judging their suitability to his action, and making decisions on the basis of the judgement. This is what is meant by interpretation or acting on the basis of symbols.” (Blumer 1986: 80)

Diese Bedeutung liegt jedoch nicht in den Objekten selbst, sondern ergibt sich aus der Beziehung zwischen Objekt und Individuum in Form von Interpretationen.<sup>36</sup> Objekte können sowohl natürliche Gegenstände, andere Menschen, Kategorien von Menschen (z. B. die „Anderen“), Institutionen (z. B. die europäische Regierung), Leitideale (z. B. Einheit in der Vielfalt), Handlungen anderer Personen oder alltägliche Situationen sein (vgl. Blumer 1981: 81, 90). Zeichen, die über eine überindividuelle Bedeutung verfügen, werden von Mead als signifikante Symbole bezeichnet, wobei im Rahmen des Interaktionsprozesses die Bedeutung auch situativ von den Beteiligten festgelegt wird. In der Interaktion schaffen die Individuen Symbole: „Erst durch die Fähigkeit, zur gleichen Zeit man selbst und ein anderer zu sein, wird das Symbol signifikant und bedeutungsvoll.“ (Mead 1980a: 295) Die Signifikanz ist damit abhängig von der Fähigkeit der

---

<sup>35</sup> Silva unterscheidet drei grundlegende soziologische Lesarten der Theorie Meads. Neben seinem Schüler Blumer, der als erster Fürsprecher der Theorie die zentralen Ideen zusammenführte, nennt Silva Habermas und Joas (vgl. Silva 2006: 20ff., 26ff.). Zur Kritik an Mead sowie den unterschiedlichen Interpretationen seines Werkes sh. ebenso Joas 1980 sowie den ebenfalls von Joas 1985 herausgegebenen Sammelband.

<sup>36</sup> Blumer unterscheidet ein Objekt vom Stimulus, da das Objekt durch das Individuum selbst angezeigt wird: „An object – that is to say, anything that an individual indicates to himself – is different from a stimulus; [...] its character or meaning is conferred on it by the individual. The object is a product of the individual's disposition to act instead of being an antecedent stimulus which evokes the act.” (Blumer 1986: 80)



intersubjektiven Rollenübernahme im Rahmen der Interaktion.<sup>37</sup> Die interaktionistische Beziehung ist bei Mead Grundlage des Sinns, der dann entsteht, wenn der gesellschaftliche Erfahrungsprozess des Menschen mit signifikanten Symbolen identifiziert werden kann (vgl. Mead 1980: 120). Das signifikante Symbol ist intersubjektiv bestimmt und damit eng am Symbolbegriff von Peirce, bei dem dieses trotz konventionalisierter Bedeutung auf kollektiver Ebene erst durch den Interpreten konkret wird (sh. unten folgende Ausführungen zum triadischen Zeichenmodell von Peirce). Bei beiden wird das Verfügen über die signifikanten Symbole als Voraussetzung dafür bestimmt, dass ein Individuum Zugang zu einer Gemeinschaft hat.

Diese erste Prämisse gilt nicht nur für einzelne Objekte oder Individuen, sondern ebenso für komplexe Kollektivbezüge. Insbesondere die Vertreter einer symbolisch-interaktionistischen Emotionssoziologie weisen darauf hin, dass erst die gegenseitige Bezugnahme während der Interaktion Bedeutung/Emotion ermöglicht.<sup>38</sup> Das meint, dass Objekte, Individuen oder auch komplexe Kollektivbezüge umso wichtiger in der Lebenswelt der Menschen sind, je deutlicher ihre überindividuelle Signifikanz im Rahmen der Interaktion hervortritt (sh. hierzu Kap. 4.2 und 4.3). Identität als überindividuell bedeutendes „Wir-Gefühl“ bedarf daher – im interaktionistischen und nicht im politisch-normativen Sinne – einer emotionalen Bindung um relevant zu sein. Dies gilt nicht nur für positive Emotionen, die das Zugehörigkeitsgefühl zu einer Gemeinschaft bestimmen, sondern ebenso für negative Emotionen wie Angst.<sup>39</sup> Wird also in der vorliegenden Arbeit Europa als (kulturelle) Gemeinschaft beschrieben, so fasst diese diejenigen Individuen zusammen, die aufgrund der Zugänglichkeit zum selben Symbolraum (zur selben Semiosphäre nach Lotman; sh. weiter unten) über dieselben signifikanten Ressourcen

---

<sup>37</sup> Den Aspekt der Intersubjektivität stellt insbesondere Joas (1980) heraus und trägt der Bedeutung derselben bereits im Titel seiner Arbeit zu Meads Werken Rechnung: „Praktische Intersubjektivität. Die Entwicklung des Werkes von George Herbert Mead“. Joas sieht in der Intersubjektivität den Schlüsselbegriff für die Werke Meads insgesamt, auch wenn er in diesen nicht explizit genannt wird: „Mit dem Begriff der 'Intersubjektivität' ist eine Struktur kommunikativer Beziehungen zwischen den Subjekten bezeichnet, welche geeignet ist, auf theoretischer Ebene die schlechte Alternative von individualistischer Handlungstheorie und handlungsloser oder subjektfreier Strukturtheorie zu überwinden. Auf politischer Ebene signalisiert der Begriff der Intersubjektivität eine gesellschaftliche Unterordnung, in der die Atomisierung der Individuen nicht durch eine Unterordnung unter ein Kollektiv, sondern durch eine argumentative Teilnahme aller an der Bestimmung ihrer gemeinsamen Zukunft aufgehoben wird.“ (Joas 1980: 19)

<sup>38</sup> Zu nennen sind hier u. a. Hochschild, Gordon, Cancian oder Shott (vgl. Gerhards 1988: 137ff., 166ff.; Joas/Knöbl 2004: 207ff.). Döveling weist darauf hin, dass die symbolisch-interaktionistische Perspektive der sozialstrukturellen Emotionssoziologie, die die sozialen Konstruktionen als Emotionsauslöser betrachtet, nicht widerspreche, sondern eher als Ergänzung zu sehen sei, die die Interpretationsleistung der Individuen stärker in den Vordergrund stelle (vgl. Döveling 2005: 148f.).

<sup>39</sup> Auf die Bedeutung negativer Emotionen im Rahmen der europäischen Identitätskonstruktion hat u. a. Tassinari in seiner Arbeit mit dem Titel „Why Europe fears its neighbours“ hingewiesen und die Angst als elementare Gemeinschaft stiftende Emotion herausgestellt (vgl. Tassinari 2009). In Kap. 4.2 wird dargestellt, dass in der vorliegenden Arbeit insbesondere die soziale Ebene von Emotionen im Sinne von Empathie von Bedeutung ist.

identitätsbezogener Interaktionen verfügen, die sie deshalb teilen, weil sie eine ähnliche emotionale Bedeutung für sie haben.<sup>40</sup> Emotionen sind einerseits individuell, andererseits jedoch auch überindividuell und damit vom soziokulturellen Kontext bestimmt. Sie sind als Prozess der „Selbst-Interaktion“ (Joas/Knöbl 2004) zu verstehen, oder wie Denzin in Bezug auf den Film darstellt: „Emotions are lodged in social acts and interactions with others.“ (Denzin 1984: 50)

Damit ist bereits die *zweite Prämisse* angesprochen, die besagt, dass die Bedeutungen in den Interaktionssituationen entstehen und damit vom soziokulturellen Kontext abhängig sind (vgl. Blumer 1986: 81, Joas/Knöbl 2004: 197). Blumer formuliert diese wie folgt.

„The second important implication of the fact that the human being makes indications to himself is that his action is constructed or built up instead of being a mere release. [...] His action is built up step by step through a process of such self-indication.“ (Blumer 1986: 81)

Mead bestimmt zwei Formen der Interaktion. Erstens die Interaktion in Form von Gesten, die er als „jenen Teil einer gesellschaftlichen Handlung [beschreibt], der als Reiz auf andere, in die gleiche gesellschaftliche Handlung eingeschaltete Wesen wirkt.“ (Mead 1980: 81) Dieser von der Geste ausgelöste Reiz (Mead nennt hier das Beispiel des Zurückschreckens beim Erblicken einer geballten Faust als Geste des Gegenübers) führt zu einer *Reaktion* des Individuums. Für ein *soziales* Handeln muss jedoch die Interaktion über die bloße Reaktion hinausgehen und einen *reflexiven Prozess* einschließen, das heißt nach Mead „signifikant“ werden.<sup>41</sup> Die Signifikanz entsteht dann, wenn innerhalb der Interaktion eine bestimmte Idee geteilt wird. Die Idee der Gesten, also ihre überindividuelle Vorstellung, kann je nach Kulturraum unterschiedlich sein. Die Geste des gestreckten Mittelfingers bei geschlossener Faust, die insbesondere in den westlichen Kulturen die „Idee“ des Beleidigens ausdrückt, wird in anderen Kulturkreisen nicht geteilt, sondern ist mit einer anderen Geste verbunden. Auch unterschiedliche Situationen führen zu abweichenden Bedeutungen von Gesten. Während bspw. das Strecken von Mittel- und Zeigefinger bei geschlossener Faust im politischen Kontext für ein „V“ wie Victory als Geste des Sieges steht, wird die diese an einem Kneipentresen eher als Zeichen verstanden, zwei Bier zu bestellen. Mead formuliert diesbezüglich: „Wenn nun eine solche Geste die

---

<sup>40</sup> Jamme konstatiert im Hinblick auf die symbolischen Bedeutungsansprüche von Gemeinschaften: „Unter 'Kultur' versteht man heute vielfach die Formen- und Bedeutungsvielfalt symbolischer Ordnungen, Handlungen und Äußerungen, in denen sich Welt- und Selbstbilder, Wahrnehmungsweisen und Mentalitäten widerspiegeln. Kultur wäre unter diesem Aspekt nichts weniger als eine 'Interpretationsgemeinschaft', deren Aufgabe in fortwährendem Aushandeln von (instabilen) Bedeutungen und Sinn bestünde.“ (Jamme 2004: 205) Das Verständnis von Kultur als (semiotischer) Prozess wird im folgenden Kapitel weiterführend skizziert.

<sup>41</sup> Der Prozess der Reflexion ist in der vorliegenden Arbeit von weitreichender Bedeutung und wird deshalb an unterschiedlichen Stellen aufgegriffen (zur sozialen Emotion sowie zum Interaktionsprozess zwischen Film und Zuschauer sh. Kap. 4.2, 4.3 sowie 5).

dahinterstehende [sic!] Idee ausdrückt und diese Idee im anderen Menschen auslöst, so haben wir ein signifikantes Symbol [...] und [dieses Symbol; J. O.] bezeichnet eine bestimmte Bedeutung.“ (Ebd.: 85) Meads Theorie ist nicht nur anwendbar auf Gesten als auf den Körper bezogene Zeichen, sondern schließt Zeichen und Symbole als basale Ausdrucksformen menschlicher Kommunikation mit ein. Diese müssen nicht zwingend unmittelbar und in Form einer Face-to-Face-Kommunikation zur Verfügung gestellt werden, sondern können auch medial vermittelt sein.

Die *dritte Prämisse* auf Grundlage derer Blumer den Symbolischen Interaktionismus bestimmt, besagt, dass die Bedeutungen nicht festgeschrieben und statisch, sondern dynamisch und wandelbar sind, da sie im Prozess der Interaktion neu interpretiert werden:

„His behavior, accordingly, is not a result of such things as environmental pressures, stimuli, motives, attitudes, and ideas but arises instead from how he interprets and handles these things in the action which he is constructing. [...] It is through this process that the human being constructs his conscious action.“ (Blumer 1986: 82)

Die Bedeutung von Zeichen und Symbolen ist im Symbolischen Interaktionismus nicht nur gesellschaftlich bedingt, sondern entsteht ebenso situativ in konkreten Handlungssituationen und ist somit zugleich äußerer und innerer Prozess. Es ist besonders dieser wechselseitige Prozess zwischen individueller Interpretation und externen Orientierung, der im Rahmen der Interaktion die Reflexion gesellschaftlichen Bedeutung und damit auch von relevanten Normen und Werten ermöglicht (vgl. ebd.: 81, Joas/Knöbl 2004: 198, Krotz 2003: 59). Für den Symbolischen Interaktionismus ist die Fähigkeit der Individuen, sich in andere Individuen oder abstrahierte Gemeinschaften hineinzusetzen, konstitutiv. Diese fasst Mead als Fähigkeit der Rollenübernahme, mit der er die Beziehung zwischen Individuum und Kollektiv im Rahmen der Interaktion beschreibt. Das Konzept der Rollenübernahme soll im Folgenden kurz skizziert und in Kap. 4.3 unter Einbeziehung der Analyseergebnisse auf den Prozess der Filmrezeption übertragen werden.

### 2.3.1 DIE ROLLENÜBERNAHME – I, ME UND SELF

Mead verdeutlicht die Verschränkung der Perspektiven und Haltungen derer, die am Interaktionsprozess beteiligt sind, indem er darauf verweist, dass Individuen innerhalb der Gesellschaft je nach Situation unterschiedliche Rollen einnehmen, die imaginär miteinander gewechselt werden. Diese Rollen sind mit Denk-, Wahrnehmungs- und Handlungserwartungen besetzt, also mit den in einem gemeinschaftlichen Kontext relevanten Werten und Normen (vgl. Abels 2010: 31). Mead beschreibt die Rollenübernahme wie folgt:

„Der Einzelne erfährt sich – nicht direkt, sondern nur indirekt – aus der besonderen Sicht anderer Mitglieder der gleichen gesellschaftlichen Gruppe oder aus der verallgemeinerten Sicht der gesellschaftlichen Gruppe als Ganzer, zu der er gehört. Denn er bringt die eigene Erfahrung als einer Identität oder Persönlichkeit nicht direkt oder unmittelbar ins Spiel, nicht indem er für sich selbst zu einem Subjekt wird, sondern nur insoweit, als er zuerst zu einem Objekt für sich selbst wird, genauso wie andere Individuen für ihn oder in seiner Erfahrung Objekte sind; er wird für sich selbst nur zum Objekt, indem er die Haltungen anderer Individuen gegenüber sich selbst [...] einnimmt [...].“ (Mead 1980: 180)

Die Rolle des Anderen wird imaginiert und auf das eigene Selbst bezogen. Durch diese Selbstbezogenheit – das Reflexionsvermögen des Subjektes – ist es den Individuen möglich, sich selbst aus der Perspektive anderer zu sehen. Im obigen Zitat findet eine Unterscheidung von Mitgliedern der gesellschaftlichen Gruppe und der gesellschaftlichen Gruppe als Kollektiv statt. Diese Differenzierung ist für Meads Theorie von zentraler Wichtigkeit, weshalb er den Begriff des „bedeutsamen Anderen“ sowie des „verallgemeinerten Anderen“ einführt. Das bedeutsame Andere beschreibt einen konkreten Interaktionspartner mit einer bestimmten Rolle in einer spezifischen Situation, wohingegen der Begriff des verallgemeinerten Anderen ein abstrahiertes Kollektiv meint. Folgendes Beispiel kann dies verdeutlichen: Ein europäischer Bürger (der Einzelne in seiner spezifischen Rolle) unterhält sich (tritt in Interaktion) vor einer Europawahl (Situation) mit einem anderen Bürger (der signifikante Andere in seiner spezifischen Rolle) über die politische Entwicklung des Werteverlustes in der europäischen Gemeinschaft (das generalisierte Andere). Das verallgemeinerte Andere definiert Mead demnach wie folgt: „Die organisierte Gemeinschaft oder gesellschaftliche Gruppe, die dem Einzelnen seine einheitliche Identität gibt, kann 'der (das) verallgemeinerte Andere' genannt werden.“ (Ebd.: 196). Die Haltung des verallgemeinerten Anderen wird im Rahmen des reflexiven Interaktionsprozesses auf sich selbst bezogen und damit die eigene Haltung an der antizipierten Haltung des verallgemeinerten Anderen ausgerichtet. Jedoch erschöpft sich darin nicht die ganze Identitätsarbeit der Individuen, da Identität sonst die einfache Spiegelung der gesellschaftlichen Erwartung darstellen würde, die bei allen Individuen

gleich wäre. Die Bedeutung des Einzelnen innerhalb der Gesellschaft ist nicht die eines reaktiven „Rollenerfüllers“ (Reiger 2009: 141), sondern die eines aktiv und kreativ Handelnden, dem subjektive Deutungs- und Handlungsentwürfe zugesprochen werden (vgl. ebd.). Das Individuum verfügt dabei nicht nur über *eine* bestimmte Rolle, sondern muss eine *Vielzahl* von Rollen und deren relevanten Regeln, die in unterschiedlichen Situationen von Bedeutung sind, in Einklang bringen.<sup>42</sup> Das generalisierte Andere bestimmt die Vorstellung der Rolle in einer Gesellschaft und stellt damit auch die relevanten Normen und Werte zur Verfügung, die mit der Rolle innerhalb der Gesellschaft verbunden sind (vgl. Abels 2010: 31). Es impliziert mögliche Vorstellungen davon, wie jemand zu sein hat, um zu diesem imaginären Kollektiv zu gehören. Im Rahmen der Interaktion kann das Individuum sich an diesen Vorstellungen orientieren.

Die Identitätskonstruktion ist also nicht nur ein auf innere Einstellung bezogenes Ergebnis individueller Entscheidung, sondern vollzieht sich ebenso im Aushandeln innerhalb des gesamtgesellschaftlichen Kontextes. Zur Abgrenzung von vorgegebener Rollenidentität und individueller Identität unterscheidet Mead zwischen dem „Me“, dem „I“ und dem „Self“.<sup>43</sup> Um seine eigene Beziehung zur Gemeinschaft nachzuvollziehen, muss das Individuum sich in die Perspektive der Gemeinschaft auf sich selbst hineinversetzen. Diesen durch die Rollenübernahme beeinflussten Teil des Ich, das von der Gesellschaft bestimmt wird, nennt Mead das „Me“. Dem gegenüber stellt er das „I“, das das „Me“ als die vorausgegangene Fremdperspektive deutet und – anders als verallgemeinerte Regeln, Normen und Werte – Neues hervorbringt. Das „I“ beschreibt den individuellen und spontanen Teil der Identität, das „impulsive Ich“ (Abels 2010) eines Individuums. Das „I“ verweist auf die individuelle Ebene im Rahmen der Interaktion, auf der neue Sinnzusammenhänge und Bedeutungszuschreibungen abweichend oder explizit in Abgrenzung zu den Haltungen des generalisierten Anderen möglich sind (vgl. Blumer 1986: 111f.). Die symbolische Vermittlung ist im Besonderen im „Me“ ausgedrückt während das „I“ die individuelle Interaktionsebene einschließt. „Me“ und „I“ sind im

---

<sup>42</sup> So kann bspw. eine Frau sowohl die Rolle als Spielerin im Handballspiel, als Chefin im Büroalltag oder als Bürgerin „ihrer“ Nation und/oder Europas einnehmen. Jede Rolle ist dabei mit unterschiedlich festgelegten Regeln besetzt. Mead unterscheidet zwischen den Regeln einer Gruppe, den gesamtgesellschaftlichen Regeln, die universeller sind als die gruppenspezifischen, sowie moralischen Prinzipien, die die umfassendsten Regeln darstellen (vgl. Mead 1980: 194ff.). Individuen können je nach Handlungssituation auch unterschiedliche Identitäten in den Interaktionsprozess einbringen: „Wir spalten uns in die verschiedensten Identitäten auf, wenn wir zu unseren Bekannten sprechen. [...] Der gesellschaftliche Prozeß selbst ist für das Auftreten der Identität verantwortlich [...]“ (Ebd.: 184)

<sup>43</sup> Die Übersetzungen der Meadschen Begriffe Me, I and Self sind unterschiedlich. So ist bspw. die Übersetzung von Pacher äußerst unglücklich, da er sowohl „I“ („Ich“) und „Me“ („ICH“) gleich übersetzt und lediglich eine Unterscheidung in der Schreibweise vornimmt (vgl. Mead 1980 in der Übersetzung von Pacher). Aus diesem Grund werden weitgehend die englischen Begriffe beibehalten.

Interaktionsprozess stets aufeinander bezogen und stehen in einem reziproken Verhältnis. Mead beschreibt diese Interaktion wie folgt: „Das 'Ich' ['I'] reagiert auf die Identität, die sich durch die Übernahme der Haltungen anderer entwickelt. Indem wir diese Haltungen übernehmen, führen wir das 'ICH' ['Me'] ein und reagieren darauf als ein 'Ich' ['I'].“ (Mead 1980: 217) Es kommt zum Wechselspiel zwischen dem „I“ und dem „Me“, also dem spontanen und individuellen Handeln des Einzelnen sowie den aus dem Perspektivenwechsel übernommenen Haltungen des verallgemeinerten Anderen. Sowohl die innere Reflexion als auch der soziale Prozess bestimmen die Identität eines Individuums, die bei Mead als das „Self“ zustande kommt (vgl. Mead 1980: 218, Miebach 2006: 59, Reiger 2009: 149, Wegener 2010: 55f.)

Das Konzept der Rollenübernahme schafft die Grundlage nicht nur für den imaginären (inter-subjektiven) Dialog zwischen Individuen, sondern darüber hinaus für einen imaginären intrasubjektiven Dialog (vgl. Reiger 2009: 147, Silva 2006: 21). Im Konzept des Symbolischen Interaktionismus ist es die Fähigkeit zur Rollenübernahme, die erklärt, wie Identitätsentwicklung möglich ist. Die Rollenübernahme verdeutlicht, dass die individuelle Identität und das verallgemeinerte Andere, das in der vorliegenden Arbeit als imaginierte Gemeinschaft verstanden wird, zusammenwirken. Gemeinschaft entsteht daraus, dass sich Individuen auf Grundlage von gemeinsamen Symbolen in ihren Handlungen aufeinander beziehen und dadurch soziale Interaktion möglich wird. Damit ist das Konzept außerordentlich fruchtbar, wenn es darum geht, sich den Entstehungs- und Veränderungsprozessen der europäischen Identität zu nähern, da diesen das bedeutsame Kollektiv inhärent ist.<sup>44</sup> Europäische Identität kann nicht von einem einzelnen Individuum „besetzt“ werden, sondern schließt als Prozess neben einem „Ich“ als Europäer auch immer ein „Wir“ mit ein, da die Individuen den Bezug zur imaginierten Gemeinschaft miteinander teilen. *Die europäische Identität bezieht sich stets auf ein verallgemeinertes Anderes, das in symbolischen Interaktionsprozessen entsteht, auf individueller Ebene imaginiert und reflexiv wirksam wird.*

Eine mögliche Kritik an der Theorie Meads ist die, dass die individuelle Ebene im Vergleich zur gesellschaftlichen Ebene verkürzt sei. Auf diesen einseitigen Schwerpunkt weist auch Miebach hin und konstatiert, dass „Meads Theorie symbolvermittelter Interaktion eine deutliche 'Schlagseite' zur Gesellschaft“ aufweise (Miebach 2006: 63). Diese Kritik wird jedoch nicht geteilt, ist es doch insbesondere Meads Anliegen, die

---

<sup>44</sup> So unternimmt bspw. Soric (1996) den Versuch, die Genese einer europäischen Identität auf Grundlage von Meads Identitätskonzeption darzustellen, beschreibt diesen jedoch lediglich auf der institutionellen Ebene, wie bereits im ersten Kapitel zum Forschungsstand kritisiert.

*Rahmen* der einzelnen Handlungssituationen, die gesellschaftliche Kontextualisierung zu erklären, in denen sich die Identität (das „Self“) in einem aktiven Prozess entwickelt. Gronow beschreibt diesen Ansatz daher als „Meta-Soziologie“:

„[...] Mead is discussing the general outlines of the process in which our selfhood develops and in which we learn to take the role of the other towards ourselves. Self-consciousness, by definition, is about being able to see oneself as an object. Mead is not saying that *the contents* of our selfhood would always be dictated by our social relations even though we tend to anticipate the possible reactions of other towards our actions.” (Gronow 2011: 36; Herv. i. O.)

Mead skizziert einen stetigen Dialog, der sich zwischen dem „I“ und dem „Me“, also dem Intuitiven und dem sozial Eingebettetem vollzieht, und ein „prozessuales Ergebnis“ zur Folge hat. Es findet zwar durch die Übernahme von Haltungen eine bestimmte Strukturierung statt, diese darf aber nicht als Determinierung überbetont werden. Das intuitive „I“ sowie die Fähigkeit zur (reflexiven) Selbstbetrachtung stellt das individuelle Gegengewicht zur gesellschaftlichen Ebene dar. Identität vollzieht sich stets im Prozess der Interpretation, sodass die (vermeintlich überbetonte) gesellschaftliche Perspektive die individuelle Ebene stets mit einschließt. Identität und Interaktion sind aufeinander bezogen, weshalb es auch fraglich ist, davon zu sprechen, eine Identität zu „haben“ (vgl. Abels 2010: 26).<sup>45</sup> Identität im Symbolischen Interaktionismus ist zwar nur im gesellschaftlichen Prozess möglich, dieser stellt sich jedoch als kreativer Prozess dar, in dem auf der *individuellen* Ebene ein *imaginärer Rollentausch* stattfindet (vgl. Morris 1980: 27). Das individuelle und spontane Ich („I“) ist nicht vollständig sozialisierbar, sondern „liefert das Gefühl der Freiheit, der Initiative“ (Mead 1980: 221) und ermöglicht damit gesellschaftlichen Wandel.

Ein ebenso wiederholt auftretender Kritikpunkt bezieht sich darauf, dass die Begriffe zu wenig präzise seien und keine Operationalisierung zuließen (vgl. Etzrodt 2003: 244ff.; Fischer/Wiswede 2002: 430ff.; Stryker/Statham 1985: 311ff.). Dem kann jedoch gegenübergestellt werden, dass die Begriffe des Symbolischen Interaktionismus weniger der Operationalisierung als vielmehr der Sensibilisierung für ein Verstehen der komplexen und interdependenten sozialen Prozesse dienen (vgl. Fischer/Wiswede 2002: 431). Je nach wissenschaftlicher Perspektive müssen die symbolischen Interaktionsprozesse beschrieben werden, sodass auf Grundlage dieser Beschreibung eine Operationalisierung (und auch die Konkretisierung der Begriffe) möglich wird. Das methodische Vorgehen der Beschreibung liegt außerhalb des Konzeptes und muss daher ebenso in dieser Arbeit unter Einbeziehung

---

<sup>45</sup> Wie einführend zu den Bestimmungsversuchen der europäischen Identität erwähnt, ist Identität nicht possessiv, sondern entwickelt sich im Prozess der Interaktion. Zum Prozess sh. auch das folgende Kap. 2.4 zum Verständnis von Kultur als semiotischer Prozess.

der zentralen Fragestellungen konkretisiert werden.

### 2.3.2 MEDIEN UND SYMBOLISCHER INTERAKTIONISMUS

Die mit dem Konzept der Rollenübernahme verknüpften Begriffe des verallgemeinerten und bedeutsamen Anderen sollen als terminologische Platzhalter verstanden werden, die je nach Interaktionssituation mit einem spezifischen Gegenüber sowie einer abstrahierten Gemeinschaft besetzt werden. So kann in der vorliegenden Arbeit das generalisierte Andere inhaltlich mit Europa als imaginiertes Gemeinschaft „gefüllt“ werden. Das „bedeutsame Andere“, das sich bei Mead noch als *konkreter* Interaktionspartner darstellt, wird hier im Hinblick auf den Prozess der Filmrezeption ersetzt durch *fiktionale* Interaktionspartner in Form von Filmfiguren, aus deren Perspektive die filmische Geschichte wahrgenommen wird und mit denen die Zuschauer in Interaktion treten. Es wird angenommen, dass der Rollentausch, der sich im Reflexionsprozess des Einzelnen vollzieht, nicht zwingend an reale Interaktionssituationen gebunden sein muss, sondern sich auch in einer fiktionalen Situation vollziehen kann. Mead deutet zwar die Relevanz von Romanen, Dramen oder auch Filmen<sup>46</sup> an, in denen der Rollentausch im Zusammenspiel mit den fiktionalen Charakteren imaginiert werden kann, jedoch nimmt er diese wichtige Annahme nicht explizit in seine Theorie auf (vgl. Mead 1983: 355, Mead 1980: 304 sowie Gillespie 2005a: 31). Ein expliziter Medienbezug ist zwar nur rudimentär vorhanden, dieser stellt aber insbesondere im Hinblick auf die Darstellung des Rollentauschs zwischen Filmfiguren und Zuschauern sowie für die Konkretisierung des generalisierten Anderen im Rahmen der Interaktionsprozesse interessante Anknüpfungspunkte bereit. So hebt Mead die Vorstellung des Individuums hervor, dass seine im Rezeptionsprozess gemachten Erfahrungen von anderen Mitgliedern derjenigen Gemeinschaft geteilt werden, der sich das Individuum zugehörig fühlt. Diese Erfahrungen des Individuums

„[...] soweit sie an ein Allgemeinmenschliches oder das Nationalgefühl, den

---

<sup>46</sup> Mead unterscheidet in qualitativer Hinsicht zwei Arten von Filmen. Erstens diejenige Filmform die vom Produktionsinteresse geleitet sei und lediglich die Schaulust bediene, um die „Fluchtchancen“ des Publikums zu erhöhen (Fluchtchancen im Sinne der Flucht vom Alltag durch Zerstreuung im Rahmen der Filmrezeption). Diese Filmform ermögliche nur schwer Gemeinschaftserfahrung, weil sie keine schöpferische Tätigkeit zulasse (vgl. Mead 1983: 356, 358). Auf der anderen Seite gäbe es aber auch qualitativ bessere Filme, die sich von den erstgenannten abgrenzen lassen, da sie sich von Bildern lösen, „deren Anziehungskraft in ihrer Obszönität besteht [und deshalb] [...] keine ästhetische Wirkung haben.“ (Ebd.: 358) Diese konservative Unterscheidung in Qualitäts- und Quantitätsfilm, die jedoch im Hinblick auf den zeitlichen Kontext der Texte gelesen werden sollte, wird selbstverständlich nicht geteilt. Von Interesse an dieser Stelle ist auch vielmehr die Feststellung Meads, dass die Imagination von Gemeinschaft im Rahmen der Medienrezeption von sozialer Bedeutung ist.



Lokalpatriotismus oder eine Klassenzugehörigkeit appellieren, belohnen [...] [den Zuschauer; J. O.] mit dem Bewußtsein [sic!], seine Erfahrung mit der Gemeinschaft, der er zugehört, zu teilen. Dies jedenfalls sind die bestimmenden Formen, die seine soziale Erfahrung interpretieren. [...] Eine eigentliche ästhetische Wirkung liegt dann vor, wenn die Lust am Gesehenen dazu dient, Werte des Lebens, das man selber lebt, deutlich werden zu lassen.“ (Mead 1983: 355f., 358)

An dieser Stelle werden Parallelen zum Konzept der imaginierten Gemeinschaft deutlich, wie es oben unter Bezugnahme auf Anderson skizziert wurde. Die Vorstellung von Gemeinschaft, die soziale Erfahrung, findet hier medial vermittelt statt. Das „Me“, also der Teil des Ich, der vom Individuum aus der Perspektive des generalisierten Anderen wahrgenommen wird, ist heute bedeutend von den Medien geprägt, in denen nicht nur der Austausch bedeutender Symbole stattfindet, sondern in denen sich auch ein mögliches Rollenspiel imaginär vollzieht. Medienkommunikation kann als eine Form symbolisch bezogenen Handelns und eine Variation von Interaktion verstanden werden (vgl. Krotz 2007: 86).<sup>47</sup> Der Film dient nicht nur als Ressource für unterschiedliche Rollenmodelle, sondern stellt ebenso Symbole zur Verfügung, die ihm Rahmen der Interaktion Bedeutung ermöglichen.

Denzin, der sich auf die mediale Identitätskonstruktion bezieht, konstatiert im Hinblick auf das Verhältnis von alltäglicher Erfahrung und medialer Repräsentation, dass Erfahrung ohne Repräsentation nicht möglich sei, da das Alltagsleben und seine Wirklichkeit durch Symbole vermittelt sind (vgl. Denzin 2008: 146, 2008a: 417).<sup>48</sup> Es ist zwar mittlerweile zum axiomatischen Grundsatz geworden, dass das alltägliche Handeln heute bedeutend von Medien geprägt ist, doch die nachfolgenden Überlegungen, wie sich Identität in diesem Kontext vollzieht, sind – wie bereits zur Darstellung des Forschungsstands im ersten Kapitel formuliert – insbesondere in den filmwissenschaftlichen Arbeiten vernachlässigt wurden. Der Symbolische Interaktionismus stellt sich hierfür als hilfreicher Erklärungsansatz dar, um eben diese Lücke zu schließen. Eine der kanonisierten Grundannahmen des Symbolischen Interaktionismus ist nach Denzin, der sich dabei auf

---

<sup>47</sup> Medienkommunikation meint dabei drei unterschiedliche Typen, die sich nach Krotz aus dem „Gespräch als Urform der Kommunikation“ herausgebildet haben (Krotz 2008: 42). Krotz, der ein enges Verständnis von Medien als technische Instrumente vertritt, nennt neben der Kommunikation durch Medien, also bspw. das Telefongespräch zwischen zwei Menschen, die „Kommunikation mit ‚intelligenten‘ Computerprogrammen“. In der vorliegenden Arbeit ist jedoch eine andere Form der Medienkommunikation entscheidend, nämlich die „Kommunikation mit inszenierten medialen Inhalten“ (ebd.) – also der Rezeption von Filmen und der Interaktion mit fiktionalen Figuren.

<sup>48</sup> Mai/Winter spitzen diese These in Bezug auf den Film noch weiter zu, indem sie ganz im Sinne Baudrillards und in Anlehnung an Goffmann die Wirklichkeit als mediales Abziehbild beschreiben: „Nicht das Alltagsleben ist das Original, das im Film kopiert würde. Wenn wir handeln, greifen wir auf Vorstellungen zurück, die wir auch fiktionalen Darstellungen wie dem Film [...] entlehnen. Diese wiederum modulieren das Alltagshandeln, ahmen es nach.“ (Mai/Winter 2006a: 11) Im vierten Kapitel dieser Arbeit wird das Verhältnis von Alltagswelt und filmischer Fiktion in Bezug auf den Identitätsbildungsprozess eingehender betrachtet.

Blumer bezieht, die Auffassung, wie Bedeutung entsteht:

„Ein komplexer Interpretationsprozess erzeugt und prägt die Bedeutung der Dinge für die Menschen. Dieser Vorgang gründet im kulturellen Bereich, [...] in dem Bedeutungen durch die Massenmedien definiert und Identitäten, auch in der Werbung, im Kino und im Fernsehen, in geläufigen kulturellen Schemata repräsentiert werden.“ (Denzin 2008: 139)

Dies darf nicht – wie bereits mehrfach betont – als normative Skizze missverstanden werden, in der die Bedeutungen durch Medien vorgegeben sind. Medien stellen Ressourcen zur Verfügung, auf Grundlage derer eine Aushandlung stattfindet. Auch Denzin konstatiert diesbezüglich:

„Jeder Einzelne handelt in der Praxis als sozialer Akteur, auch wenn sein Handeln von strukturbildenden Regeln, materiellen Ressourcen und den strukturierenden Prozessen begrenzt wird, die mit seiner Klassenlage, seinem Geschlecht, seiner rassischen und ethnischen Zugehörigkeit, seiner Nationalität und seiner lokalen Gemeinschaft zusammenhängen.“ (Ebd.: 138)

Auch wenn Denzins Aussage in Teilen (insb. seine Anmerkung zur rassischen Zugehörigkeit) kritisch zu betrachten ist, macht sie jedoch deutlich, dass Medien die reflexive Auseinandersetzung des Individuums mit sich selbst ermöglichen, da sie als *Identitätsangebote* in Form von symbolischem Material zur Verfügung stehen, das je nach lebensweltlichen Kontext unterschiedlich angeeignet wird (sh. hierzu insb. Kap. 4.1 sowie 4.3). Der Symbolische Interaktionismus weist damit reflexiven Interaktionen die basale Bedeutung in alltäglichen Kommunikationsprozessen zu. Krotz merkt diesbezüglich an, dass der Mensch sich durch die Kommunikation in seiner Identität und Kultur selbst erzeuge und deshalb jede Erklärung von Identität, Kultur und Gesellschaft an den Prozessen der Interaktion ansetzen müsse, also an den miteinander geteilten Symbolen (vgl. Krotz 2001a: 77ff.). Es ist diesbezüglich anzumerken, dass es nicht die Zeichen und Symbole sind, die die Interaktion bestimmen, sondern die kollektiv geteilte Bedeutung derselben, die die Interaktion „lenken“ aber nicht determinieren, sodass Bedeutungen neu ausgehandelt werden können und Sinn ermöglichen.

Es kann folglich zusammengefasst werden: Kollektive Identitäten sind abhängig von den Vorstellungen über die jeweiligen Kollektive, denen man sich zugehörig fühlt. Diese Vorstellungen sind symbolisch konstituiert und werden heute zum großen Teil massenmedial vermittelt. Das Verbindende in der europäischen Identität ist demgemäß nicht eine kulturelle Wurzel Europas, deren Ursprung bspw. geografisch bestimmt werden könnte, sondern die in den *Kommunikationsprozessen vorhandenen symbolischen Repräsentationen der Gemeinschaft als gemeinsame Ressourcen*. Die europäische Identität und die Beantwortung ihrer bereits oben formulierten konstitutiven Fragen zur vorgestellten Gemeinschaft („Wer sind wir in Abgrenzung zu anderen? Und wenn ja, auf

welche Weise?“) sowie zu ihrer räumlichen/geopolitischen „Verortung“ („Wo sind die Grenzen unseres *Identitätsraums* und wie sind sie beschaffen?“) sind mentale Konstruktionen, also Imaginationen, die zentral auf massenmedialen Ressourcen aufbauen und damit gesellschaftliche und individuelle Ebenen der Identitätskonstruktion zusammenführen.<sup>49</sup> Medienidentität ist zugleich individuell und kollektiv, da Identität stets auf den medialen Diskurs verweist (vgl. Hepp 2003: 94ff.), sodass für das Medium Film wie folgt konstatiert werden kann: *Filme schaffen temporäre Interaktionssituationen, in denen Bedeutung durch signifikante Symbole entsteht. Dabei stellen Filme Rollenvorlagen zur Verfügung und ermöglichen, die fiktionale Welt aus einer anderen Perspektive wahrzunehmen, in der Emotionen, Ideen und Handlungsweisen offeriert werden. Aus dieser Perspektivenübernahme entstehen reflexive Interaktionsprozesse von Zuschauern, die sowohl individuell als auch gesellschaftlich sowie rational als auch emotional sind.*

Kollektive Identität ist letztendlich ein (Zwischen-) Ergebnis von Kommunikations- also Interaktionsprozessen, kann zwischen Menschen entstehen, denen die gleichen kulturellen Texte zur Verfügung stehen und von ihnen in ähnlicher Weise als Ressourcen genutzt werden, um (in Teilen unbewusst) eine imaginäre Gemeinschaft („imagined community“) als Bezugskollektiv zu konstruieren. Identität ist zentral von einer Prozesshaftigkeit geprägt, sodass nicht mehr Fragen nach einem „Wesen“ von Kultur und kultureller Identität von Interesse ist, sondern sich vielmehr *Fragen nach den Strukturen kultureller Ressourcen stellen, die eine individuelle und kreative Handlung anleiten.*

Die theoretische Konkretisierung dieser kulturellen Ressourcen ist für die vorliegende Arbeit von zentraler Bedeutung, da der Europäische Film im Folgenden nicht nur als kultureller Ausdruck, sondern vor allem als kulturelle Ressource verstanden wird, auf

---

<sup>49</sup> Massenmedien können in Anlehnung an Neverlas Arbeit zum Netz-Medium über die technisch orientierte Definition Maletzkes hinaus als „sinnkonstituierende Handlungskontexte“ verstanden werden (Neverla 1998: 7; Herv. J. O.). Anders als bei Neverla soll in dieser Arbeit jedoch der Fokus auf den Texten liegen, um damit ihren Stellenwert für die aktive Sinnkonstruktion hervorzuheben. Handlungskontext meint dann handlungstheoretisch, dass die Sinnkonstruktion im symbolisch vermittelten Prozess der Medienkommunikation stattfindet und deshalb stets auf die Texte bezogen sein muss. Handlungskontext ließe sich dann auch verstehen als individuelle Handlung, die auf den Text bezogen ist und *mit* diesem als Ressource stattfindet („Handlungs-kon-text“). Dieses Verständnis von Massenmedien berücksichtigt damit sowohl die Interaktion zwischen Medium und Rezipient, die von individuellen und lebensweltlichen Kontexten geprägt ist, weist aber auch gleichzeitig darauf hin, dass die (Medien-)Texte von zentraler Bedeutung sind, sodass Fragen zum Verhältnis von Massenmedien und Identität dem Bereich der textwissenschaftlichen Disziplin zuzuordnen sind. Gerade weil die Massenmedien einen so bedeutenden Teil der alltäglichen Erfahrungswelt ausmachen, sind sie selbst als Analysequellen sozialer, kultureller und politischer Mentalitäten unverzichtbar geworden. Die in dieser Arbeit zentrale Frage nach der Konstruktion europäischer Identität im/durch den Film erfordert deshalb eine erweiterte textbezogene Analyse und kann nicht im Rahmen einer Publikumsbefragung erschöpfend beantwortet werden (sh. hierzu ebenso Kap. 1). Das Verständnis von Film als Text im Sinne eines komplexen Zeichensystems, dass aus einer bestimmten Auswahl und Neustrukturierung von Zeichen entsteht und als Bedeutungsressource zur Verfügung gestellt wird, verweist auf die mediensemiotische Ausrichtung der vorliegenden Arbeit, der sich im folgenden Kapitel weiter angenähert wird.

Grundlage derer sich die identitätsbezogenen Interaktionsprozesse vollziehen. Die theoretische Konkretisierung ist darüber hinaus auch relevant, weil das Verständnis des Analysegegenstandes das methodische Vorgehen in der Analyse bestimmt. Der dem Symbolischen Interaktionismus zugrunde liegende Kulturbegriff, der die symbolisch vermittelten Ressourcen kollektiver Bedeutungen und ihre individuellen, reflexiven Aushandlungen in den Mittelpunkt stellt, weist eine deutliche Nähe zum semiotischen Kulturbegriff auf. Mead entwickelt keine eigene Zeichentheorie, seine Überlegungen zur Rollenübernahme sind jedoch für diese sehr fruchtbar. Sowohl in Meads anthropologischer Handlungs- als auch in Peirces semiotisch orientierter Zeichentheorie ist die pragmatische Ausrichtung von grundlegender Bedeutung, wie auch Schubert in Bezug auf die Arbeiten von Mead, Blumer und Peirce konstatiert:

„Grundlegender Handlungsbegriff nordamerikanischer Pragmatisten und Symbolischer Interaktionisten ist jedoch das kreative Handeln, denn – erstens – ist diskursives Handeln auf die vorgängige Erfindung von Hypothesen oder Geltungsansprüchen angewiesen und – zweitens – müssen auch Gründe (wie Werte, Normen und Interessen) im Handlungsprozess kreativ erneuert werden, um soziale Bindungskraft zu entwickeln. [...] Deshalb ist die Handlungsebene, auf die der Pragmatismus rekurriert, weder die Individualebene noch die Struktur- oder Systemebene, sondern die der symbolischen Interaktion, weil sowohl die Ordnung der Gesellschaft als auch die des Ichs von der semiotischen Interpretation objektiver Problemstellungen abhängt.“ (Schubert 2009: 351, 364)

Bezüglich der auf den Film bezogenen Interaktionen als Handlungen ist ergänzend anzumerken, dass Bedeutung (Diskurs und Gründe im obigen Zitat von Schubert) letztlich in der semiotischen Interpretation der Filme entsteht und dabei sowohl individuell ausgehandelt wird, als auch von soziokulturellen Kontexten gerahmt ist.

## 2.4 „DER KRISTALL AUS DER MUTTERLAUGE“ KULTUR ALS SEMIOTISCHER PROZESS

„Images which are our key to the world  
shape our perception and knowledge.“  
(Sorlin 1991: 12)

Die Entstehung eines Kristalls in der Mutterlauge vollzieht sich einerseits nach vorhersagbaren (in der Laborpraxis empirisch überprüfbar) Regeln, andererseits ist die Struktur und Form des Kristalls durch nicht vorhersagbare Zufälligkeiten bestimmt. Dieses Beispiel des Kristallisationsprozesses verwendet Bystrina, um die Entstehung kultureller Texte aus den Elementen eines Zeichensystems zu erklären, die im Rahmen der Produktion und Rezeption sowohl von Regelsystemen geleitet sind, jedoch auch von Differenz, Irregularität und Unregelmäßigkeit (vgl. Bystrina 1989: 151). Allerdings unterscheidet sich das Kristall, das auf natürlichem Wege entsteht, auch entscheidend von Zeichen, die eben

nicht natürlichen Ursprungs sind, sondern Ergebnisse kultureller Prozesse. Zur diesbezüglichen Differenzierung unterscheidet Bystrina terminologisch zwischen Anzeichen und Zeichen und bezieht somit auch die Intention eines Zeichenproduzenten mit ein. Damit ist nicht die Intention im Sinne einer festgelegten Bedeutung gemeint, sondern der Prozess einer (kulturellen) Handlung, wie sie bereits im Rahmen des Symbolischen Interaktionismus skizziert wurde. Intentionale Verhaltensweisen können in Anlehnung an Mead als Handlungen beschrieben werden. So ist festzuhalten, dass intentional erzeugte Zeichen auch kulturelle Zeichenfunktionen haben (vgl. ebd.: 69). Allerdings gilt dies nicht für Objekte oder Ereignisse, die nicht intentional, also nicht bewusst oder unbewusst zielgerichtet produziert sind: „Ein von niemanden intentional produziertes Objekt oder Ereignis (mit potenzieller Anzeichenfunktion) kann von einem Rezipienten nur irrtümlich als Zeichen interpretiert werden.“ (Ebd.: 69) Diese scheinbar triviale Feststellung hat für die zeichentheoretische Kultur- und Medienwissenschaft jedoch eine zentrale Bedeutung, da sonst auch alle nicht-intentionalen Objekte als kulturelle Zeichen verstanden würden. Es gäbe dann in der Welt nichts anderes als Kultur, sodass sich der (kulturelle) Zeichenbegriff in einer völligen Unschärfe verlieren würde. Es ist somit die Intentionalität sowie die Bedeutungszuweisung als Handlungsprozesse, die das kulturelle Zeichen konstituieren.<sup>50</sup> Damit ist das grundlegende Paradigma der Kultursemiotik angesprochen, in dem Kultur als Prozess bestimmt wird und die kulturellen Prozesse – verstanden als Zeichenprozesse – von den Beteiligten aktiv interpretiert werden.<sup>51</sup>

#### 2.4.1 ZUR DYNAMIK VON KULTUR

Insbesondere der Aspekt der Kreativität im Rahmen der Interaktion zwischen Individuum

---

<sup>50</sup> Auch ein Ausschlag im Gesicht ist ein (indexikalisches) Zeichen, das bspw. auf eine Allergie verweist, aber kein kulturelles Zeichen, da hier keine Intention vorliegt. Filmen liegt eindeutig eine Intention zugrunde, die u. a. durch den Regisseur in audiovisuelle Zeichen umgesetzt wird. Eine angelegte Intention des Zeichenproduzenten (der auch gleichzeitig Empfänger sein kann) kann jedoch auch anders gelesen werden (z. B. ein Film, der von Zuschauern anders verstanden wird als vom Regisseur intendiert). Die Intention der Filmemacher wird in der vorliegenden Arbeit jedoch vernachlässigt.

<sup>51</sup> Eine weitere Annäherung an die Kultursemiotik liefert die Definition von Günter Bentele: „*Kultursemiotik* ist der Versuch, Kultur, deren Genese und Strukturen in einem unifizierenden und multidisziplinären Theorierahmen zu behandeln, der zwar auf der einen Seite die Ergebnisse der Einzeldisziplinen [...] zur Kenntnis nimmt, sich aber auf der anderen Seite um das Gemeinsame kümmert.“ (Bentele 1989: I; Herv. i. O.) Bentele verdeutlicht insbesondere den interdisziplinären Charakter der Kultursemiotik und spricht ebenso unterschiedliche Dimensionen an, die es im Laufe der Arbeit weiter zu skizzieren gilt, da sie für den Identitätsbildungsprozess eine zentrale Bedeutung haben. Diese sind: erstens die subjektive Dimension von Kultur, also die vom Individuum verinnerlichte Kultur; zweitens die kollektive Dimension von Kultur im Sinne einer von mehreren Individuen geteilten Vorstellung von Welt und die Bedeutung des Kollektivs in dieser; sowie drittens die Dimension des Aushandlungsprozesses, der die beiden ersten Ebenen miteinander verbindet und erklärt, wie Kultur als semiotischer Prozess zu verstehen ist.

und Text ist hier herauszustellen. Die Decodierung der Zeichen und die anschließende Bedeutungszuweisung sind von Arbitrarität geprägt, was nicht meint, dass die Bedeutung willkürlich ist, sondern trotz kultureller Konventionen abweichende Bedeutungszuschreibungen zulässt (sh. hierzu ebenso die Zeichenverkettung bei Peirce im folgenden Kap.). Medientexte sind zwar vieldeutig und auch widersprüchlich auslegbar, bewegen sich jedoch innerhalb eines „beschreibbaren semantischen Potenzials“ (Dörner 2008: 229), sodass eine Analyse der *Bedeutungspotenziale* von Texten möglich ist, deren Ergebnisse durchaus intersubjektive Gültigkeit beanspruchen können. Im Zentrum der Zeichentheorien steht daher auch nicht *eine* allgemeingültige Interpretation, die im hermeneutischen Verfahren der Annäherung herausgeschält werden könnte, sondern die Erkenntnis, dass unterschiedliche Interpretationen gleichzeitig und vor allem in der historischen Entwicklung möglich sind und ihre Berechtigung haben.

Individuen bewegen sich in ihrer Handlungspraxis auch bewusst außerhalb von Konventionen und ermöglichen damit erst eine Dynamik von Kultur (vgl. Wimmer 2005: 29). Kultur ist ein System kollektiver Symbole, die historisch geprägt, als *Bedeutungsressourcen* den Individuen zur Verfügung stehen. Dabei ist dieses System – in Anlehnung an die linguistische Terminologie Saussures – zwar *longue durée* entstanden und gefestigt, aber keineswegs unveränderbar.<sup>52</sup> Das Verständnis von Kultur als semiotischer Prozess bedeutet für das Verstehen von Identitätskonstruktion umgekehrt jedoch auch, dass unterschiedliche Identitäten möglich sind, aber keine völlige Hybridität vorherrscht. Dies wurde bereits im Rahmen des Symbolischen Interaktionismus im vorangegangenen Kapitel deutlich, da gegen eine völlige Pluralisierung von Identitäten schon allein die für die Individuen bedeutsame Rollenerwartung des generalisierten Anderen spricht. Mead hat das Verhältnis von Gesellschaft und Individuum in seinem Konzept des „Self“ zusammengeführt, das in einem reflexiven Prozess aus dem „Me“ (das aus den Erwartungen des generalisierten Anderen entstehende Selbst) und dem „I“ (das aus dem individuellen Entscheidungsbereich entstehende Selbst) geschaffen wird. Identitäten werden demnach nicht willkürlich und als grenzenlose Hybride gestaltet im Sinne eines postmodern auslegbaren Mottos „anything goes“. Auch wenn die Einsicht zentral ist, dass dem einzelnen Individuum eine große (und aufgrund sich stets verringernder gesellschaftlicher Zwänge auch größer werdende) Freiheit im Rahmen seiner

---

<sup>52</sup> Saussure beschreibt dies mit der Unveränderlichkeit und Veränderlichkeit des Zeichen (-systems) (sh. hierzu Saussure 1967: 69ff.). „Zeichen bedeuten also erstens“ so Schelske zusammenfassend, „nichts anderes als Zeichen und Interpretationen von etwas anderem. Und zweitens kann ihnen [...] keine intersubjektiv stabile und endgültige Bedeutungsidentität zugewiesen werden, solange gesellschaftliche 'Lebenszeichen' dem definitiven Stillstand entgehen.“ (Schelske 1997: 22)

Identitätskonstruktion zukommt, so ist diese nicht vollständig unabhängig von äußeren normierenden Orientierungsrahmen. Identität verliert sich nicht in einer Unbestimmbarkeit oder Willkürlichkeit, sondern bietet die Möglichkeit der an Bezugskollektiven ausgerichteten kulturellen *Selbstbestimmung* (vgl. Keupp et al. 2006: 7, Wimmer 2005: 14, 33f.).

Kulturelle Identität als semiotischer Prozess verweist sowohl auf die Rahmung durch überindividuelle Signifikanz von Symbolen, als auch auf die individuelle Bedeutungszuschreibung. Insbesondere der reflexive Charakter der Identitätsbildung ist hier von Relevanz, da diese als Prozess der Selbstdeutung verstanden wird. Assmann bestimmt deshalb die kulturelle Identität unter besonderer Hervorhebung des Reflexiven: „Kulturelle Identität ist [...] die reflexiv gewordene Teilhabe an bzw. das Bekenntnis zu einer Kultur.“ (Assmann 2007: 134) Wie im Bezug auf das generalisierte Andere im Symbolischen Interaktionismus skizziert, findet die Reflexion im Rahmen eines Perspektivenwechsels statt, der von den Individuen in Bezug auf den signifikanten bzw. verallgemeinerten Anderen vollzogen wird. Unter Verweis auf die reflexive Prozesshaftigkeit, die im kommunikativen Akt der Bedeutungsübertragung besteht, darf Identität daher nicht als Istzustand verstanden werden, in dem sich das Individuum oder eine Gruppe gleich ist. Identität meint vielmehr einen kreativen Prozess der *Selbst-Verständigung* in Bezug auf eine für das Individuum relevante Gruppe, der in alltäglichen Interaktionen durch Selbst- und Fremdzuschreibungen – sozusagen in Form einer (kritisch-) reflexiven Rollendistanz – stattfindet.

*Versteht man den Begriff der „reflexiven Distanz“ nicht nur als intra-subjektives Vermögen der Selbstbeobachtung, sondern intersubjektiv ebenso wortwörtlich als räumliche Distanz zwischen Individuen im Allgemeinen bzw. zwischen Filmzuschauern und Figuren im Besonderen, so können Filme als Formen der Distanzüberbrückung und Foren der reflexiven Auseinandersetzung verstanden werden.*<sup>53</sup> Es lässt sich an dieser Stelle wie folgt zusammenfassen: Das Verständnis von Identität als fortlaufender Aushandlungsprozess im Rahmen symbolischer Interaktion bestimmt auch die kulturellen Texte, auf Grundlage derer diese Interaktionen stattfinden, als komplexe Zeichensysteme. Die Analyse von Filmen im Hinblick auf die in ihnen angelegten Interaktionspotenziale erfordert eine Rekonstruktion dieser Zeichensysteme. Dabei stellt sich die

---

<sup>53</sup> Die etymologische Bedeutung des Medienbegriffs – dem lateinischen „Medius“ folgend – verweist auf die räumliche Dimension als „in der Mitte Befindliches“ oder das „Dazwischenliegende“ (vgl. Sandbothe 2004: 120). Filme als wesentlicher Teil der Medienlandschaft stellen sich diesem begrifflichen Ursprung folgend nicht nur als Träger von Texten innerhalb von Semiosphären (sh. Peirce) dar, sondern sind darüber hinaus auch zwischen unterschiedlichen semiotischen Räumen als kulturelle Brücken vorhanden.

(wissenschaftliche) Analyse eines Filmtextes nicht als Offenlegung der absoluten Filmwahrheit dar, sondern ist vielmehr als eine Herausarbeitung möglicher Angebote zu verstehen. *Filme verfügen über eine dominante Bedeutungsstruktur, die im bewussten Einsatz unterschiedlicher filmästhetischer Mittel angelegt ist, legen jedoch keine singuläre und eindeutige Lesart fest.* Die Frage nach der Intention des Regisseurs rückt somit in den Hintergrund, da diese sich von der Lesart der Zuschauer unterscheiden kann. In der folgenden Analyse geht es, nicht zuletzt aufgrund der breiter gefassten kulturwissenschaftlichen Perspektive die dem zentralen Erkenntnisinteresse zugrunde liegt, eher um das Herausarbeiten von pluralen Mechanismen filmischer Bedeutungsproduktion, als um den spezifischen Sinngehalt als Interpretation (vgl. Kessler 2003: 117).

Um das Verhältnis von Film (-Kultur) und Identität zu erklären und damit auch zu begründen, warum der Europäische Film für die kulturelle Identität eine entsprechende Relevanz hat, liefert die Semiotik weitreichende Erklärungsmöglichkeiten. Die Analyse der symbolischen Formen gibt damit Aufschluss über die Identität und Grenzen dieser Kultur, wie Bisanz zusammenfasst: „Die symbolische Eigenschaft der kulturellen Konstruktion bildet die Grundlage für eine umfassende kulturelle Analyse.“ (Bisanz 2005a: 10) Kultur als semiotischer Prozess verweist auf eine „tiefenstrukturelle“ Bedeutung von symbolischen Ordnungen und impliziert damit auch unbewusste und vor-reflexive Elemente von Kultur wie sie bereits im ersten Kapitel dieser Arbeit in Abgrenzung zu oberflächlichen, artikulierbaren Einstellungen skizziert wurden (vgl. ebd.: 12, Ingendahl 1991: 235, Lotman 2010: 148, Oehlmann 2011: 394ff., Posner 2003: 65).



### 2.4.2 KURZE EINFÜHRUNG IN DIE SEMIOTIK

Im Folgenden soll keine umfassende Darstellung unterschiedlicher Ansätze und Entwicklungen der (film-) semiotischen Theorie gegeben werden, sondern vielmehr eine konkrete Einführung, die am zentralen Erkenntnisinteresse der vorliegenden Arbeit orientiert ist und das analytische Vorgehen begründet. Es wird daher nur auf bestimmte Aspekte aus den bis heute vorliegenden Texten zur (Film-) Semiotik Bezug genommen, die für den vorliegenden Zusammenhang relevant sind.<sup>54</sup>

In der Semiotik können (vereinfacht) zwei historische Entwicklungen unterschieden werden, die von Saussure auf der einen Seite (in dieser linguistischen Tradition wird auch von der Semiologie gesprochen) und von Peirce auf der anderen Seite geprägt wurden. Diese unterscheiden sich grundlegend hinsichtlich ihres Zeichenkonzeptes, eine apodiktische Abgrenzung zwischen diesen (insbesondere im Bereich der Filmsemiotik) ist jedoch heute weitestgehend überwunden, nicht zuletzt, da sich der Film unterschiedlichen Künsten und ihren Zeichensystemen bedient.<sup>55</sup> Während Saussures Überlegungen der modernen Linguistik auf einer bilateralen Zeichenstruktur aufbauen, vertritt Peirce ein

---

<sup>54</sup> Zur Einführung in die Zeichentheorie und (Film-) Semiotik sh. u. a. die allgemeine Einleitung zur Kultur als Zeichentheorie von Bisanz (2004) und die an diese anschließenden von ihr zusammengestellten bedeutenden Primärtexte von Peirce, Saussure, Lotman und weiteren wichtigen Vertretern; einführend zur Bildsemiotik Friedrich/Schweppenhäuser (2010); die Einführung in die Film- und Fernsehwissenschaft von Borstnar/Pabst/Wulff (2008) sowie die u. a. von Wulff herausgegebene Zeitschrift *montage/AV*, in deren vielzähligen Ausgaben eine umfangreiche Sammlung von grundlegenden primären und sekundären Texten zur Filmsemiotik zu finden ist; aktuell einführend zur Filmsemiotik ebenso Gräf (et al.) (2011); Ehrat (2005); Kanzog (2007); Kessler (2003) hier insb. zur Darstellung der Diskussion, ob der Film über eine eigenständige Sprache verfügt; die kulturwissenschaftliche Einführung zur Zeichentheorie von Krois (2001), ders. (2004) sowie Merrell (2007); Nöth (2000) der in seinem Handbuch die Geschichte und Theorie der Semiotik nachzeichnet; Opl (1990) sowie das umfangreiche Handbuch von Posner (2003) zu den zeichentheoretischen Grundlagen; Schelskes soziologische und bildsemiotische Überlegungen zur visuellen Kommunikation (1997); Schönrichs Einführung in die Semiotik (1999) als auch der Überblick theoretischer Entwicklungen von Stam (2000) sowie Stam/Burgoyne/Flitterman-Lewis (2005); die Einführung anhand zentraler Grundbegriffe von Volli (2002) sowie der von Pape im Jahr 2004 erschienene Überblick zu den Arbeiten von Peirce sowie natürlich seine jeweiligen Einführungen in den von ihm und Christian Kloesel herausgegebenen semiotischen Schriften von Peirce (2000, 2000a und 2000b), die die zentrale Primärliteratur im vorliegenden Kapitel darstellen. Für den Ansatz der Filmanalyse hat im Besonderen Deleuze die Überlegungen von Peirce für seine interpretative Semiotik nutzbar gemacht. Siehe hierzu insb. die zusammengestellten Texte „Das Bewegungs-Bild. Kino 1“ (1989) sowie „Das Zeit-Bild. Kino 2“ (1991). In der vorliegenden Arbeit werden die Überlegungen von Deleuze vor allem im Kontext der Beschreibung des Offscreen-Raums aufgegriffen.

<sup>55</sup> Exemplarisch sei an dieser Stelle Merrell (2007) genannt, der in seiner Arbeit „Processing Cultural Meaning“ und hier insb. im neunten Kapitel „Saussure meets Peirce: through the semiotic lattice“ die zeichentheoretischen Perspektiven zusammenführt. Auch in dieser Arbeit wird die Filmsemiotik wie bereits in Kap. 1 dargestellt, als wissenschaftliches Feld verstanden, in dem sich unterschiedliche Ansätze ergänzen. So wird bspw. im Rahmen der narrativen Raumstruktur auf die Arbeiten Lotmans Bezug genommen, die der (strukturalistischen) Literatursemiotik zuzuordnen sind. Es wird das triadische Modell, wie im Folgenden darzustellen ist, als theoretische Grundlage präferiert und durch unterschiedliche Konzepte und Perspektiven ergänzt. Da an dieser Stelle kein umfassender Überblick über die unterschiedlichen filmsemiotischen – respektive filmsemiologischen – Entwicklungen gegeben werden soll, können auch die an der linguistischen Tradition orientierten und insbesondere in Europa viel besprochenen Arbeiten bspw. von Metz oder Eco eher vernachlässigt werden.

triadisches Zeichenmodell. Saussure unterscheidet zwischen dem Signifikat und dem Signifikant. Letzterer kann als das Bezeichnende beschrieben werden, das in materieller Form bzw. als Lautbild in gesprochener Sprache konkret ist und auf eine Bedeutung – das Signifikat – verweist. Das Signifikat, das Bezeichnete, stellt sich dabei als Vorstellungsbild dar und ist von einer subjektiven und individuell kontextualisierten Dimension bestimmt. Saussure konstatiert hierzu:

„Das sprachliche Zeichen vereinigt in sich nicht einen Namen und eine Sache, sondern eine Vorstellung und ein Lautbild. [...] Dieses letztere ist nicht der tatsächliche Laut, der lediglich etwas Physikalisches ist, sondern der physische Eindruck dieses Lautes, die Vergegenwärtigung desselben auf Grund unserer Empfindungswahrnehmungen; es ist sensorisch, und wenn wir es etwa gelegentlich 'materiell' nennen, so ist damit eben das Sensorische gemeint im Gegensatz zu dem andern Glied der assoziativen Verbindung, der Vorstellung, die im allgemeinen mehr abstrakt ist.“ (Saussure 1967: 64f.)

In der vorliegenden Arbeit soll jedoch das prozessuale triadische Zeichenmodell im Zentrum des Interesses stehen, da dieses, wie auch Kloepfer anmerkt, weniger statisch sei im Gegensatz zum dyadischen Modell. Darüber hinaus unterschlage das zweiseitige Modell die für den Film elementaren indexikalischen und ikonischen Zeichendimensionen – Saussures sprachliche Zeichen sind arbiträr und damit der symbolischen Ebene zuzuweisen – und lasse ebenso die erforderliche aktive Instanz des Interpretanten aus. Aus diesen Gründen sei das triadische Modell gegenüber dem dyadischen Konzept insbesondere für die Untersuchung filmischer Texte überlegen, da es auch das eines Filmes zu fassen vermag, was nicht zwingend artikulierbar ist<sup>56</sup> (vgl. Kloepfer 2003: 3191ff.). Während Saussure sich auf sprachliche Zeichen bezog, diese jedoch nicht zum alleinigen Gegenstand der Semiologie macht, ermöglicht die Semiotik von Peirce die Betrachtung aller erdenklichen Zeichenprozesse.<sup>57</sup> Damit wird das Zeichen im Peirceschen Sinne nicht nur anwendbar für sprachliche Zeichen, sondern für (kulturelle) Zeichen in ihren ganz unterschiedlichen Erscheinungsweisen vom Buchtext über den Volkstanz bis zum Kinofilm, da es keine Sache bezeichnet, sondern einen *sozialen oder kulturellen Bezug* (vgl. Volli 2002: 27).

<sup>56</sup> Der Aspekt der Artikulierbarkeit wurde bereits im ersten Kapitel in Bezug auf den Ausdruck von Identitäten aufgegriffen. Die Semiotik, so kann an dieser Stelle konstatiert werden, erlaubt es, die Ressourcen der nicht vollständig artikulierbaren Mentalitäten zu beschreiben und darauf aufbauend Annahmen hinsichtlich möglicher Wirkungspotenziale zu formulieren.

<sup>57</sup> Das Zeichenkonzept Saussures ist durchaus nicht auf die linguistische Perspektive beschränkt, sondern lässt sich auch auf andere nichtsprachliche Zeichensysteme übertragen. Auf die einengende Lektüre von Saussures Arbeiten weist auch Merrell hin: „But actually, Saussure was not quite as limited as many of his commentators have made him out to be. His idea had it that since linguistics 'would be only part of the general science of semiology', the laws discovered by semiology, circumscribing 'a well-defined area within the mass of anthropological facts', would be 'specifically applicable to language' [...] Semiology, according to this broader definition would incorporate all modes of communication found in human societies, including both linguistic expressions and nonverbal devices such as gestures and signals along nonlinguistic channels.“ (Merrell 2007: 141)

### DAS TRIADISCHE ZEICHENMODELL

Kultur als prozessuales Zeichensystem, das sich in der Interaktion des Individuums vollzieht, unterteilt Peirce in die unterschiedlichen Stufen der Erstheit, Zweitheit und Drittheit. Das Repräsentamen (Erstes) weist auf das Objekt (Zweites) hin, bezeichnet dieses, und wird durch den Interpreten in einem Interpretanten zusammengeführt (Drittes). Erstheit, Zweitheit und Drittheit sind als die elementaren Kategorien von Wissen und Erfahrung zu verstehen, die in den Zeichenbezügen Repräsentamen, Objekt und Interpretanten zum Ausdruck kommen (vgl. Schönrich 1999: 21). Das Zeichen besteht in seiner Gesamtheit aus dem, *was* repräsentiert wird (Objekt oder Referent), *wie* bzw. mit welchem *Zeichenmittel* es repräsentiert wird (Repräsentamen) und *wie* es gedeutet/interpretiert wird (Interpretant). Diese drei Elemente des triadischen Zeichenmodells stehen in einem wechselseitigen Verhältnis, das Peirce wie folgt beschreibt:

„Ein Zeichen oder ein Repräsentamen ist ein Erstes, das in einer solchen genuinen triadischen Relation zu einem Zweiten, das sein Objekt genannt wird, steht, daß [sic!] es fähig ist, ein Drittes, das sein Interpretant genannt wird, zu bestimmen und zwar dahingehend, dieselbe triadische Relation zu seinem Objekt anzunehmen, in der es selbst zu diesem Objekt steht [...]“ (Peirce zit. und übers. nach Schönrich 1999: 20)

Ein kurzes Beispiel soll diese „Dreiecksbeziehung“ verdeutlichen. Man stelle sich als Repräsentamen eine blaue Flagge vor, auf der in einem Kreis angeordnet zwölf goldene Sterne zu sehen sind. Neben dem gedanklichen Vorstellungsbild kann der Interpretant auch zum Ausdruck gebracht werden, indem das Wort „Europäische Union“ verwendet wird. Da der Sternenkranz auf blauem Hintergrund 1955 vom Europarat als offizielles Fahnenbild eingeführt wurde – also auf kulturellen Konventionen beruht – handelt es sich um ein Symbol. Der Interpret stellt also im Interpretanten eine Verbindung zwischen dem Repräsentamen und dem Symbol her und schafft mit seinem sprachlichen Ausdruck eine weitere triadische Relation. Der Hörer des Lautbildes stellt dann wiederum eine neue Verbindung zwischen Repräsentamen und Objekt her usw. Dabei kann der Interpretant auch lediglich eine Vorstellung sein oder ein photographiertes Bild. Das Zeichenmittel ist wie oben bemerkt vielgestaltig. Dieser reziproke und sich dynamisch fortführende Prozess zwischen den einzelnen Elementen beschreibt das Konzept der Semiose, das Peirce wie folgt fasst:

„Doch unter 'Semiose' verstehe ich [...] eine Wirkung oder einen Einfluß [sic!], der in dem Zusammenwirken dreier Gegenstände, wie ein Zeichen, sein Objekt und sein Interpretant, besteht, wobei dieser tri-relative Einfluß [sic!] in keiner Weise in Wirkungen zwischen

Teilen aufgelöst werden kann.“ (Peirce 2000b: 255)<sup>58</sup>

Peirce bestimmt das Denken als dialogischen Prozess, in dem die innere mentale (intrasubjektive) Welt der Subjekte durch den Austausch intersubjektiver Zeichen konstruiert wird. Damit Zeichen überhaupt kommunizierbar sind, müssen sie die Wahrnehmungswelt auf verdichtete Weise darstellen und ihre Komplexität reduzieren (vgl. Oehlmann 2011: 389ff.). Ein Repräsentamen kann ein Objekt nicht äquivalent in seiner Komplexität darstellen, sondern nur eine *Auswahl* an semantischen Merkmalen.<sup>59</sup> Das obige Beispiel zum Sternenkrans auf blauem Hintergrund als Symbol der Europäischen Union macht dieses deutlich, da wohl kein Zeichen die Komplexität des politischen Konstrukts erfassen kann, geschweige denn ebenso die kulturelle und soziale Dimension. Auch der Film als – wenn auch sehr komplexes – Zeichensystem, ist aufgrund unterschiedlicher Begrenztheiten (u. a. die zeitliche Begrenzung oder die Begrenzung auf auditive und visuelle Zeichenformen) auf eine notwendige Reduktion angewiesen.

Das dreiteilige Modell des Zeichenprozesses erlaubt neben der textfokussierten Perspektive Fragen bzgl. möglicher Rezeptions- und Aneignungsprozesse an den Interpretanten als vorstellbare Repräsentationswirkung im (verallgemeinerten) Interpretanten zu stellen, also die pragmatische Dimension des Zeichenprozesses zu betrachten.<sup>60</sup> Diese

---

<sup>58</sup> In der wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit den vielzählig und vormals ungeordnet vorhandenen Texten von Peirce hat sich eine spezifische Zitierweise durchgesetzt, die sich auf die Veröffentlichung in den jeweiligen Sammelbänden bezieht und auf die übergeordneten Kapitel verweist. Die Angabe CP 2.228 bspw. gibt die gesammelten Texte (Collected Papers ohne Titel- und Jahresangabe) sowie ihre Band- und Paragrafennummer an. Da jedoch die vorliegende Arbeit neben den Texten von Peirce auch viele andere Primärtexte unterschiedlicher Autoren verwendet, soll zwecks Einheitlichkeit auf die besondere Zitierweise verzichtet werden.

<sup>59</sup> Cassirer beschreibt den Menschen in seiner anthropologischen Konzeption als „animal symbolicum“ (Cassirer 1990: 51). Zwar sei die rationale Erfassung der Welt ein dem menschlichen Handeln immanentes Merkmal, sie weise jedoch bei überhöhter Komplexität der zu erfassenden Sachverhalte entsprechende kognitive Grenzen auf, sodass das symbolische Denken und Verhalten als unerlässliche Bedingung für den gesamten Fortschritt der Kultur betrachtet werden müsse (vgl. ebd.). Demnach entsteht erst auf Grundlage des Symbolsystems das rationale Denksystem des Menschen (sh. hierzu auch Kap. 4.1). Die symbolischen Formen sind konstitutive Notwendigkeit menschlicher Gemeinschaft und ihrer Kultur, da sie in der Lage sind, komplexe Sachverhalte, Ideen und Geschichten zu speichern. Der Begriff der Symbolischen Form impliziert die geistige Tätigkeit des Menschen, der dem Sinnbild des Symbols einen geistigen Bedeutungsinhalt zuweist (vgl. Bisanz 2005a: 20). Sie beruhen auf Konventionen und haben eine vergemeinschaftende Funktion, da ihnen, wie oben unter Bezugnahme auf den Symbolischen Interaktionismus skizziert wurde, die emotionale Bedeutung inhärent ist. Als Beispiel kann hier die Nationalhymne genannt werden. Ihre Bedeutung erfährt diese als auditives Symbol, weil sie nicht nur als gemeinsame Hymne offiziell anerkannt ist, sondern auch, weil sie gemeinsame Emotionen zusammenführt (die aber auf individueller Ebene durchaus differenziert sind).

<sup>60</sup> Die Komplexität der Kategorien fasst Morris, dessen pragmasemiotischer Ansatz im Folgenden noch vorgestellt wird, komprimiert zusammen: „Etwas von ihrer Komplexität sollte jedoch durch den Hinweis aufgezeigt werden, daß [sic!] Peirce drei Arten von Repräsentamen unterschied (Qualizeichen, Sinzeichen und Legizeichen), drei Möglichkeiten, wie das Zeichen mit seinem Objekt verknüpft sein kann (als Ikon, Index oder Symbol), drei Möglichkeiten, die Relation des Interpretanten zum Objekt zu betrachten (als Rhema, Dicent oder Argument), drei Arten des Interpretanten (emotional, energetisch und logisch) und zwei Arten von Objekten (unmittelbare und dynamische).“ (Morris 1977: 205)

Perspektive entspricht auch der dieser Arbeit zugrunde liegenden Auffassung, dass Film mehr ist als die Summe seiner audiovisuellen Zeichen, die etwas außerhalb der Leinwand bezeichnen. Die Ebene der *möglichen* Repräsentationswirkungen ist für den Film als komplexes Zeichensystem konstituierend.

## 2.5 FILM ALS KOMPLEXES ZEICHENSYSTEM

Der Film grenzt sich von vielen anderen Medien dadurch ab, dass er unterschiedliche Zeichensysteme in sich vereint, die auf ebenso unterschiedliche Weise differente Sinne ansprechen und an Handlungen appellieren (sh. hierzu Kap. 4). Er besteht sowohl aus vorfilmischen (wie bspw. Gestik, Mimik, Sprache, Physiognomie, Kleidung usw.) als auch filmischen Zeichen (u. a. Kamerabewegung und kameratechnische Mittel wie z. B. Zoom, Effekte im Rahmen der Postproduktion etc.), die in ihrer spezifischen Komposition eine diegetische Welt schaffen und Bedeutungspotenziale formulieren, welche es im gesamten narrativen Kontext zu analysieren gilt. An vorheriger Stelle wurde bereits festgestellt, dass Filme die außerfilmische Wirklichkeit nicht einfach abbilden, sondern einen gewählten Ausschnitt repräsentieren, zu dem sie sich unter zur Zuhilfenahme von unterschiedlichen Zeichensystemen und ihren Codes synästhetisch positionieren. Der offensichtlich ikonische „Wert“ der Filmbilder trägt, da jede Einstellung im Film stets auch eine konnotative Ebene beinhaltet. Folglich weist auch Belting darauf hin, dass es zwar ikonische Zeichen gibt, es aber „ein Irrtum [wäre], *Bilder* und *ikonische Zeichen* einfach gleichzusetzen.“ (Belting 2006: 135; Herv. i. O.) Der Film spiegelt Realität nicht einfach wieder, sondern bezieht Position, reflektiert und wertet. Der Film kann nicht nicht kommentieren, da mit jeder Einstellung eine Entscheidung über die Perspektive, die Einstellungsgröße, die Schärfentiefe und vieles mehr getroffen werden muss (ebenso wie auf der auditiven Ebene und der anschließenden Montage einzelner Sequenzen). Die Regie des Films als kreative Tätigkeit der Zeichenkomposition kann somit auch als semiotische Tätigkeit beschrieben werden (vgl. Kloepfer 2003: 3194).

Im Rahmen der obigen Beschreibung von Kultur als Prozess wurde auf Bystrinas Analogie des Kristalls Bezug genommen, der sich auch als bildhafter Einstieg in die Beschreibung filmischer Zeichenprozesse eignet. Wenngleich der angedeutete Kristallisationsprozess nicht in Gänze voraussehbar ist, so sind doch einzelne signifikante empirische Prozesse beschreibbar, auf Grundlage derer es möglich ist, ein Modell zu entwerfen, das auch das *Verstehen* von Prozessen außerhalb der Empirie aufgrund einer Regelgeleitetheit ermöglicht. In ähnlicher Weise stellt sich dieses in der vorliegenden Arbeit für die zu

untersuchenden Filme dar, wenn sich auf Grundlage der empirisch gegebenen Filmtexte möglichen Film-Zuschauer-Interaktionen angenähert werden soll, für die diese als Ressourcen zur Verfügung stehen. Dieses Vorgehen stützt sich auf die (in Kap. 4.1 zu begründende) These, dass filmische Fiktion und außerfilmische (Lebens-) Wirklichkeit in komplexer Weise miteinander in Beziehung stehen und sich diese Beziehung auf individueller Ebene konkretisiert. Von Bedeutung in diesem Interaktionsprozess – der nicht vollständig in rationalen, kognitiven Analyseprozessen der Zuschauer aufgeht – sind ebenso Emotionen, die nicht nur in diesem entstehen, sondern bereits in diesen hineingetragen werden (sh. Kap. 4.2).

Im Film werden unterschiedliche Zeichen zu einem komplexen wirkungsvoll gestalteten System zusammengefügt, sozusagen codiert, um die Zuschauer in ein emotionales Verhältnis zu setzen, Wirkungspotenziale zu entfalten und Imaginationen anzustoßen (vgl. Agotai 2007: 39). Interessant ist Bystrinas Arbeit insbesondere aufgrund seiner Überlegungen zu den filmischen Codes, die hier erneut aufgegriffen werden können. Er begreift den Film als Text, der aus einer Abfolge von Bildern, akustischen sowie schriftsprachlichen Zeichenkomplexen besteht, auch wenn sowohl in der Produktion sowie in der Rezeption der Fokus auf der visuellen Ebene der Filme liegt. Bystrina unterscheidet drei unterschiedliche Codeebenen, die sich in gleicher Weise wie die beschriebenen Elementarkategorien der Erstheit, Zweitheit und Drittheit bei Peirce darstellen.

Als primäre Codes beschreibt er diejenigen, die Informationsprozesse regeln, aber „keinen Zeichencharakter (im engeren Sinne des Wortes) tragen.“ (Bystrina 1989: 81) Er nennt hier bspw. genetische oder technische Informationsprozesse, die von Invarianz und Stringenz geprägt sind. Die Kategorie des Primären ist analog zur Kategorie der Erstheit bei Peirce zu betrachten, in der ein einstelliges Sein ohne Relation bestimmt wurde (z. B. die Farbe blau im obigen Bsp. als rhematisch-ikonisches Quali-Zeichen). Die Codes der sekundären Ebene beziehen sich auf die „Kombination von Zeichenelementen zu Zeichen und von Zeichen zu höheren Zeichenkomplexen“ (ebd.: 82), die dann einen vielschichtigen Text strukturieren. Es ist hier die Ebene der Zweitheit angesprochen, in der eine Relation zu einem Zweiten vorhanden ist. Die sekundären Codes weisen eine höhere Komplexität auf, da sie auf den primären Codes aufbauen und somit bereits ihre Qualitäten beinhalten und in eine Beziehung zueinander bringen. Die tertiäre Codeebene bei Bystrina ist im Zeichensystem von Peirce die Kategorie der Drittheit, in der die triadische Relation eine kulturelle Bedeutung der Zeichen ermöglicht. Ein kurzes Filmbeispiel, das im Laufe der Arbeit noch einmal aufgegriffen wird, kann diese Beziehung der unterschiedlichen

Zeichenkategorien verdeutlichen.



Abb. 2: LAST RESORT TC 0:04:46

Im Film *Last Resort* von Pawel Pawlikowski (2000) gibt es eine Einstellung, die von zwei zentralen Elementen und ihrer Beziehung zueinander bestimmt wird, die dann eine Bedeutungszuweisung ermöglicht: Hinter einem vergitterten Fenster ist in Großaufnahme der besorgte Gesichtsausdruck eines Jungen zu sehen. Allein die Deutung des Ausdrucks als melancholisch – als nur einer von vielen sichtbaren, erkennbaren, differenzierbaren, verstehbaren und deutbaren Elementen der beispielhaften Abbildung – macht die Vielschichtigkeit (audio-) visueller Zeichen in der Analysepraxis deutlich, da in diesem bereits eine Drittheit im Ersten impliziert wird. In der Analysepraxis und im Alltag sind die einzelnen Ebenen vielschichtig überlagert und finden in großen Teilen unbewusst statt. Das Erkennen der Besorgnis im Gesichtsausdruck des Jungen bspw. wird aufgrund der vorfilmischen Konventionalisierung wohl keine große Analysearbeit bei den meisten Zuschauern erfordern. In der zeichentheoretischen, analytischen Arbeit ist jedoch zu konstatieren, dass erst aus der Beziehung der beiden ersten Bildelemente sich als Repräsentationswirkung eine mögliche symbolische Bedeutung dieser Relation im Dritten ergibt – im obigen Beispiel die (natürlich im Gesamtkontext des Films zu verstehende) menschenunwürdige Einwanderungspolitik in Europa. Auf Grundlage dieser dritten Ebene werden soziokulturelle Bedeutungen ausgehandelt, wie auch Bystrina konstatiert:

„Durch tertiäre Codes wird der Aufbau von solchen großen sozialen Normensystemen geregelt, wie Recht, Sitte und Moral, die besondere Zeichenkomplexe bzw. Textsorten darstellen. [...] Und da die tertiären Codes Zeichenhandlungen und Aufbau von Texten regeln, wird diese Analyse immer einen semiotischen Charakter tragen: sie wird zu der Disziplin gehören, die heute meistens [...] 'Semiotik der Kultur' genannt wird.“ (Ebd.: 87, 86)

Das Verständnis von der Konstituierung und Wandelbarkeit von Symbolen kann von einer allgemeinen zeichentheoretischen Ebene auch auf die filmischen Zeichen übertragen werden: „Symbole wachsen. Sie entstehen aus der Entwicklung anderer Zeichen [...]. [Ihre] Bedeutung wächst im Gebrauch mit der [Film-] Erfahrung.“ (Peirce 1986: 46, Erg. d. Verf.) Es ist gerade die hier implizierte zeitliche Dimension, die den Film von vielen anderen Zeichensystemen abgrenzt. In ihm ist es möglich, dass sich im Rahmen seiner zeitlichen Entfaltung die Bedeutung von Symbolen verändert. Auch wenn sich die

folgende Filmanalyse – nicht nur aus forschungsökonomischen Gründen – anhand von bestimmten Schlüsselbildern anbietet, die Bedeutungen in symbolisch verdichteter Weise zur Verfügung stellen, muss in der Analyse der Film ebenso als audiovisueller *Gesamttext* aus einer übergeordneten Perspektive betrachtet werden. Im bereits erwähnten Film *LAST RESORT* bspw. ist die erste und letzte Einstellung fast identisch. Dazwischen liegt jedoch die Geschichte, die die Bilder in eine bestimmte Beziehung setzt und auf Grundlage derer die Zuschauer den Bildern eine unterschiedliche Bedeutung zuweisen (sh. Abb. 109 und 110 sowie die diesbezügliche Analyse im folgenden dritten Kap.).

Auch wenn in der Mehrzahl filmanalytischer Arbeiten das zentrale Erkenntnisinteresse auf die kulturelle Codierung – also die tertiäre Codeebene – abzielt (insb. im Kontext der Cultural Studies und ihren gesellschaftlichen Themenschwerpunkten), können die anderen Codeebenen nicht ausgeblendet werden, da die tertiären Codes auf den sekundären und primären Codes aufbauen. Diese Ebenen der Erstheit, Zweitheit und Drittheit müssen auch im Rahmen einer an der Semiotik orientierten Filmanalyse berücksichtigt werden. Ebenso die Objektkategorien Ikonizität, Indexikalität und Symbolik sind im Film auf komplexe Weise miteinander verbunden. So hat bspw. im Film *EDEN IS WEST* (*EDEN À L'OUEST*; 2009) von Constantin Costa-Gavras der Eiffelturm als ikonisches vorbestehendes (vorfilmisches) Zeichen eine Referenzfunktion, indem er auf Paris als Handlungsort verweist.



Abb. 3: *EDEN IS WEST* TC 1:41:32

Darüber hinaus hat er im innerfilmischen Kontext eine vom außerfilmischen Kontext abweichende Symbolfunktion, die sich aus der erzählten Geschichte, ihrer Montage, der in dieser relevanten Perspektive, der spezifischen Form der (hier fantastischen) Darstellung usw. ergibt (sh. hierzu die Filmanalyse). Es sind folglich stets die Ebenen der Gesamtstruktur, also der spezifischen Anordnung von Zeichen, Bildern und Sequenzen zu berücksichtigen, wenn in der Filmanalyse mögliche Bedeutungen herausgearbeitet werden, die im Rahmen der Rezeption und Aneignung unterschiedliche Wirkungspotenziale entfalten. Dies hebt auch Möller in seiner Darstellung zur Semantik in der Filmsemiotik hervor:

„Eine Semantik des Filmbildes kann nicht einfach nur Semantik des photographischen Bildes sein, sondern muß [sic!], neben der Zeitlichkeit dieses Bildes vor allem auch seinen



Kontextbezug, einerseits seine Wirkung auf die Umgebung, andererseits die Wirkung der Umgebung auf das Bild ('Kontextabhängigkeit der Bedeutung des Filmbildes') mit erfassen.“ (Möller 1981: 243)

Die hier angesprochenen semantischen, syntaktischen und pragmatischen Ebenen sind für das Verständnis (film-) semiotischer Überlegungen von zentraler Bedeutung und bilden die Grundlage einer pragmatisch, handlungstheoretisch orientierten Perspektive, die die strukturelle Semiotik mit den bereits angedeuteten handlungstheoretischen Überlegungen zu verknüpfen vermag.<sup>61</sup>

---

<sup>61</sup> Die Einteilung der Semiotik in die drei Teildisziplinen der Syntax, Semantik und Pragmatik, die die Verhältnisse beschreiben, in der Zeichen stehen können, wurde insbesondere durch die Arbeiten von Morris geprägt, auch wenn er selbst bereits nach kurzer Zeit auf die Problematik dieser kategorialen Trennung hinwies (vgl. Friedrich/Schweppenhäuser 2010: 29f.). Die Ebenen der Semantik, Syntax und Pragmatik sind auf komplexe Weise miteinander verwoben und können in der Analysepraxis weder völlig isoliert voneinander noch in Gänze untersucht werden, weshalb sich die praktische Analyse lediglich auf bestimmte Aspekte innerhalb signifikanter Schlüsselszenen beziehen kann. An späterer Stelle wird der Begriff der Schlüsselsequenzen respektive Schlüsselbilder noch einmal aufgegriffen. Es sei an dieser Stelle jedoch bereits erwähnt, dass diese sowohl übergeordnete moralische Prinzipien und soziale Ordnungen als auch individuelle Emotionen in verdichteter Weise darstellen und mitteilen (sh. hierzu Kap. 3.3.6).

**ZUR SEMIOTISCH-HANDLUNGSTHEORETISCHEN ORIENTIERUNG**

Das Verhältnis zwischen filmischen Texten und außerfilmischen Realitäten ist ein kulturell-reziprokes, dessen Verknüpfungspunkte die Zuschauer darstellen, die in einem Interaktionsprozess beide Welten miteinander in Beziehung bringen und dabei Wert- und Normsysteme aushandeln, die jeweils von Bedeutung sind. Dieses Verständnis, in dem den Zuschauern unterschiedliche Lesarten zugestanden werden, folgt einem pragmatisch orientierten Ansatz, der sich den Prozessen der Bedeutungsbildung widmet und den Anschluss an die obigen handlungstheoretischen Überlegungen anbietet. Die pragmatische Semiotik bindet Zeichen und ihre Bedeutung an Interaktionsprozesse und ermöglicht so, das Verhältnis von individuellen und gesellschaftlichen Phänomenen anhand konkreter Zeichenressourcen zu beschreiben.<sup>62</sup> Ihr liegt die These zugrunde, dass eine Handlungstendenz zwar bereits im Zeichen angelegt ist, das Zeichen aber erst durch die Handlung als Interaktion zwischen Zeichen und Interpret vollständig bestimmt wird (wie bereits oben im Konzept des dynamischen Interpretanten bei Peirce deutlich wurde).

Zu erwähnen sind an dieser Stelle die Überlegungen von Odin zur Semio-Pragmatik, in denen er einführend auf die Binarität im Prozess der Textproduktion hinweist und damit die textorientierten Zugänge zu erweitern versucht. Textproduktion meint hier nicht nur die Herstellung desselben durch den Produzenten, sondern schließt die Dimension des Rezeptionsprozesses – Odin spricht hier von der Lektüre – als wesentliche Bedingung mit ein:

„[Der] eine [Prozess; J.O] spielt sich im Raum der Herstellung ab, der andere in dem der Lektüre. Je mehr von den Determinanten, durch die die Aktanten dieser beiden Räume konstruiert werden, ihnen gemeinsam sind, desto mehr Chancen bestehen, dass die beiden Textproduktionen (die beiden Texte) dicht beieinander liegen.“ (Odin 2002: 42)

---

<sup>62</sup> Der Begriff des Pragmatismus, der der pragmatischen Semiotik zugrunde liegt, wurde von Peirce in Anlehnung an Kants Begriff des Praktischen geprägt. Im Besonderen wurde diese dann von Morris im Rahmen seiner behavioristisch orientierten kosmologischen (Handlungstheorie), axiologischen (Werttheorie) und semiotischen (Zeichentheorie) Untersuchungen aufgenommen. Komplexe Norm- und Wertzusammenhänge sind bei Morris komplementär mit der Zeichenwelt verbunden, da erst durch diese ein Werte vermittelndes Weltbild erfahrbar wird. Axiologie und (verhaltensorientierte) Semiotik werden folglich als komplementäre Disziplinen verstanden (vgl. Eschenbach 1977: 21). Morris schließt dabei sowohl an die Semiotik von Peirce als auch an die Theorie des Symbolischen Interaktionismus an, was nicht zuletzt in den beiden 1965 publizierten Aufsätzen „Alfred Adler und George H. Mead“ sowie „George Herbert Mead: Die Wissenschaftstheorie eines Pragmatisten“ besonders deutlich wird (vgl. ebd.: 11ff., 40, Morris 1977: 164ff., 167ff.). In Anlehnung an Peirce stellt Morris die elementare Beziehung zwischen Bedeutung und Handlung als Schnittpunkt aller Pragmatisten heraus und bestimmt in Bezug auf Mead das menschliche Handeln, das von signifikanten Symbolen geleitet wird, als reflektierende Erfahrung (vgl. Morris 1977: 169, 203ff.). Wie bereits im obigen Kapitel zusammengefasst wurde, unterscheidet Mead zwischen nicht-signifikanten und signifikanten Symbolen. Während die Ersten eine unmittelbare Erfahrung ermöglichen, handelt es sich bei Letzteren um die für eine reflektierte Erfahrung konstitutiven Symbole. Den Reflexionsprozess beschreibt Mead im Wesentlichen anhand des Prozesses der Rollenübernahme. Dieser ist insbesondere für die Filmerfahrung als reflektierende Erfahrung von zentraler Bedeutung, wie noch im Anschluss an die Analyseergebnisse weiterführend in Kap. 4 zu skizzieren sein wird.

Es sollte jedoch diesbezüglich angemerkt sein, dass sich die beiden Prozesse zwar zu unterschiedlichen Zeiten ereignen können, aber aufeinander abgestimmt sind. So wird bspw. die heutige Lektüre eines Films aus den Anfängen der Filmgeschichte – eine entsprechende Kompetenz der Zuschauer vorausgesetzt – für gewöhnlich den Kontext der Herstellung (z. B. den des Genres, den der technischen Möglichkeiten, den des Starimages eines Schauspielers oder bspw. auch den des politischen Kontextes) mit einbeziehen. Erstens ist der Text intentional, das heißt, auf die Lektüre hin produziert, und zweitens wird diese Intention wiederum im Lektüreprozess (in der Regel) mitgedacht. Die Determinanten in diesen beiden Prozessen müssen jedoch nicht – wie bereits im obigen Zitat von Odin angemerkt – deckungsgleich sein, sondern können sich auch unterscheiden. Die unterschiedliche „Arte und Weise“ der (doppelten) Textkonstruktion wird von Odin als Modi von Text und Modi der Lektüre gefasst.<sup>63</sup>

Ohne an dieser Stelle seine Überlegungen zu unterschiedlichen Modi im Detail nachzuzeichnen, sei an dieser Stelle lediglich auf die zentralen Aspekte der semio-pragmatischen Perspektive verwiesen, die für das aktuelle Kapitel der vorliegenden Arbeit von Relevanz sind. So wird die grundlegende Auffassung geteilt, dass sich das Filmverständnis nicht allein aus der Semantik erschließt, sondern die im Text angelegten Interaktionspotenziale als Verbindungen zwischen Film und Zuschauer einbezogen werden müssen. Das Ziel der Semio-Pragmatik ist es nicht, die empirische Dimension der Textwirkung zu erfassen, sondern den theoretischen Rahmen zur Verfügung zu stellen, von dem ausgehend die Analyse die im (doppelten) Text angelegten Möglichkeiten der Kommunikation zwischen Text und Empfänger beschreibt (vgl. ebd.: 42f.). Der textbezogene Fokus der Analyse wird damit nicht abgelöst, vielmehr wird seine Relevanz bestätigt und durch die pragmatische Perspektive ergänzt.<sup>64</sup> Auch hier liegt die bereits oben formulierte These zugrunde, dass sich in jedem Text semantische Potenziale herausarbeiten lassen. Allerdings wird nun die Beschreibung des semantischen Potenzials um die Herausarbeitung von bestimmten Potenzialen der Sinn- und Affektproduktion erweitert, die gemeinsam auf relevante Kompetenzen im Rahmen der Kommunikation

---

<sup>63</sup> Odin betrachtet so neben weiteren Modi den fiktionalisierenden und dokumentarisierenden Modus ebenso den ästhetischen Modus und den Kunst-Modus, die er als theoretische Konstrukte (zwecks einer rein heuristischen Funktion) voneinander trennt (vgl. Odin 2002: 43ff. sowie ders. 1983, 1990, 1995, 2000, 2011).

<sup>64</sup> Odin konstatiert in Bezug auf den semio-pragmatischen Ansatz, dass dieser dezidiert nicht den semiotischen Ansatz verdrängen will, sondern diesen vielmehr in eine pragmatische Perspektive rücken möchte: „Wenn die Konstruktion des Textes einmal geklärt ist, behält die immanente Analyse ihre Gültigkeit und Wirksamkeit. Auf eine gewisse Art könnte man sagen, der semio-pragmatische Ansatz bringe die Vorannahmen der immanenten Analyse ans Licht, denn jede immanente Analyse arbeitet an einem Text, der unter dem Druck von Kontext-Determinationen konstruiert ist, doch entweder ohne sich dieser Konstruktionen bewusst zu sein (die naive immanente Analyse), oder, wie meist, aus methodischen oder epistemologischen Gründen, ohne dies zu hinterfragen.“ (Odin 2002: 43, hier Fußnote 6)

verweisen. Ebenso die semio-pragmatische bzw. die in dieser Arbeit spezifizierte semiotisch-handlungstheoretische Analyse des Europäischen Films hat daher zum Ziel, auf Grundlage der Textanalyse entsprechende Anlagen von Sinn- und Affektproduktionen herauszuarbeiten und die zentralen Kompetenzen zu beschreiben, an die der Europäische Film appelliert (sh. hierzu Kap. 4.3).<sup>65</sup>

Auch Wulff verortet die pragmatisch orientierte Filmanalyse zwischen Filmtext und Rezeptionsanalyse. Seine in der Tradition von Strukturalismus, Formalismus und Funktionalismus stehende Untersuchung des Textes ist in einen kommunikativen Rahmen eingebunden, der nicht vernachlässigt werden darf, da man sonst, so Wulff,

„[...] aus den Augen verlieren [würde], daß [sic!] der filmische Formenbau nicht allein aus ästhetischen Gründen erklärt werden kann und nicht allein darum von Belang und Interesse ist, um ein isoliertes Formkriterium zu erfüllen, sondern bezogen ist darauf, *Bedingungen für das Zustandekommen von Verständigung* herzustellen.“ (Wulff 1999: 11; Herv. i. O.)

Wulff skizziert in Anlehnung an Jakobson das Filmverstehen als Übersetzung und fasst das filmische Zeichen als *res intelligibilis* auf. Er bezieht damit die pragmatische Dimension in die Analyse mit ein, die (als Übersetzung verstanden) zum Ziel hat, dem Intelligiblen am Film nachzuspüren. Dabei kann die Analyse jedoch, wie auch bereits an unterschiedlichen Stellen der vorliegenden Arbeit betont, nicht den gesamten Text vollständig übersetzen, sondern stets nur approximativ sein (vgl. ebd.: 14f.). Der Autor beschreibt daran anschließend unter Bezug auf die Semiose von Peirce die Analyse als Zeichenprozess: „Alle Verstehensprozesse sind Übersetzungsprozesse. Verstehensprozesse sind außerdem Zeichenprozesse, so daß [sic!] sich das Peirceanische Konzept der 'Semiose' recht unmittelbar auf die Modellierung von Textrezeption anwenden läßt [sic!] [...].“ (Ebd.: 15)

An den Verweis auf Peirce anknüpfend, kann nun auf eine übergeordnete kultursemiotische Ebene rückgeschlossen werden. Unter Einbeziehung der einzelnen Überlegungen ist zu formulieren, dass die Existenz von Zeichen allein noch keine Kultur bestimmen kann, sondern dass hierzu eine interaktionistische Handlung zwischen mindestens einem Individuum und dem Zeichen notwendig ist, die eine Bedeutungskonstruktion möglich macht. Erst in der Einbeziehung dieser pragmatischen Dimension des Zeichenprozesses als Übersetzungsprozess wird Kultur fassbar. Kultur bezieht sich auf die Bedeutungsebene geäußerter und rezipierter Zeichen, sodass auch dem filmsemiotischen Ansatz in dieser Arbeit diese zwei Perspektiven zugrunde liegen. Daher

---

<sup>65</sup>Die Kritik an Odin (zusammenfassend sh. Kessler 2002), dass sich der semio-pragmatische Ansatz aufgrund einer nicht vorhandenen Konkretisierung der Zuschauer in Abstraktheit verliere, ist in der vorliegenden Arbeit zu entgegnen, indem im folgenden Kap. 3.1 eine Bestimmung des abstrakten Zuschauers auch in Bezug auf die relevanten Kontexte vorgenommen wird.

gilt es, wie bereits im Rahmen der Formulierung des zentralen Erkenntnisinteresses im ersten Kapitel beschrieben, *nicht nur darum, die in den Filmen codierten Mentefakte (Ideen, Werte, Handlungskonventionen usw.) offenzulegen, die bestimmte Mentalitäten in Bezug auf die europäische Gemeinschaft repräsentieren. Es geht im Folgenden ebenso darum, zu beschreiben, auf welche Weise diese als ihre Ressourcen zur Verfügung stehen und welche weiterführenden identitätsbezogenen Interaktionen sie anleiten.* Bezogen auf das Zeichensystem Film bedeutet dies, dass es nicht die Materialität des Films ist (also der Film als empirisches Material an sich), die ihn als kulturelle Identitätsressource bedeutend macht, sondern die an/in diesem ausgehandelte Bedeutung. Die Beziehung zwischen Filmtext und Zuschauern ist als ein wechselseitiger, dialogischer Interaktionsprozess zu verstehen, in dem die Zuschauer ihre eigenen Erfahrungen und Erwartungen, ihren gesamten soziokulturellen Kontext sowie ihre psychischen Dispositionen einbringen und auf Grundlage der audiovisuellen Zeichen Bedeutung generieren. Die Gesamtheit der analysierbaren Ebenen des Films – von der Kameraeinstellung über die Erscheinung der Schauspieler, der Filmmusik oder der Montage der Bilder, um nur einige wenige zu nennen – ergeben in ihren spezifischen Relationen ein dynamisches und komplexes Zeichensystem, das *kontextbezogen* entsteht und den Zuschauern zur Verfügung gestellt wird. Das zeichentheoretische Grundverständnis wird in dieser Arbeit ergänzt, indem die bei Peirce beschriebenen Repräsentationswirkungen im Interpretanten semiotisch-handlungstheoretisch erklärt werden, um darstellen zu können, auf welche Weise sich Identitätsprozesse im Rahmen von Zeichenprozessen bzw. symbolischen Interaktionen vollziehen. *Die grundlegende theoretische und methodische Orientierung in der vorliegenden Arbeit ist daher als eine semiotisch-handlungstheoretisch erweiterte Analyse zu beschreiben.*

*Filme bilden die außerfilmische Wirklichkeit nicht lediglich ab, sondern selektieren, strukturieren und reflektieren diese. Dabei werden unterschiedliche Zeichen auf vielfältige Weise in den Filmen genutzt, um die Zuschauer in einer fiktiven Welt in eine bestimmte Perspektive zu versetzen, eine emotionale Beziehung innerhalb dieser aufzubauen und Imaginationen zu ermöglichen. Filme als komplexe Zeichensysteme entfalten somit eine modellbildende Funktion. Sie werden verstanden als komplexe Zeichensysteme, die mit den Zuschauern in ein Interaktionsverhältnis treten. Sie zirkulieren im gemeinschaftlichen Raum und verbinden damit die individuelle und kollektive Ebene kultureller Bedeutungsproduktion, da eine gemeinsame symbolische Ordnung geteilt wird. Filmkultur, so kann in Anlehnung an Hickethier formuliert werden, ist die Praxis der*

*Selbstvergewisserung und der Weltauseinandersetzung auf individueller und kollektiver Ebene durch zeichenhafte, symbolische Praxis* (vgl. Hickethier 2010: 86).

In der folgenden Analyse werden die hier lediglich angerissenen und nicht systematisierten Zeichen – die Figurenzeichen und Raumzeichen sowie die filmischen Montage- und Kamerazeichen (u. a. Bewegung, Einstellung, Perspektive, Tiefenschärfe, Zoom) sowie Lichtzeichen, Farbzeichen, auditive Zeichen etc. – im Detail untersucht.<sup>66</sup> Die pragmatische Perspektive stellt eine notwendige Erweiterung der strukturalen Semiotik dar, um den relevanten kulturellen Kontext der Filme im Hinblick auf ihre Bedeutung für die Identitätskonstruktion skizzieren zu können. Neben der Analyse von allgemeinen und spezifisch kinematografischen Zeichensystemen geht es ebenso um die Darstellung der repräsentierten Ebene im Film, auf die sich die diegetische Welt in ihrer Gesamtheit als Modell bezieht, da sie mit der außerfilmischen Welt in einem komplexen Verhältnis steht.

## **2.6 FAZIT ZUM ZWEITEN KAPITEL**

Der Titel des zweiten Kapitels „Europa – Kultur und Identität eines politischen Abstraktums“ sollte auf die Schwierigkeiten verweisen, die darin liegen, die europäische Identität als etwas Gegebenes zu betrachten, wenn doch bereits das dazugehörige Kollektiv sich stetig verändert. Europa und insbesondere die Europäische Union stellen sich als konstruierte, imaginierte Gemeinschaften dar, deren geopolitischen Grenzen sich in der Vergangenheit stetig veränderten und sich auch in Zukunft weiter wandeln werden. Dieses Erkenntnis hat nicht zuletzt einen bedeutenden Einfluss auf das Verständnis von (europäischer) Kultur, die wiederkehrend als das Einende, das bindende Moment innerhalb Europas proklamiert wird.<sup>67</sup> Wie gezeigt wurde, führt eine historisch-kulturelle, religiöse oder geografische Begründung des Gemeinsamen in der europäischen Identität zu einem verkürzten, essenzialistischen Verständnis der grenzüberschreitenden Gemeinschaft. Dabei wurde auf die Schwierigkeit eines essenzialistischen Verständnisses von Identität

---

<sup>66</sup> Zur Systematisierung gibt es eine Vielzahl von Versuchen, die jedoch aufgrund der Komplexität filmischer Zeichen nie vollständig sind und daher lediglich eine einführende Überblicksfunktion haben (sh. u. a. Gräf 2011, Kanzog 2007, Opl 1990). In einer Analyse sollte nicht der (zum Scheitern verurteilte) Versuch unternommen werden, die Filme in ihrer gesamten Komplexität zu beschreiben und daraus womöglich eine Systematik der Filmzeichen zu erstellen. Letztlich sollte ein begründeter interessen geleiteter Fokus innerhalb einer Untersuchung bestimmte Zeichensysteme in den Mittelpunkt der Analyse stellen, ohne den Anspruch der Allgemeingültigkeit zu erheben. Daher werden auch in der vorliegenden Arbeit die Figuren- und Raumzeichen – wie bereits an obiger Stelle begründet – den Orientierungsrahmen innerhalb des filmischen Zeichenschungels bilden.

<sup>67</sup> Auch Schnädelbach konstatiert diesbezüglich: „Es war wohl das europäische Bewußtsein [sic!], das als erstes lernen mußte [sic!], dass ‚die Kultur‘ ein Abstraktum ist, mit dem sie in der Regel ihre eigene verwechselte, und dass Kultur in der Wirklichkeit nur als eine Vielfalt von Kulturen existiert.“ (Schnädelbach 2001: 10f. zit nach Jamme 2004: 215).

aufmerksam gemacht und dafür plädiert, kollektive Identität als imaginäres Konstrukt zu verstehen, das durch gesellschaftliche und insbesondere mediale Kommunikationsprozesse zustande kommt. Die Beschreibung Europas als imaginierte Gemeinschaft in Anlehnung an Anderson, die theoretische Verortung im Symbolischen Interaktionismus sowie das Verständnis von Kultur als semiotischer Prozess zeigen, dass Kultur und Identität insbesondere auf der visuellen Ebene wirksam werden und damit grundlegend bildhaft sind. Das Gemeinsame entsteht nicht durch Rückgriffe auf vermeintlich präsozial Vorhandenes, sondern in Kommunikationsprozessen von Sinnzusammenhängen, sodass Identität im Kontext kommunikativen Handelns und Interagierens von Menschen und Medien nicht als etwas Feststehendes und Gleichbleibendes verstanden werden kann (vgl. Krotz 2003: 27). Die europäische Identität ist in hohem Maße ein Politikum, das kommunikativ konstruiert ist und ihren Ausdruck in symbolischen Repräsentationen erfährt (vgl. Rovisco 2008: 145). Diese Repräsentationen markieren die Grenzen der imaginierten Gemeinschaft und bestimmt damit auch, wer dieser nicht zugehörig ist und als fremd ausgeschlossen wird.

#### **IDENTITÄT ALS TRIADISCHER ZEICHENPROZESS**

Das Zeichen wird als etwas verstanden, das für etwas anderes steht und daraufhin interpretiert wird. Zeichen bestehen aus einem Repräsentamen (Erstheit), einem Objekt (-*bezug*) (Zweitheit) und einem Interpretanten (Drittheit). Wird der Interpretant als Drittes zwischen Repräsentamen (also Zeichenmittel) und Objekt liberal bestimmt, sodass ebenso komplexe Imaginationen darunter gefasst werden können, ist es auch möglich, *den (europäischen) Identitätsprozess als Zeichenprozess zu fassen und trichotomisch zu begreifen. Die Erstheit beschreibt die Operation des Selbsterkennens des Individuums, während die Zweitheit in der Operation der Relation zum Ausdruck kommt. In dieser setzt sich das Individuum ins konkrete Verhältnis zu anderen aufgrund bestimmter Differenzierungsstrategien. Im Rahmen der letzten Operation als Aushandlungsprozess, in dem die Reflexion in der triadischen Relation angelegt ist (Drittheit), wird die Differenz kontextualisiert und reflexiv bewertet, um die eigene Identität zu fassen. Identität als Drittheit ist abhängig von der Ebene der Erstheit (wer bin ich/wir) und der Zweitheit (wer bin ich/sind wir in Beziehung zum Anderen). Identität als relative und reflexive Handlung der Drittheit bestimmt die Beziehung des Eigenen für sich (Erstheit) und zu anderen (Zweitheit) und kann als Interpretant weitere Zeichenrelationen eingehen, indem bspw. ein*

*komplexes audiovisuelle Zeichenmittel – hier der Europäische Film – eingeführt wird.*<sup>68</sup>

Mit der Teilhabe an diesem Zeichenprozess sind bestimmte Kompetenzen verbunden, die es den Individuen ermöglichen, die Ressourcen der Identitätskonstruktion als solche zu nutzen. Diese Kompetenzen unterschieden sich jedoch nicht nur in Bezug auf unterschiedliche Medien und ihre Formate, sondern auch in Bezug auf unterschiedliche Genres innerhalb einer Medienform. Auf Grundlage der Analyse gilt es daher, die spezifischen Kompetenzen näher zu bestimmen, die im Europäischen Film über die einzelnen Texte hinaus an die Zuschauer formuliert werden. Der Kompetenzbegriff verweist dabei nicht auf ein Verständnis von Kultur, das auf einem ausschließlich kognitiven Prozess beruht, bei dem die emotionale Dimension von einer intellektualistischen Informationsverarbeitung verdrängt wird (vgl. Vester 1991: 98). Dies konnte bereits im Rahmen der von Blumer formulierten ersten Prämisse zum Symbolischen Interaktionismus veranschaulicht werden. Kompetenz beschreibt vielmehr die Fähigkeiten der Zuschauer, in den Texten komplexe identitätsbezogene Interaktionspotenziale – ihre appellative Struktur – *individuell* zu nutzen. Es kann demnach auch von einem semiotisch-handlungstheoretischen Ansatz gesprochen werden, der die Relevanz von (massen-) medial vermittelten Symbolwelten im Rahmen der Identitätskonstruktion berücksichtigt. Die Relevanz der Zeichensysteme, in denen die Symbole, Werte und Weltanschauungen repräsentiert sind, wird von der emotionalen Bedeutung bestimmt, die diese für die Individuen und die Gesellschaft haben. Unbeantwortet blieb aber bisher, wie sich Bedeutung in Interaktionsprozessen konkretisiert, sodass dieser Aspekt auf Grundlage der Analyseergebnisse dargestellt werden muss.

---

<sup>68</sup> Repräsentamen, also Zeichenmittel, Objekte und Interpretanten sind auf komplexe Weise miteinander verbunden – oder medienwissenschaftlich formuliert: Kultur und Medien sind untrennbar miteinander verflochten, da Medien Teil der Kultur sind, aber gleichzeitig auch Kultur thematisieren, kommentieren und reflektieren, also folglich produzieren, sodass ein integratives Verständnis ihres reziproken Verhältnisses notwendig ist (vgl. Hickethier 2010a: 224f.).



**ZUR ANALYSE DES EUROPÄISCHEN FILMS**

*Der (Europäische) Film ist als Projektionsfläche sowie als Identitätsressource der imaginierten Gemeinschaft von zentraler Bedeutung und dient zur reflexiven Interaktion der Zuschauer mit dem eigenen Selbst- und Fremdbild im filmbezogenen und außerfilmischen Sozialisationsprozess. Er ist sowohl auf individueller als auch kollektiver Ebene für die Sinngenerierung und Bedeutungskonstruktion relevant.*

Die einführende Diskussion unterschiedlicher Bestimmungsversuche europäischer Identität diene auch dem Zweck, die zentralen Motive als Strukturmerkmale der Identitätsbildung herauszuarbeiten, die folgend ebenso für die Analyse als Orientierungsmarken dienen. Es können diesbezüglich zwei zentrale Motive unterschieden werden: *Erstens die Konstruktion des Anderen, der für die Selbstbeschreibung des Eigenen notwendig ist (wir/die anderen); Sowie zweitens die Exklusion dieser Anderen durch räumliche Grenzziehung, um dem Eigenen den konstitutiven Identitätsraum in Form von Inklusion bzw. dem Anderen den Raum der Exklusion zuweisen zu können (innen/außen).*<sup>69</sup> Beide Ebenen bestimmen gemeinsam die Form von Gemeinschaft und ihrer Zugänglichkeit. Die Relevanz von Grenzen ist für das Verhältnis von Raum und Gemeinschaft zentral, da sie nicht nur topografisch bestimmt sind, sondern aufgrund ihrer semantischen Bedeutung ideologische Merkmale der imaginierten Gemeinschaft bereithalten (vgl. Krahl 2004: 12).<sup>70</sup> Das Andere, das Fremde, ist konstituierend für soziokulturelle Identitäts- und filmische Erzählkonstruktionen, in denen es stets um Formen und Strategien der Selbst- und Fremderfahrung geht, wobei beide aufeinander bezogen sind (vgl. Hicketier 1995: 21 ff.). Im Rahmen der Analyse gilt es nicht, die Frage zu beantworten, ob die europäische Identität selbst konstruiert ist oder nicht, sondern vielmehr, in welcher Weise die repräsentierte Gemeinschaft von welchen zentralen Mechanismen konstruiert wird. Rekuriert sie auf vermeintlich primordiale Kriterien, die eine substantielle Identität konstruieren und die Gemeinschaft kategorisch abgrenzen oder sind ihre Grenzen durchlässig? Stellt sich die Gemeinschaft als homogenes Konstrukt dar, in dem die einzelnen Individuen vereinheitlicht aufgehen, oder ist die Struktur weniger von statischer Konformität als vielmehr von dynamischer Heterogenität geprägt? Es geht um die (film-)

---

<sup>69</sup> Diese Motive sind erst einmal keine spezifisch europäischen Motive. Ihre Spezifizierung als Zuordnung zu der imaginierten europäischen Gemeinschaft erhalten diese durch einen räumlichen Bezug sowie der Besonderheit ihrer Form (also der Beantwortung der Frage auf welche Weise sie konkret werden).

<sup>70</sup> Shore macht in Anlehnung an Cohen (1986) deutlich, dass die symbolischen Grenzen im Rahmen der Identitätskonstruktion elementar sind: „That is, they [communities; J. O.] exist as imagined entities in the eyes of their beholders. It is through symbolic forms and structures that we come to know and identify the boundaries of our own and other societies. The key point however, is that symbols do not simply reflect our political reality: they actively constitute it. [...] [Symbols] govern the way we conceptualise not only our social boundaries but also our sense of identity and experience of selfhood.“ (Shore 2002: 89)

kulturelle Codierung des Anderen in Abgrenzung zum europäisch Eigenen sowie den Grenzen des zugeschriebenen Identitätsraums, also den soziokulturellen Konstruktionen von Grenzen sowie räumlichen Identitäten.<sup>71</sup>

Im Laufe dieses Kapitels wurde bereits an unterschiedlichen Stellen hervorgehoben, dass erstens die Bedeutung des Films erst durch die Zuschauer entsteht, die mit diesem ein komplexes Interaktionsverhältnis eingehen. Zweitens wurde – insbesondere in Kap. 2.5 – betont, dass diese Bedeutung von unterschiedlichen individuellen Faktoren, spezifischen Situationen und soziokulturellen Kontexten abhängig ist. Damit sind bereits die zentralen Ausgangspunkte der semiotisch-handlungstheoretischen (bzw. semio-pragmatischen) Filmtheorie markiert (vgl. Kessler 2003: 120ff.). Gegenstand der Analyse ist der Europäische Film, der als komplexes Zeichensystem Bedeutungsressourcen zur Verfügung stellt. Erst auf Grundlage dieser Analyse sollen dann weiterführende Fragestellungen diskutiert werden, die den Fokus auf die semiotisch-handlungstheoretische Ebene erweitern. Das Verständnis von Kultur als semiotischer Prozess, der gleichsam produktiv und rezeptiv ist, sowie das Konzept des Symbolischen Interaktionismus ermöglichen, sich mit der europäischen Identität über eine rein textdeskriptive Ebene hinaus zu beschäftigen. Die vorliegende Arbeit grenzt sich deshalb von der Vielzahl der bisherigen Arbeiten zur Identität im Europäischen Film ab, da sie im Anschluss an die Filmanalyse die identitätsbezogenen Interaktionsprozesse selbst zu erklären versucht. Es soll dabei keine Wirkungsanalyse erfolgen, sondern mögliche Interaktionspotenziale herausgearbeitet werden, die im Text angelegt und auf den abstrahierten (europäischen) Zuschauer und seinen Kontext bezogen sind.<sup>72</sup>

Bevor jedoch zur Analyse übergegangen werden kann, ist es notwendig, den Untersuchungsgegenstand selbst – also den Europäischen Film – zu konkretisieren. Wie im ersten Kapitel zum Forschungsstand skizziert, wird in den unterschiedlichen Arbeiten zum Europäischen Film ein unbefriedigendes, da nicht näher bestimmtes oder uneinheitliches, gar widersprüchliches Bild desselben gezeichnet. Die Ursache dieses Problems scheint bereits in diesem Kapitel im Rahmen der Bestimmungsversuche der europäischen Identität deutlich geworden zu sein.

---

<sup>71</sup> Zuschriebener Identitätsraum kann auch als Bezugsraum im Sinne Marc Augés beschrieben werden, in dem sich „das Problem der individuellen wie auch der kollektiven Identität stellt.“ Augé prognostiziert eine mögliche Neubestimmung von Identität wie folgt: „Es ist keineswegs ausgeschlossen (eher das Gegenteil ist der Fall), daß [sic!] neue territoriale Bindungen sich herausbilden und die Individuen sich zunächst einmal auf der Basis von *Beziehungen* neudefinieren, die ihrerseits eine Neudefinition erfahren haben“ (vgl. Augé 1994: 39, 45; Herv. J. O.). Die Möglichkeiten, dieser denkbaren Neudefinitionen werden im wahrsten Sinne des Wortes in den fiktionalen Geschichten durchgespielt, die den Gemeinschaften zur Verfügung stehen.

<sup>72</sup> Zum europäischen Zuschauer sowie weiterer notwendiger Prämissen sh. das folgende Kapitel 3.1.

### 3 ANALYSE

#### 3.1 DER EUROPÄISCHE FILM – ZUR BESTIMMUNG DES ANALYSEKORPUS

„[Cinema] has been granted a crucial role within the debates on European identity, and this centrality further motivates an investigation of the characteristics a film must have to be labelled 'European'.“  
(Muscio 2008: 180f.)

In der vorliegenden Arbeit wurde bereits wiederholt vom *Europäischen Film* gesprochen, ohne diesen jedoch weiter zu konkretisieren. Die auf den ersten Blick einfache Frage, was das Europäische am Europäischen Film ist, stellt sich im Kontext kultureller Zuordnungen zunehmend komplex dar. Es scheint, dass die im zweiten Kapitel skizzierte Debatte um die europäische Identität ihre Entsprechung in der Beantwortung der Identitätsfrage des Europäischen Films findet, wie auch Barriales-Bouche/Attignol Salvodon feststellen: „Judging from the most recent studies on European cinema, it is evident that all the confusion, instability and uncertainty conveyed by the term 'Europe' is retained in the label 'European cinema'.“ (Barriales-Bouche/Attignol Salvodon 2007a: 6) Zwar gibt es zum Europäischen Film eine Vielzahl unterschiedlicher Publikationen mit ganz vielfältigen Fragestellungen, die konkrete Bestimmung desselben bleibt in der Regel jedoch ungeklärt.<sup>73</sup> Ein kurzer Blick auf ein paar der vielen „Grenzfälle“ Europäischer Filme legt die Komplexität der scheinbar einfachen Frage offen, aufgrund welcher Kriterien ein Europäischer Film als solcher verstanden werden kann: Ist z. B. PARIS, TEXAS (1984) – der Titel macht die entsprechende Ambivalenz auf den ersten Blick deutlich – ein Europäischer Film, obwohl dieser in Texas spielt und gedreht wurde, da Wim Wenders als einer der bekanntesten europäischen Autorenfilmer Regie führte? Gilt INGLOURIOUS BASTERDS (2009) trotz des amerikanischen Regisseurs Quentin Tarantino als Europäischer Film, da Europa sein Handlungsort ist und er darüber hinaus mit Mitteln der deutschen Filmförderung unterstützt wurde? Und welche Bedeutung hat es im Hinblick auf die „europäische Identität“ des Films, dass dem österreichischen Schauspieler Christoph Waltz neben vielen anderen Auszeichnungen auch der Oscar als der bedeutendste US-amerikanische Filmpreis verliehen wurde? Ist DER UNTERGANG (2004) von Oliver Hirschbiegel ein deutscher Film, weil er das Ende der deutschen Naziführung zeigt? Oder doch vielmehr ein Europäischer Film, weil der Untergang Nazideutschlands, der Neuanfang für das heutige Europa, *die* einende, universale Geschichte der

---

<sup>73</sup> Sh. hierzu die Auflistung beispielhafter Arbeiten in der Darstellung zum Forschungsstand im ersten Kapitel der vorliegenden Arbeit.

grenzüberschreitenden Gemeinschaft ist? Oder ist der Film sowohl deutsch als auch europäisch?

Die Liste uneindeutiger Zuordnungen könnte ausgiebig weitergeführt werden. Die genannten Beispiele aus der jüngeren Filmgeschichte sollen an dieser Stelle jedoch ausreichen, um die Komplexität der scheinbar einfachen Frage „Was macht einen Film zum *Europäischen Film*?“ zu verdeutlichen. Diese anhand einzelner Filme zu stellenden Fragen führen darüber hinaus zu übergeordneten Fragen im Hinblick auf mögliche Kategorisierungen: Ist der Europäische Film aufgrund seiner besonderen Ästhetik von anderen Genres abzugrenzen, oder stellen sich vielmehr ökonomische Charakteristika als geeignetere Abgrenzungskriterien dar? Ist der Europäische Film als Entität – als geschlossenes Korpus – zu verstehen, oder vielmehr als Interferenz unterschiedlicher nationaler Filmidentitäten?

Auch hier steht – wie in Bezug auf die kollektive Identität konstatiert – der politischen Konkretheit eine kulturelle Diffusität gegenüber. Die europäische Identitätsfrage bezieht sich also in der vorliegenden Arbeit nicht nur auf das politisch-kulturelle Zugehörigkeitsgefühl der Menschen, sondern ebenso auf die Identität des Europäischen Films. Das skizzierte Dilemma resultiert aus den unterschiedlichsten Perspektiven, von denen aus die Filme in den Blick genommen werden. Soll in dieser Arbeit jedoch der Europäische Film als Analysegegenstand herangezogen werden, so ist es evident zu fragen, ob kulturelle, kommerzielle oder technische Gemeinsamkeiten den Europäischen Film definieren, wie auch Grazia betont: „Finally, if there is a European Cinema, what exactly is its relationship to the 'national' cinemas within Europe; what qualities link together [...] to group them with their equivalents in adjacent societies to form a distinctive European amalgam?“ (Grazia 1998: 7) Bevor also die Frage gestellt werden kann, auf welche Weise der Europäische Film grenzüberschreitende Identitätsangebote zur Verfügung stellt, ist es notwendig, die Identität der Filme selbst in den Blick zu nehmen und sich möglichen Kriterien zu nähern, die die „Einheit in der Vielfalt“ bestimmen.

### 3.1.1 JEAN RENOIR VS. JOHN RAMBO<sup>74</sup>

„There is no pure cinema,  
grounded in a single essence,  
hermetically sealed from contamination.“  
(Wollen 1998: 153)

Die Frage, was einen Film zum Europäischen Film macht, ist in der Vielzahl wissenschaftlicher Arbeiten – ferner aus unterschiedlichen Disziplinen – bisher sehr verschieden beantwortet worden. Die Zusammenstellung der Filme kann geopolitischen, ästhetisch-kulturellen als auch kulturpolitischen bzw. produktionsspezifischen Kriterien folgen, die sich in Teilen argumentativ ergänzen und im Hinblick auf ihre Bedeutung im kritischen Diskurs zeitlich einordnen lassen. Es ergibt sich jedoch diesbezüglich die Frage, unter welchen Bedingungen ein Land zu einer Filmnation wird, deren Filme als europäisch gelten können. Bereits im zweiten Kapitel dieser Arbeit konnte festgehalten werden, dass der Versuch, Europa über eine konkrete geopolitische Struktur zu bestimmen, nicht zuletzt aufgrund der sich stets verändernden Grenzen Europas bzw. der EU äußerst problematisch erscheint. Folgte man einer *geopolitischen* „Eingrenzung“ des Europäischen Films, könnte bspw. diskutiert werden, inwieweit die Filme der Volksrepublik Polen bis 1989 diesem zugehörig sind.<sup>75</sup> Der Europäische Film würde auf Grundlage eines geopolitischen Bestimmungsversuches aus denjenigen Filmen zusammengestellt sein, die aus einem Land stammen, das von politisch institutioneller Seite als europäisch bestimmt wird. Doch welches Kriterium definiert die Nationalität eines Films und damit die Zugehörigkeit zu Europa? Die Herkunft des Regisseurs oder doch eher sein aktueller Wohnort? Der Ort, an dem die meisten Drehtage stattfinden? Die „Herkunft“ der finanziellen Mittel?

Eine geografische und/oder politische Eingrenzung, die sich auf die europäische Provenienz der Filme bezieht, offenbart entsprechende Schwierigkeiten, da hier die Instabilität – fast Willkürlichkeit – der Grenzziehung deutlich wird. Nicht zuletzt aufgrund der geopolitischen Neustrukturierung Europas in den neunziger Jahren sowie der zunehmenden politischen Bedeutung der Europäischen Union ist die Frage zu stellen, ob eine Bestimmung des Europäischen Films auf Grundlage einer geopolitischen Zuordnung dem außerfilmischen Wandel und seiner Komplexität gerecht wird; oder ob der

<sup>74</sup> Renoir ist als Beispiel europäischer Filmemacher nicht zuletzt auch deshalb gewählt, da dieser im Zweiten Weltkrieg in die USA floh und dort in Hollywood seine Karriere fortsetzte. Sein kreatives Schaffen auf beiden Seiten des Atlantiks stellt eine kategorische Abgrenzung des Europäischen Films zusätzlich infrage. John Rambo hingegen gilt als Actionheld seit den 80er Jahren als repräsentative Figur des US-amerikanischen Blockbusterkinos.

<sup>75</sup> Sh. hierzu Gillespie 2005 zum Verhältnis des russischen und europäischen Films. Zur Frage der kinematografischen Zentralität und Peripherie Europas siehe Hames 2004 sowie der Aufsatz von Skwara 1992 mit dem bezeichnenden Titel „Film stars do not shine in the sky over Poland“.

Europäische Film nicht über die Summe seiner einzelnen geografischen bzw. geopolitischen Teile hinausgeht, zumal die Kategorie des nationalen Kinos, wie Speck betont, der grenzüberschreitenden europäischen Perspektive entgegensteht:

„Zunächst dient ein nationales Kino dem nationalen Stolz; es soll, quasi als nationale kulturelle Visitenkarte, die Kreativität einer Nation im Ausland zeigen, sowie der eigenen Bevölkerung als Inspiration dienen. Es wird daher durch Zuschüsse und Steuererleichterung gefördert, um sein Überleben gegenüber dem allmächtigen Hollywoodkino zu garantieren.“  
(Speck 2008: 177)

Das Verständnis vom Europäischen Kino als Summe der nationalen Filmtraditionen würde nach Speck einem essenzialistischen Kulturverständnis folgen, das seiner Komplexität und Heterogenität nicht gerecht wird.<sup>76</sup> Coates kritisiert in ähnlicher Weise den verborgenen Essentialismus, der in der nationalen Perspektive zur Bestimmung des Europäischen Films liegt und betont diesbezüglich die nationalistische Latenz: „[The] nature of cinema' is projected by writers in different countries as best embodied in ways corresponding to central elements in their artistic traditions, and hence as *crypto-nationalist*.“ (Coates 2009: 4; Herv. J. O.) Im Hinblick auf den gegenwärtigen Prozess der Transnationalität bzw. der Transkulturalität innerhalb Europas, der besonders im Rahmen der innereuropäischen Grenzöffnung an Bedeutung gewann, konstatiert auch Elsaesser, dass die nationalen Filmlandschaften nicht mehr als geschlossene Entitäten gedacht werden können (vgl. Elsaesser 2008: 27; 2009: 47f.; 2005: 13ff.; Higson 2006: 16f.). Der Europäische Film ist weniger als monolithische Filmkultur zu verstehen, sondern vielmehr als Referenzbild eines sich im Wandlungsprozess befindlichen Selbstverständnisses Europas, das durch „widerstreitende Trennlinien [geprägt ist], die zwischen Universalismus und Partikularismus pendeln“ (Elsaesser 2008: 28). Es herrscht eine Spannung zwischen der Suche nach gemeinsamen Eigenschaften – dem Europäischen – und dem Anliegen, das Spezifische des Nationalen zu bewahren (vgl. Rivi 2007: 4, Vincendeau 1998: 447).

Neben der geopolitischen bzw. geografischen Eingrenzung werden am häufigsten künstlerische Traditionen zur Bestimmung des Europäischen Films herangezogen, die sich am Konzept des Art Cinemas oder der Autorenfilme orientieren und die diesen ökonomisch und kulturell von kommerziellen Filmen abgrenzen.<sup>77</sup> Der Europäische Film

<sup>76</sup> Es kann an dieser Stelle ebenso das im zweiten Kapitel erwähnte Verständnis Lotmans der Semiosphäre in Erinnerung gerufen werden. Diese besteht nicht als Summe einzelner Texte, sondern ist als dynamisches und heterogenes Raumkonstrukt zu verstehen. Die Semiosphäre stellt sich als auf unterschiedlichen Sprachen zusammensetzend dar, die sich in unterschiedlichen Entwicklungsstadien befinden und vielfältigen sprachlichen Kontexten zuzuordnen sind (vgl. Lotman 2010: 168).

<sup>77</sup> Der Begriff des Autorenfilms impliziert eine Unabhängigkeit des Regisseurs in ökonomischer und künstlerischer Hinsicht zugunsten eines eigenen kinematografischen Ausdrucks, der sich im Oeuvre des Regisseurs als „persönliche Handschrift“ ablesen lässt.

stellt sich dann als Anthologie dar, als „Blütenlese“ von Filmen der „großen“ Kinonationen Europas wie Deutschland, Frankreich, England, Italien oder Spanien und funktioniert als kulturelles Prestige einer Gemeinschaft mit dem Ziel, sich von einer Dominanz des Profanen insbesondere US-amerikanischer Provenienz abzugrenzen.<sup>78</sup> Die Einheit in der Vielzahl europäischer Filme besteht hier in einer gemeinsamen ästhetischen „Qualität“, die insbesondere in den Werken der Regisseure aus denjenigen Filmnationen auszumachen ist, die auf eine lange und einflussreiche Filmtradition zurückblicken können. Die unterschiedlichen nationalen Traditionen sind in ihrer Gesamtheit Ausdruck eines Qualitätsmerkmals des Europäischen Films und Repräsentanten der europäischen (Hoch-) Kultur.<sup>79</sup> Das Prädikat „europäisch“ ist dabei weitgehend affirmativ besetzt und wird damit zum Prädikanten – zum Hilfsprediger –, wie in der folgenden Beschreibung von Vincendeau deutlich wird:

„The dominant concept in studies of cinemas of Europe has been that of 'art cinema'. Arising from the avant-garde works in the 1920s, the films of prominent figures such as Jean Renoir, Ingmar Bergman, and Frederico Fellini, and the post-war movements of Italian Neo-Realism and the French New Wave, the essence of European cinema has been defined as residing in works that are, to various degrees, aesthetically innovative, socially committed, and humanist in outlook.“ (Vincendeau 1998: 441)

Die im Zitat genannten Definitionskriterien sind jedoch weder Alleinstellungsmerkmale des Europäischen Films, noch vermögen sie den selben in seiner Vielgestaltigkeit zu fassen. Damit soll also in keiner Weise widerlegt werden, dass die unterschiedlichen Filmtraditionen, vom deutschen Expressionismus bis zum dänischen Dogma-Film, von großer Bedeutung für die Identität des Europäischen Films selbst sind. Die Bestimmung als

---

<sup>78</sup> Unter vielen sh. hierzu exempl. die Sammelbände zum europäischen Film von Aitkin 2005, Forbes/Street 2000, Hill/Church Gibson 1998, Konstantarakos 2000.

<sup>79</sup> Muscio unterscheidet in Bezug auf den sizilianischen Film als Teil der europäischen Filmlandschaft zwischen kommerziellen Erfolg und evidentem kulturellen Einfluss: „It [the Sicilian film as a part of the European film; J.O.] sustains an international film market, of smaller proportions in terms of revenue than commercial circuit, but of evident cultural impact for the critical discourse it stimulates.“ (Muscio 2008: 179) Es ist jedoch fraglich, diese verallgemeinernde Relation zwischen geringem kommerziellen Erfolg und kulturellem Einfluss in Bezug auf den kritischen Diskurs herzustellen, da dieser spätestens mit den Cultural Studies der ökonomisch erfolgreichen Populärkultur weniger pejorativ begegnet. Ebenso undurchsichtig aufgrund des fraglichen vorausgesetzten kausalen Zusammenhangs ist das Argument, dass weniger erfolgreiche Filme stimulatv für den kritischen Diskurs seien.

Art Cinema, als Pantheon der großen Regisseure<sup>80</sup>, vernachlässigt jedoch die breite Diversität an europäischen Produktionen, die zu einem Großteil eben nicht avantgardistisch sind, sondern vielmehr auf den nationalen Kassenerfolg zielen.<sup>81</sup> Des Weiteren wird ignoriert, dass ebenso andere, nicht-europäische Kinotraditionen eine Vielzahl von Filmen hervorgebracht haben, die als Art Cinema definiert werden können. Dies gilt nicht zuletzt auch für US-amerikanische Produktionen u. a. von Altman, Anderson und Aranofsky, Bigelow, den Coen-Brüdern, über Hawks, Hitchcock, Jarmusch, Jonze, Kaufman, Welles, Payne, Soderbergh oder Tarantino, um nur wenige namhafte Regisseure des unabhängigen amerikanischen Films zu nennen<sup>82</sup>. Berras Beschreibung des amerikanischen Independentfilms bspw. lässt die Nähe zum europäischen Autorenkino besonders deutlich werden:

„Regardless of its current industrial importance, the cultural diversity of American independent cinema is undeniable; from existential road movies, to uncompromising exploitation, to politicized documentary, to deconstructive genre cinema, to explorations of race and sexuality, to depictions of dysfunctional family units, this is a form of film-making which thrives on the intuitive instincts, and of film-makers who are unafraid to examine the social-political fabric of their nation.“ (Berra 2010: 11)

Der Versuch, den Europäischen Film auf Grundlage seines künstlerischen Wertes insbesondere von US-amerikanischen Produktionen abzugrenzen, würde bedeuten, Rambo mit Renoir zu vergleichen, ohne zu beachten, dass diese auf beiden Seiten der

---

<sup>80</sup> „*The great*: Angelopoulos, Antonioni, Bergman, Bresson, Buñuel, Clair, Dreyer, Eisenstein, Fassbinder, Fellini, Godard, Kieslowski, Lang, Murnau, Oliveira, Ophuls, Pabst, Pasolini, Renoir, Resnais, Rohmer, Rossellini, Sjöström, Tarkovsky, Tati, Vertov, Vigo, Visconti, Wajda. *The good*: Bardem, Becker, Bertolucci, Blasetti, Carné, Chabrol, De Sica, Dupont, Duvivier, Feyder, Forman, Frears, Grémillon, Herzog, (*European*) Hitchcock, Ivens, Jancsó, L’Herbier, Loach, Lubitsch, Malle, Mikhalkov, Munk, Passer, Pudovkin, Saura, Stiller, Szabó, Tavernier, Truffaut, Varda, Wenders. *The interesting*: Almodóvar, Bava, Borowczyk, Cohl, Demy, Dulac, Ferreri, Feuillade, Franju, Gance, Greenaway, Guitry, Jarman, the Kaurismäki brothers, Kusturica, Leigh, Leone, Makavejev, Marker, Méliès, Melville, Moretti, Pialat, Polanski, Powell and Pressburger, Reisz, Riefenstahl, Rivette, Rouch, Ruiz, Schroeter, Svankmajer, Syberberg. *The rest ...*“ (Vincendeau 1998: 444; Herv. J. O.) Oder ebenso Engell: „Das europäische Kino ist ein Kino der Regisseure. Die Stars des amerikanischen Films sind die Schauspieler, und die wichtigen Personen sind die Produzenten. Die Stars und die wichtigsten Leute im europäischen Kino aber sind die Regisseure, so z. B., als er noch lebte, Faßbinder, oder vielleicht Wenders oder Fellini oder Greenaway. Und der Superstar unter ihnen, das ist [...] für manche bis heute, Jean-Luc Godard.“ (Engell 1992: 221)

<sup>81</sup> Zu nennen sind hier bspw. für das deutsche Kino der Heimatfilm oder die *Folkloricas* in Spanien sowie die „Spaghettiwestern“ in Italien (vgl. Forbes/Street 2000: 44f.). Zum populären europäischen Film sh. u. a. Dyer/Vincendeau 2002, Soila 2009. Gleiches gilt für die Mehrzahl der europäischen Schauspieler. Mit einigen Ausnahmen – zu nennen sind hier bspw. Gérard Depardieu oder Sophia Loreen – gibt es keine europäischen Schauspieler, die in dem Maße über eine grenzüberschreitende Popularität verfügen wie US-amerikanische Stars (vgl. Elsaesser 2005: 61 ff.).

<sup>82</sup> Zum Genre des Amerikanischen Independent Films sh. u. a. Berra 2008/2010, King 2005, Ryall 1998, Smith 2006, Staiger 2000, Pribram 2002, Tzioumakis 2006.



Filmtraditionen eine wichtige Rolle spielen.<sup>83</sup> Hier wird wiederkehrend eine unzulässige Vereinfachung in der Gegenüberstellung deutlich, die auf simplifizierenden binären Kategorien wie „europäisch = intellektueller Anspruch, ästhetische und dramaturgische Komplexität“ versus „US-amerikanisch = populäre Unterhaltung, Spektakel und klassische Erzählform“ beruht. Die dichotomische Abgrenzung von Hollywood ist Ausdruck einer fehlenden Identität des Europäischen Films sowie des Versuchs, durch normative formale und ästhetische Vorgaben – wie bspw. durch Förderrichtlinien, Filmpreise oder Film-Manifeste<sup>84</sup> – eine in letzter Konsequenz eurozentrische Perspektive zu verteidigen.

Ein Blick auf die junge Geschichte Europas, die von Grenzziehung, Krisen und Kriegen geprägt war, und in deren Folge viele Filmemacher emigrierten, offenbart, dass neben der oben beschriebenen geopolitischen Neuordnung auch eine Migration von künstlerischer Kreativität stattfand. Die russische Revolution, der Aufschwung des Faschismus in Deutschland und weiteren europäischen Ländern, wie Italien und Spanien, die zwei Weltkriege und der Zusammenbruch der Sowjet-Union sowie die Entwicklung der Europäischen Union hatten einen profunden Einfluss auch auf den Europäischen Film (vgl. Forbes/Street 2000: 26). Die „kulturelle Nobilitierung“ (Hickethier 2003: 66) vernachlässigt den ästhetischen Einfluss anderer, nicht-europäischer Filmtraditionen auf denselben. So betont bspw. Fatih Akin als einer der europäischen „Vorzeigeregisseure“ dieser Tage stets seine filmästhetische Sozialisierung durch die Filme Martin Scorseses (vgl. Akin 2002: o.S.). Es sind vielmehr unterschiedliche Strömungen und Tendenzen, die unabhängig von räumlichen Begrenzungen den Europäischen Film prägen, so wie dieser auch über die europäischen Grenzen hinaus für andere Filmtraditionen von Bedeutung ist. Grazia stellt daher die „Nachbarschaft“ des Europäischen Films zur Diskussion: „If the perspective is global, might not the European cinema be linked to some notion of western as opposed to eastern or colonial cinema; should it be juxtaposed to African, Latin American, Indian or Asian cinema?“ (Grazia 1998: 7)

Der europäische Autorenfilm ist in den unterschiedlichen Arbeiten Ausdruck spezifischer Charakteristika des europäischen Bewusstseins. So konstatiert Ang, dass europäische Filme eine spezifische Gefühlsstruktur verbindet, die sie kritisch als Nostalgie und

---

<sup>83</sup> Auch Sorlin weist auf die Verschränkung der unterschiedlichen Filmstile hin, die er insbesondere in der Entwicklungszeit der selben verortet: „America has created a movie style which has to be labelled as 'classical'. [...] Classical movies are merely an extension of the style of narrative which has existed in Europe since the eighteenth century; initially they might have developed as successfully on this side of the Atlantic as on the other.“ (Sorlin 1991: 1f.)

<sup>84</sup> Es sei hier beispielhaft das Manifest des Dogma-Films erwähnt, das sowohl technische, formale, inhaltliche als auch ästhetische Vorgaben macht (sh. u. a. Hjort/MacKenzie 2003, Lorenz 2003, Orr 2004).

Selbstgefälligkeit beschreibt (vgl. Ang 1992: 21ff.). Caughie hingegen hebt die besondere Ironie des Europäischen Films hervor, die er als unterscheidbares Charakteristikum einer europäischen Sensibilität bestimmt:

„In relation to [...] the liminality of identity, irony is the ability to say there is no absolute truth, there is no final vocabulary, there is no real identity [...]. *At the risk of essentialism*, it seems to me to be a recognisable sensibility [...] within modern European traditions in art and culture.” (Caughie 1992: 37; Herv. J. O.)

Compagnon wiederum betont die grundlegende Ambivalenz im europäischen Bewusstsein, die er in bedeutenden Figuren der europäischen Kulturgeschichte wie Hamlet, Faust oder Don Quixote ausmacht:

„As a matter of fact, those elements of the European mind that undermine the European mind – doubt, unhappy consciousness, nihilism, melancholy, etc. – can not be found to the same extent in what could be called colonial or transplanted Europe, that is, places like North America, Australia, South Africa, Israel.” (Compagnon 1992: 111)

Es sind eben diese Charakteristiken des europäischen Bewusstseins (der besondere Skeptizismus, die ironische Distanz, Nostalgie und Selbstreflexion) die für gewöhnlich dem europäischen Art Cinema zugeschrieben werden. Everett führt diese Charakteristiken des europäischen Bewusstseins zusammen, wenn sie auf die Komplexität und Diversität des Europäischen Films hinweist, die sie zum essenziellen Kern desselben zählt (vgl. Everett 2005b: 14, Morgan-Tamosunas/Rings 2003: 16). Den US-amerikanischen Film jedoch bestimmt sie über seine linearen Erzählungen, die zu einem geschlossenen Ende führen, die schnellen, ausschließlich auf Aktion abzielenden Schnitte, das dominierende Starsystem sowie die Oberflächlichkeit der Spezialeffekte und folgt damit ebenso der oben kritisierten vereinfachenden, binären Gegenüberstellung<sup>85</sup>: „European film is not American film; to put it another way, the European notion of film, its status, and its function, is *essentially* different from that of the United States.“ (Everett 2005b: 10; Herv. J. O.) Es ist jedoch fraglich, ob die Unterscheidung Everetts, die sich an der bereits 1979 von Bordwell in seinem Aufsatz „The Art Film as Mode of Film Practice“ vorgenommenen Definition des Hollywoodfilms als Klassiker oder Norm orientiert, eine klare Abgrenzung überhaupt zulässt. Ein Blick auf die globalen Zusammenhänge der Filmproduktion und Filmdistribution, sowie die zunehmende Zugänglichkeit – zumindest in den westlichen Industriestaaten – macht deutlich, dass eine Bestimmung des Europäischen Films in Form

---

<sup>85</sup> Obwohl sie sich der Gefahr der Simplifizierung und Stereotypisierung bewusst ist, die in dieser vereinfachenden Kategorisierung liegt, stellt sie den Nutzen dieses Ansatzes als Ausgangspunkt zur Bestimmung des Europäischen Films heraus: „The dangers of this approach are that it invites generalisation and oversimplification and risks promoting stereotypes. Nevertheless, it can provide a useful starting point since it enables one [...], to place divergent national or regional difference on one side of an equation in which the opposing term becomes non-European film.” (Everett 2005b: 10)

einer in sich identischen Entität auch im Hinblick auf eine ästhetische Abgrenzung eben nicht zulässig ist.<sup>86</sup> Der ästhetische Ursprung mag, wie bspw. Bordwell unter Bezug auf die europäische Literatur konstatiert, ein europäischer sein, die weitere Entwicklung blieb jedoch nicht auf die europäischen Grenzen beschränkt, noch fand sie isoliert von anderen statt. Nowell-Smith stellt indes aufgrund der Heterogenität der unterschiedlichen Filmtraditionen die Eigenständigkeit des europäischen Kunstfilms infrage:

„Die Heterogenität des damaligen Kunst-Films läßt die gelegentlich unternommenen Versuche, ihn analog zu den in Hollywood und anderen kommerziellen Kinematografien gedeihenden Genres als eigenständiges Genre aufzufassen, zur Farce werden. [...] Die Unterscheidung vom Unterhaltungskino wurde jedoch in vielen anderen Richtungen gesucht, die sich nicht leicht zu einer Kategorie verschmelzen lassen. [...] Er [der europäische Kunstfilm; J. O.] umfaßt [sic!] verschiedenartige Vorstellungen vom Wesen des Films innerhalb wie außerhalb des Mainstream. Vor allem spiegelt er das Faktum wider, daß [sic!] nach wie vor *Raum für Differenzierungen*<sup>87</sup> gegeben ist, selbst in einer Welt neu konsolidierter Monopol-Macht.“ (Nowell-Smith 1998: 526; Herv. J. O.)

Auch Vincendeau stellt die Konstruiertheit heraus, die in der Markierung des Europäischen Films als Kunstfilm liegt und weist dabei ebenso auf mögliche finanzielle Interessen hin, die dieser Strategie zugrunde liegen: „Ultimately, the notion of European art cinema is a useful polemical and marketing tool and a guide to an aesthetically rich tradition of European filmmaking, but it should no more than that.“ (Vincendeau 1998: 441) Es lässt sich folglich zusammenfassen, dass die *Inthronisierung des Europäischen Films als Inbegriff des Art Cinema eine kinematografische Manifestation des intellektuellen Eurozentrismus darstellt, aus der Europa als kulturelle Hoheit nicht nur das Populäre pejorativ besetzt, sondern darüber hinaus auch das Periphere weiter marginalisiert*. Während die großen Kinonationen wie Frankreich, Deutschland, Italien oder England die europäische Filmtradition begründen, werden die übrigen, peripheren Länder als „minor countries“ (ebd.: 441) marginalisiert oder ganz ausgeblendet. Es stellt sich folglich die Frage, ob das europäische Kino nicht auch – oder insbesondere – jenseits dieser formalästhetischen Grenzen eines kritischen Diskurses existiert, der dieses Genre erst geschaffen hat. Eine weitere Möglichkeit zur Bestimmung des Europäischen Films besteht in der formalen Eingrenzung desselben auf Grundlage von kulturpolitischen und ökonomischen Kriterien.

<sup>86</sup> Nowell-Smith skizziert den europäischen Kunstfilm als heterogenes Phänomen und verweist dabei u. a. auf *IL GATTOPARDO (DER LEOPARD; 1962)* von Visconti, der als Großproduktion von der US-amerikanischen 20th Century Fox finanziert, neben Low-Budget-Filmen wie Godards *À BOUT DE SOUFFLE (AUßER ATEM; 1960)* die Nouvelle Vague als Inbegriff des europäischen Autorenkinos prägte (vgl. Nowell-Smith 1998: 523).

<sup>87</sup> Die These Nowell-Smiths, dass nach wie vor ein Raum für Differenzierung gegeben ist, soll im Folgenden wörtlich genommen und der Raum als Differenzierungsmerkmal betrachtet werden.

### 3.1.2 EUROPE: DOUZE POINTS!<sup>88</sup>

Analog zur Ambivalenz der Identität der europäischen Gemeinschaft, die zwischen politischer Strategie und kulturellem Zugehörigkeitsgefühl oszilliert, befindet sich ebenso der Europäische Film zwischen einem Selbstverständnis als kulturelles Produkt einerseits und quantifizierbarem Wirtschaftsgut andererseits.<sup>89</sup> Diese Zwiespältigkeit wird besonders im Hinblick auf die kulturpolitischen Fördermaßnahmen deutlich. Seit den neunziger Jahren gibt es verschiedene Initiativen, die mit unterschiedlichen Schwerpunkten den Europäischen Film unterstützen. Hier sind Eurimages, die unterschiedlichen MEDIA-Programme (Mesures pour encourager le développement de l'industrie de production audiovisuelle), SCRIPT (European Script Fund), EUROAIM (European Organization for an Audiovisual Independent Market), EFDO (European Film Distribution Office), EFP (European Film Promotion), EUROPA CINEMA oder EFA (European Film Award) zu nennen. Anhand des MEDIA-Programms soll nun exemplarisch die Bestimmung des Europäischen Films aus kulturpolitischer Perspektive skizziert werden. Das Hauptinteresse des aktuellen MEDIA-Programms besteht in der Stärkung der Promotion, Entwicklung und Distribution sowie dem Angebot unterschiedlicher Fortbildungsmaßnahmen europäischer Filmschaffender. Um festzulegen, welcher Film als europäisch gilt und grundsätzlich förderberechtigt ist, stellt MEDIA formale Richtlinien auf:

„Im Sinne des MEDIA Programms gelten als europäischer Film alle jüngeren fiktiven Werke (einschließlich Animationsfilme) oder Dokumentarfilme von mindestens 60 Minuten Länge, die zum größten Teil von einer oder mehreren europäischen Produktionsfirmen mit Niederlassung in den am MEDIA Programm beteiligten Ländern produziert wurden, und an deren Realisierung europäische Filmschaffende/Filmschaffende aus den am MEDIA Programm beteiligten Ländern entscheidend mitgewirkt haben.“ (Europäische Kommission 2003 IMCA Studie Nr. DG EAC/34/01: 3)

Auf den ersten Blick scheint dieser Ansatz den Europäischen Film einzugrenzen, geeigneter als der Versuch, einen ästhetisch-kulturellen Kern zu bestimmen, da hier eine

---

<sup>88</sup> Der Zwischentitel „Europe: douze points“ ist in Anlehnung an den Eurovision Song Contest gewählt der jährlich von der Europäischen Rundfunkunion (European Broadcasting Union; EBU) im Kontext der Eurovision in unterschiedlichen europäischen Ländern ausgetragen wird und bei dem zwölf Punkte die Höchstbewertung der einzelnen Songs darstellen. Diese Punkteverteilung findet sich in ähnlicher Weise im Rahmen der europäischen Filmförderung wieder, wie im Folgenden noch kurz skizziert werden wird. Am Rande erwähnt sein sollte an dieser Stelle insbesondere die sehr große Teilnehmerzahl der „europäischen“ Länder am Eurovision Song Contest die zur EBU gehören wie bspw. Türkei, Ägypten, Algerien, Libyen oder Israel (vgl. European Broadcasting Union 2004).

<sup>89</sup> Über das Verständnis des Europäischen Films als industrielles oder kulturelles Produkt wurde insbesondere in der Uruguay-Runde 1993 im Rahmen des GATT-Abkommens (General Agreements on Tariffs and Trades) diskutiert. In dieser wurde die „kulturelle Ausnahme“ in den Freihandelsvorschriften der Welthandelsorganisation eingeführt, um den europäischen Film als Ausdruck nationaler und kultureller Identität zu schützen (sh. hierzu u. a. Darke 1995; Forbes/Street 2000: 245ff.; Herold 2010: 269ff. sowie Rivi 2007: 56ff.). Zur medienpolitischen Betrachtung des Europäischen Films sh. u. a.: Bertlein 1989, Finney 1997, Horrocks 1995, Wasilewski 2009, Rivi 2007 oder Wayne 2002.

qualitative, wertende Unterscheidung nicht vorgenommen wird. Dennoch offenbart der Verzicht auf inhaltliche Kriterien auch entsprechende Probleme, da bei einer rein formal quantitativen Zuordnung jeder Film als europäisch gilt, der die o. g. Kriterien des MEDIA-Programms erfüllt, ungeachtet dessen, ob Europa *im* Film überhaupt in irgendeiner Weise von Bedeutung ist.<sup>90</sup> Dies ist nicht zuletzt auf das mit den Bestimmungskriterien verbundene Ziel zurückzuführen, das in der Herstellung marktorientierter Wettbewerbsfähigkeit insbesondere in Konkurrenz zum US-amerikanischen Hollywoodkino liegt. Wayne weist deshalb in seiner Analyse der politischen Rahmenbedingungen des Europäischen Films darauf hin, dass das Verbindende eher aus einer Reihe gemeinsamer Probleme und Anforderungen besteht und weniger in einer gemeinsamen kinematografischen Kultur (vgl. Wayne 2002: 27). Das Ziel der quantitativen Ausbreitung des Europäischen Films auf der einen Seite und die Förderung kultureller Vielfalt auf der anderen schaffen im Hinblick auf das Verständnis des Europäischen Films eher Unsicherheiten. Auch Galt verweist auf diese Problematik, die aus der Bestimmung auf Grundlage quantitativer Förderkriterien („geförderte Filme = Europäische Filme“) resultiert:

„European cinema, it seems, experiences a similar structural dilemma: how to become European – as opposed to simply continuing an older model of national cinemas – without degenerating into the filmic correlative of Brussels bureaucracy, the Europudding.“ (Galt 2006: 2)

Der von Galt verwendete Begriff des Europuddings fasst das Problem einer auf rein quantitativen Kriterien beruhenden Bestimmung treffend zusammen. Dieser beschreibt aus filmkritischer Sicht die qualitative Eintönigkeit europäischer Produktionen, die – entsprechend der Förderrichtlinien – im Rahmen der Filmherstellung die in Anspruch genommenen Fördergelder in unterschiedlichen europäischen Ländern investieren, und dafür auch inhaltliche Entscheidungen zurückstellen. Es besteht somit eine Differenz zwischen den kulturpolitischen Zielen der MEDIA-Initiativen und der rein quantitativen Bestimmung des Europäischen Films selbst. Dies ist nicht zuletzt auf das diffuse Verständnis von kultureller Identität zurückzuführen, wie auch Finney konstatiert:

„At the crux of the equation is the issue of cultural specificity and creative integrity: how can these tenets be upheld when placed next to project’s financing demands and various partners’ needs? Too often the strength and vision of a project are forced to give way to wider compromises designed to suit the needs of different partners.“ (Finney 1997: 91)

---

<sup>90</sup> Förderberechtigt beim MEDIA-Programm sind Werke europäischen Ursprungs, die ihre Herkunft anhand eines Bestimmungskatalogs auf Grundlage einer erreichten Mindestpunktzahl nachweisen können. Ebenso sei angemerkt, dass einige Merkmale in der obigen Textstelle der Europäischen Kommission zum MEDIA Programm, wie z. B. „entscheidende“ Mitwirkung von Filmschaffenden, einen weiteren Interpretationsspielraum ermöglichen.

Ebenso ist anzumerken, dass die Bestimmung des Europäischen Films auf Grundlage von kulturpolitischen Zielen einen normativen Ansatz impliziert. Dieser hätte demnach die institutionalisierte Aufgabe, Europa und die europäische Kultur in einer bestimmten – nämlich kulturpolitisch angemessenen Weise – zu verbreiten. Mai kritisiert diesbezüglich das der europäischen Kulturpolitik zu Grunde liegende naive Medienwirkungsmodell, das lediglich dem politischen, nicht aber dem medienwissenschaftlichen Diskussionsstand genüge (vgl. Mai 2006: 29). So sind ebenso die Indikatoren zur Erreichung dieser Ziele wie bspw. Auszeichnungen bei unterschiedlichen (auch außereuropäischen) Filmfestivals aber auch der (monetäre) Kassenerfolg im Hinblick auf komplexe Fragen zur europäischen (kulturellen) Identität in ihrer Aussagekraft fragwürdig.<sup>91</sup> Hier werden qualitative Ziele mit quantitativen Methoden und Instrumenten zur Messung der Zielerreichung unzulässig durchmischt, um kulturpolitische Strategien zu legitimieren. In diese normative Falle tritt auch Rivi, wenn sie in ihrer Analyse transnationaler Filmproduktionen und kultureller Identität im Europäischen Kino die kulturpolitischen Ziele auf die Aussage der Filme projiziert: „Coproductions [...] respond to the new European policies to promote and reflect a 'cultural diversity' [...]“ (Rivi 2007: 8) Die europäische Förderpolitik wird hier insbesondere als Instrument zur „Verteidigung“ gegen die Dominanz der US-amerikanischen Filmdominanz legitimiert.<sup>92</sup> Der Europäische Film dient damit auch unter Bezugnahme von wirtschaftlichen bzw. kulturpolitischen Argumenten als Abgrenzung zum US-amerikanischen Hollywoodfilm.

Diese Unterscheidungen basieren meist auf der Gegenüberstellung von stereotypen Beschreibungen, die sich – wie bereits gezeigt werden konnte – auf ihren jeweiligen (hoch- bzw. populär-) kulturellen Einfluss sowie den kommerziellen Strategien beziehen. Aus diesem Grund ist auch die These Ezras infrage zu stellen, mit der sie in Abgrenzung zum Hollywoodkino die ökonomischen Differenzen der Filmindustrie als zentrales Definitionsmerkmal des Europäischen Films bestimmt: „It is this economic disparity, more than anything else, that has had a defining impact on the film industries of Europe.“ (Ezra

---

<sup>91</sup> Elsaesser beschreibt die europäischen Film Festivals sehr emphatisch als symbolische Agoren neuer Demokratie, als Repositorien und virtuelle Archive der Revolution (vgl. Elsaesser 2005: 82ff.). Zur kritischen Auseinandersetzung mit der Thematik der Filmfestivals sh. aktuell insbesondere Valck (2007), die diese im Zusammenhang mit den europäischen geopolitischen Veränderungen betrachtet sowie die Dissertationsschrift von Jungen (2009), der die Beziehung der US-amerikanischen Filmwirtschaft und europäischen Filmfestivals am Beispiel von Cannes untersucht, als auch das von Iordanova/Rhyne herausgegebene Jahrbuch zum Filmfestival „The Festival Circuit“ (2009). Interessant ist ebenso die theoretische Verknüpfung von Festivals und dem Konzept der imagined communities von Anderson, die den Fokus des Jahrbuches zum Filmfestival des Jahres 2010 bildete (sh. Iordanova/Ruby 2010).

<sup>92</sup> Zum Verhältnis von Hollywood und dem Europäischen Film sh. exempl. Drake 1995a, Elsaesser 2005, Nowell-Smith/Ricci 1998, Wayne 2002.

2004: 1) Die Finanzierungsstruktur ist zwar ein objektives Kriterium, das intersubjektiv nachvollziehbar ist, jedoch stellt sich eine rein quantitative Bestimmung für das zentrale Erkenntnisinteresse der vorliegenden Arbeit als wenig zielführend dar. Sowohl die geopolitischen, ästhetisch-künstlerischen, als auch die ökonomischen bzw. kulturpolitischen Kriterien können – je nach Erkenntnisinteresse – zur Bestimmung des Europäischen Films sinnvoll sein. So ist bspw. die Bestimmung auf Grundlage der Ausgaben von Produktionskosten in Ländern der EU im Rahmen von filmökonomischen Fragestellungen plausibel und zielführend. Für die vorliegende Arbeit und ihr zentrales Erkenntnisinteresse ist es das nicht – ebenso wie die weiteren oben dargestellten Bestimmungsversuche.

Es steht hier die Frage im Mittelpunkt des Interesses, auf welche Art und Weise eine *europäische* Identität in den Filmen inszeniert und den Zuschauern als Ressource für eigene identitätsbezogene Interaktionsprozesse zur Verfügung gestellt wird. Im vorangestellten Kapitel wurde die *räumliche und soziokulturelle Grenzziehung* als die bedeutenden Mechanismen der Identitätskonstruktion herausgestellt. Um eine möglichst ergiebige Analyse zu gewährleisten, sollten diese auch in den Filmen thematisch von Bedeutung sein. Dieser Europabezug muss demnach explizit in der Zusammenstellung der Filme deutlich werden, da *das Korpus vom zentralen Erkenntnisinteresse bestimmt wird*.<sup>93</sup>

Eine weitere Problematik, die sich anhand der oben skizzierten Bestimmungsversuche offenbart, liegt in der Absicht, entweder möglichst viele Filme unter Zuhilfenahme einer umfassenden Kategorie einzubeziehen oder möglichst viele auszuschließen aus einem Kreis von erlesenen, hochkulturellen Autorenfilmen. Die genannten unterschiedlichen Bestimmungsversuche sind einerseits zu universell, sodass theoretisch alle in Europa produzierten oder von europäischen Filminitiativen geförderten Filme als europäisch gelten, auch wenn das *Thema* Europa in keiner Weise für den Film relevant ist. Deshalb ist es notwendig, diese allumfassenden Zuordnungsmuster weiter zu konkretisieren, damit die Ergebnisse der anschließenden Analyse nicht lediglich verallgemeinernde Aussagen zulassen. Andererseits wurde deutlich, dass insbesondere die ästhetisch-künstlerischen Bestimmungskategorien zu restriktiv sind und eine rein geopolitische Eingrenzung insbesondere unter Berücksichtigung der Wandelbarkeit europäischer Grenzen fraglich scheint.

---

<sup>93</sup> Auch für Hickethier ist in Bezug auf die „Gruppenbildung [von Filmen; J. O.] [...] der jeweilige Zweck bzw. das jeweilige Erkenntnisinteresse“ entscheidend (Hickethier 2003: 62). Die Analyse Kriterien bestimmen hier die Bildung des Analysekorpus zum Europäischen Film.

Wie bereits am Anfang der Arbeit dargestellt, ist eine eindeutige Unterscheidung zwischen Europa und der EU nicht unproblematisch, da sich der europäische Kultur- und Identitätsraum auch über die Grenzen der EU fortsetzt. Dies gilt es im Rahmen der Auseinandersetzung mit dem Europäischen Film zu berücksichtigen, da sich auch in Bezug auf die Bestimmung des Korpus von einem Verständnis Europas als ein in sich geschlossener Bezugsraum zu lösen ist. Vielmehr stellt sich der Europäische Film ebenso wie nationale (bspw. der französische, deutsche oder polnische Film) oder kontinentale Zusammenstellungen (z. B. der asiatische Film) als historisch veränderbare Konstruktion dar, die sich aufgrund äußerer und innerer Interferenzen stetig verändert (vgl. Hickethier 2003: 70ff.). Deshalb ist es wichtig, dieser Veränderbarkeit auch hier Rechnung zu tragen und den Europäischen Film *nicht als geschlossene Entität* zu verstehen, sondern vielmehr als Komplex, der von entsprechender Offenheit und Dynamik geprägt ist, sich mit anderen Komplexen überschneidet und sich deshalb verändert.

Schneider konstatiert in Bezug auf die einzelnen nationalen Produktionen sogar, dass es gar keinen Europäischen Film gäbe: „Es gibt keinen europäischen Film. Es gibt Film in Europa.“ (Schneider 1999: 26) Geht es jedoch um die Frage der europäischen Identität *im* Film, so ist es notwendig, dass Europa *im* Film eine Rolle spielt. Unter Einbeziehung der angestellten Überlegungen ist Schneiders These daher wie folgt zu korrigieren: „Es gibt keinen Europäischen Film. Es gibt Europa *im* Film.“ Der thematische Bezug als primäre Kategorie des Europäischen Films soll im Folgenden ausführlicher dargestellt werden.

### 3.1.3 DER EUROPÄISCHE FILM ALS GENRE

Die *primäre* Bestimmungskategorie ist somit im Gegensatz zu den vorgestellten Ansätzen der *thematische* Bezug, unabhängig von der geopolitischen Zuordnung des Herstellungslandes bzw. der Herstellungsländer bei Koproduktionen, der ästhetischen Wertigkeit oder der Erfüllung von Förderkriterien. Das bedeutet jedoch nicht, dass die in der Arbeit besprochenen Filme nicht auch diesen Kriterien entsprechen können.<sup>94</sup> Diese sind jedoch nicht entscheidend für die Bestimmung der Filme als europäisch im hier

---

<sup>94</sup> So wurde bspw. AUF DER ANDEREN SEITE (2007) von Fatih Akin sowohl mit dem European Film Award für das beste Drehbuch ausgezeichnet (neben anderen vielzähligen Preisen), als auch mit Fördermitteln des MEDIA-Programms und unterschiedlichen deutschen Länderförderungen unterstützt. Für die vorliegende Arbeit ist jedoch das thematische Kriterium entscheidend, da der Film sich u. a. mit der grenzüberschreitenden Solidarität zwischen EU-Bürgern und Nicht-EU-Bürgern sowie der Finalitätsdebatte der EU auseinandersetzt. Als eines von vielzähligen Gegenbeispielen kann THE GHOST WRITER (2010) von Roman Polanski angeführt werden. Dieser wurde zwar ebenfalls 2010 mit dem European Film Award ausgezeichnet, ist jedoch aufgrund seines Themas – der Wertekonflikt zwischen einem politischen Ghostwriter und dem intriganten britischen Politsystem – vielmehr ein britischer als ein Europäischer Film, auch wenn Roman Polanski als polnischer Regisseur Regie führte.



konkretisierten Verständnis, sondern können vielmehr als *sekundäre* Kriterien verstanden werden. Sekundär meint nicht zweitrangig im wertenden Sinn, sondern bezieht sich auf die Abfolge der Bestimmung. Die Filmanalyse selbst muss notwendig einem induktiven Vorgehen folgen, da sonst die Ergebnisse im Vorfeld impliziert werden. Eine vorangestellte Bestimmung des Europäischen Films auf Grundlage von ästhetischen Qualitäten würde dazu führen, die Analyse durch eine vorher festgelegte Maske zu betrachten, durch die die Ergebnisse bereits im Voraus festgelegt sind. Faulstich (2002a) vergleicht ein solches Vorgehen mit einem Zaubertrick, bei dem der Hase vorher offensichtlich in den Hut gesteckt wurde, um ihn anschließend unter vorgetäuschter Bewunderung wieder herauszuziehen.

Wie in diesem Kapitel bisher deutlich wurde, stellt sich die Bestimmung des Genres „Europäischer Film“ als Reflexionsfolie soziokultureller und vor allem geopolitischer Realitäten dar. Aus diesem Grund soll das im zweiten Kapitel dargestellte Verständnis Europas auch auf den Europäischen Film übertragen werden, sodass dieser als dynamischer Genrebegriff zwischen In- und Exklusion, Demarkierung und Durchlässigkeit oszilliert. Dieses Vorgehen soll kurz begründet werden.

In den unterschiedlichen Bestimmungsversuchen wurde offensichtlich, dass die grundlegende Schwierigkeit darin liegt, entweder möglichst viele Filme unter Zuhilfenahme einer Catch-all-Kategorie zusammenzufassen oder durch qualitative Bestimmungskriterien auszugrenzen. Es konnten weder ästhetische, noch geografische/geopolitische oder ökonomische bzw. kulturpolitische Kategorien den Europäischen Film problemlos zusammenfassen. Die Darstellung der unterschiedlichen Bestimmungsversuche in diesem Kapitel machte deutlich, dass die Konstruktion des Europäischen Films als Genre eine „strukturelle Äquivalenz“ (Speck 2008: 189) aufweist zu den essenzialistischen Versuchen einer Gemeinschaftskonstruktion, wie sie im vorigen Kapitel beschrieben wurde. In Abgrenzung zu diesen wurde daher im zweiten Kapitel die Gemeinschaft als imaginiertes Konstrukt verstanden, bei dessen Entstehungs- und Veränderungsprozessen Medien eine wesentliche Rolle spielen, da sie die Bilder des Kollektiven dem Kollektiv selbst zur Verfügung stellen.<sup>95</sup> Der Europabezug der imaginierten Gemeinschaft und des Films legt eine Äquivalenz der Ordnungsstrukturen

---

<sup>95</sup> Es soll an dieser Stelle ergänzt werden, dass der Film und die imaginierte Gemeinschaft durch das Paradigma der Projektion verbunden sind und beide als narratives Ganzes in der Imagination der Zuschauer zusammengeführt werden. Frodon stellt in seiner Arbeit „La projection nationale. Cinéma et nation“ eine ontologische Gemeinsamkeit zwischen Nation und Kino dar, die in der Projektion liegt (vgl. Frodon 1998 sowie die diesbezügliche kritische Stellungnahme von Speck 2008: 170).

offen. Altman, der sich dabei zentral auf Anderson bezieht, macht diese dialektische Beziehung von Gemeinschaft und Genre deutlich:

„[G]enres share many functions with nations and other complex communities. [...] The imagining of community, like the genrification process, always operates dialectically, through the transformation of an already existing community/genre. [...] Genres and nations, these hypotheses suggest, are tied together in such a special way that, against all likelihood, genre theory might actually be a useful tool for analysing relationships between populations and the texts they use, for whatever purpose they might use them. Against all expectation, genre theory might actually help us think about nations.“ (Altman 2009: 205f.)

Speck, der sich ebenfalls auf Altmans Annahme bezieht, verweist explizit auf die Relevanz der imaginierten Gemeinschaft bei der Bestimmung eines nationalen oder des europäischen Genres: „Die Erschaffung eines Genres ist Frage der Projektion und spiegelt die Konstruktion einer imaginären Gemeinschaft wieder, mit der wir uns identifizieren.“ (Speck 2008: 183) Jedoch führt er die Überlegungen Altmans in ihrer Konsequenz noch weiter, wenn er formuliert, dass eine Nation ein Kinogenre sei, dass sich aus der Abgrenzung zum Anderen bildet (vgl. ebd. 179). *Das bedeutet, dass die relevanten Bestimmungskategorien dieses vorgestellten Bezugskollektivs auch in den Bestimmungskategorien des dazugehörigen Genres repräsentiert sind, bzw. vice versa, die Bestimmungsstrukturen des Genres Europäischer Film die der imaginierten europäischen Gemeinschaft reflektieren.*<sup>96</sup>

### „RAUM FÜR DIFFERENZEN“ – ZUM THEMATISCHEN BEZUG DER FILME

Bereits im vorangestellten Kapitel wurden das Fremd- und Raumerleben bzw. die soziokulturelle und räumliche Ein- und Ausgrenzung als zentrale Konstruktionsdeterminanten der imaginierten Gemeinschaft skizziert. Die Bestimmung der eigenen Identität durch die *Ausgrenzung* des Anderen ist immer auch eine räumliche Kategorie. Die Grenzziehung ist für die Identitätsbildung im Allgemeinen und insbesondere für die europäische Identität ein zentrales Moment, wie auch Klaus/Drüeke unter Bezugnahme auf Butler/Spivak betonen:

„Die Konstruktion 'Europa' als *Raum für Identitäten*, findet [...] wesentlich durch eine Abgrenzung gegenüber etwas 'Anderem', 'Fremden' statt. Dabei wird auf territoriale, religiöse, moralische oder auch kulturelle Aspekte Bezug genommen.“ (Klaus/Drüeke 2010: 113; Herv. J. O.)

Folgt man Altmans These der strukturellen Äquivalenz, so wird nicht nur die europäische Gemeinschaft von der räumlichen und soziokulturellen Erfahrung bestimmt, sondern

<sup>96</sup> Specks Ansatz ist vor allem als eine Metatheorie zu verstehen, die versucht, das Genre als kulturelle Systematisierungsmethode zu verstehen und nicht als identische Substanz unterschiedlicher Filme. Hickethier beschreibt diese Metatheorien als „Theorien des Genres als Form [...], die übergreifend das mediale und kulturelle Ordnungsprinzip 'Genre' erklären sowie das Verhältnis der einzelnen Genres zueinander beschreiben und erklären.“ (Hickethier 2003: 69)

ebenso der Europäische Film. Das spezifisch Europäische ist demnach die Grenzziehung, die im räumlichen Bezug sowie der Konstruktion von Gemeinschaft deutlich wird. Everett/Goodbody weisen darauf hin, dass seit den 1990ern das Phänomen des Raums zunehmend an Relevanz in wissenschaftlichen Arbeiten gewann und im Rahmen von Filmanalysen unabdingbar geworden ist: „[...] [It] would be rare today to find any serious study of film that did not in some way take account of the importance of space.“ (Everett/Goodbody 2005: 9) Dies gilt für Arbeiten die sich mit der Frage der Identitätskonstruktion im Film auseinandersetzen im besonderen Maße, da sich die Identitätsangebote, wie oben skizziert, stets auf einen relevanten Raum beziehen. Aus diesem Grund kommt der Raumkonstruktion, seiner Grenzziehung und der Grenzüberschreitung in der vorliegenden Arbeit ein zentrales Interesse zu. Die folgende Analyse gibt damit nicht nur Aufschluss über die in den Filmen dargestellten Grenzen, sondern ebenso über die Grenzen des Europäischen Films als Genre sowie darüber hinaus auch über relevante Strukturen der Ein- und Ausgrenzung in der von den Zuschauern imaginierten Gemeinschaft.

Die räumliche sowie soziokulturelle Abgrenzung des Eigenen gegenüber dem Anderen, Fremden, ist das bedeutende Moment der Identitätskonstruktion innerhalb und außerhalb der fiktionalen Spielwelt. Da die Kategorie des Raums nicht ohne die der Grenzziehung gedacht werden kann, soll im Folgenden auch der Begriff des Zwischenraums verwendet werden, der auch als Grenzraum verstanden werden kann (vgl. Hipfl 2004: 16f. sowie Kap. 3.3.7 der vorliegenden Arbeit).<sup>97</sup> *Der Europäische Film, so die korpusbestimmende These, exploriert die Zwischenräume der Identitäten und die Identitäten in den Zwischenräumen.* Dies kann sich bspw. über die Außengrenzen Europas, oder aber auch innerhalb dieser über die nationalstaatlichen Grenzen der Mitgliedstaaten vollziehen. Die Frage, wer aufgrund bestimmter Differenzierungsmerkmale welche Grenze überschreiten darf, oder wer Ausgeschlossen wird, ist für die Identitätsbildung elementar und muss deshalb auch an die filmische Spielwelt gestellt werden. So ist nicht nur zu untersuchen, in welcher Form Differenzierungen im Film dargestellt werden – bspw. durch sprachliche Codierung oder äußere Markierungen wie KleidungsCodes – sondern darüber hinaus auch, wie mit dieser

---

<sup>97</sup> Diese Begrifflichkeiten werden im Anschluss an die Filmanalyse noch einmal eingehender bestimmt. Es sei an dieser Stelle jedoch bereits angemerkt, dass die Grenze das zentrale Moment darstellt, in dem und anhand dessen Identitäten und Differenzen ausgehandelt werden. So konstatiert u. a. Lösch diesbezüglich: „[Eine] kulturelle Grenze [ist] nicht einfach eine Linie, an der der Binnenraum einer Kultur endet, sondern zugleich eine *Schwelle* zum kulturellen Anderen, wo Kommunikation mit den Anderen möglich wird. Die Grenze kann somit als Raum des interkulturellen Dialogs betrachtet werden, in dem die von der einen Kultur konstruierten und an die andere adressierten Selbst- und Fremdbilder auf die der anderen Kultur treffen.“ (Lösch 2005a: 34; Herv. i. O.)

Differenzierung in Bezug auf die relevanten Gemeinschaften der Filmwelt umgegangen wird.

*Die Filme, die in der vorliegenden Arbeit einer näheren Betrachtung unterzogen werden, setzen sich mit dem Fremden auseinander, das die Mitglieder einer Gemeinschaft mit den inneren und/oder äußeren Grenzen Europas konfrontiert und damit die europäische Identität zum Thema hat.* Für das europäische Selbstverständnis ist, wie die Annäherung an die unterschiedlichen Konzeptionen von Identität im zweiten Kapitel zeigen konnte, die Konstruktion einer imaginierten Gemeinschaft konstitutiv, die auf einen transnationalen Identitätsraum Bezug nimmt. Die oben skizzierten Annäherungsversuche an den Europäischen Film als Zusammenstellung unterschiedlicher nationaler Produktionen, die sich in der Regel mit nationalen oder regionalen Themen auseinandersetzen, vernachlässigen, dass sowohl Europa als auch die EU dynamische und sich im Inneren überlagernde Konstrukte sind, die über die nationalen Grenzen hinausgehen und mehr als die Zusammenstellung einzelner Nationen darstellen. Die Auseinandersetzung mit dem Europäischen Film muss eben diese geopolitischen Veränderungsprozesse widerspiegeln und die nationale Perspektive erweitern, wie auch Berghahn/Sternberg in ihrem Sammelband zum europäischen Migrant- und Diasporafilm hervorheben:

„[The examination of European; J. O.] cinemas in terms of their national specificity do not adequately attend to the shift from the national to the trans- and/or post-national which has been fuelled by the [...] ongoing process of European integration, the geopolitical changes following the collapse of communism and the arrival of the labour migrants, refugees and asylum seekers desiring access to what they perceive as the politically and economically stable heartland of Europe.” (Berghahn/Sternberg 2010a: 18)

Der Europäische Film existiert nicht als Werkschau einzelner nationaler Produktionen die innerhalb Europas entstanden, sondern wird dadurch bestimmt, dass Europa in diesem thematisch relevant ist: Die Veränderungsprozesse der geopolitischen Grenzen, die Kompetenzverschiebung der politischen Ordnung durch EU-weite Gesetzgebung, die Bedeutung der nationalen Identitäten im Kontext eines grenzüberschreitenden Zugehörigkeitsgefühls oder die zentrale Frage des Verständnisses einer europäischen Kultur – dies alles sind mögliche Themen, die im Europäischen Film verhandelt werden

können.<sup>98</sup> Entsprechend dieser Argumentation lässt sich der Europäische Kinofilm auch vom nicht-europäischen (da national, US-amerikanisch oder bspw. asiatisch) *thematisch* abgrenzen, wobei diese Abgrenzung nicht als kategorische Trennung, sondern eher als Nuancierung auf Grundlage dynamischer Kriterien zu verstehen ist.<sup>99</sup> Dies kann anhand eines kurzen Beispiels verdeutlicht werden: BIENVENUE CHEZ LES CH'TIS (WILLKOMMEN BEI DEN SCH'TIS 2008) von Dany Boon ist – dem oben beschriebenen Verständnis folgend – kein Europäischer Film, auch wenn dieser mit dem Europäischen Filmpreis ausgezeichnet und von der europäischen Filmförderung unterstützt wurde. Er ist vielmehr ein in Europa/Frankreich produzierter Film mit einem nationalen Thema. Der Postbeamte Philippe (Kad Merad) wird ins nordfranzösische Bergues versetzt und trifft dort auf die Bewohner der Region, die sich erst als sonderliche Fremde darstellen, aber im Verlauf des Films zu Freunden werden. Das Fremde basiert hier auf regional französischen Unterschieden, nicht jedoch auf einer Überschreitung europäischer Grenzen und der Konfrontation des Eigenen mit dem Fremden bspw. im deutsch-polnischen Zwischenraum (LICHTER 2003) oder zwischen Europäern und Nicht-Europäern innerhalb nationaler Grenzen wie bspw. in WELCOME (2009).

Auf Grundlage dieser Argumentation sind auch andere Filmgenres wie z. B. der Diaspora- oder Migrantenfilm vom Europäischen Film abzugrenzen. Die Genrebezeichnung spiegelt hier den Fokus auf die repräsentierte Gemeinschaft der Diaspora bzw. Migranten wider. Diese sind zwar ebenso für die europäische Gemeinschaft von großer Bedeutung und deshalb in vielfältiger Weise im Europäischen Film thematisch relevant, jedoch erschöpft sich seine thematische Vielfalt nicht in diesen Geschichten. Der Europäische Film kann deshalb thematisch breiter gefasst werden, da dieser nicht zwingend von Migration handeln

---

<sup>98</sup> Themen werden hier in Anlehnung an Eugenis Konzept der Soziosemiotik als Einheiten und Organisation sozialen Wissens verstanden, die er als Knotenpunkte beschreibt. Diese Knotenpunkte dienen unterschiedlichen „Diskursivierungen und Reformulierungen“, so Eugeni: „Solche Einheiten oder Knotenpunkte können zur Ordnung des *sinnlich Wahrnehmbaren* gehören, also Elemente oder Schemata der Komposition sein, die sich als Spur im kollektiven Gedächtnis von Bildern, Tönen, taktilen Wahrnehmungen etc. konstituieren. Sie können *narrativer* Ordnung sein, d. h. es kann sich um narrative Programme handeln, um *scripts* oder typenhafte Geschichten, die in der Ausformulierung von Texten variiert werden können; und schließlich können sie stärker *abstrakter* und *konzeptioneller* Ordnung sein.“ (Eugeni 2002: 116; Herv. i. O.) Eugenis Ansatz der Soziosemiotik stützt nicht nur die in dieser Arbeit bedeutende These der strukturellen Äquivalenz zwischen dem Europäischen Film und der relevanten imaginierten Gemeinschaft, sondern kann an dieser Stelle auch argumentativ angeführt werden, um die thematische Sondierung der Filme als Einstieg für eine weitere Genrebestimmung (paradigmatische Motive etc.) vorzunehmen.

<sup>99</sup> Auch Schweinitz stellt die Eindeutigkeit von Genregrößen aufgrund exklusiver Alleinstellungsmerkmale infrage: „So innerlich uneinheitlich und in steter Veränderung begriffen sich die Genres darstellen, so verschwommen erweisen sich ihre Ränder, d. h. ihre Abgrenzungen gegeneinander. Die Genres existieren ja nicht als sorgfältig abgegrenzte filmkulturelle Felder nebeneinander, die sich in ein übergeordnetes, nach einheitlichem Gesichtspunkt arrangiertes 'System der Genres' einordnen ließen. [...] Vielfältige Überschneidungen der Genrefelder sind schon daher die unvermeidliche Folge.“ (Schweinitz 1994: 109)

muss, auch wenn das Thema im Korpus überdurchschnittlich stark vertreten ist. L'AUBERGE ESPAGNOLE (L'AUBERGE ESPAGNOLE – BARCELONA FÜR EIN JAHR; 2002) von Cédric Klapisch kann hier als Beispiel angeführt werden, da dieser weder von einer Migranten- noch einer Diasporagemeinschaft im eigentlichen Sinn handelt, aber als Europäischer Film nach den hier formulierten Kriterien zu verstehen ist. Der Film erzählt die Geschichte von einer (Wohn-) Gemeinschaft, die aus jungen Studierenden aus ganz Europa besteht. Sie alle verbringen ihr Auslandssemester in Barcelona und erleben dabei ihren ganz eigenen interkulturellen Austausch mit den unterschiedlichen Mitbewohnern.

Andererseits dürfen die Bestimmungskriterien des Europäischen Films auch nicht zu breit gefasst werden. So wirkt Elsaessers Begriff des „World Cinemas“ wie eine Kapitulation vor der Aufgabe, den Europäischen Film trotz der oben skizzierten Schwierigkeiten zu bestimmen. Elsaessers World Cinema impliziert daher – quasi als Verstärkung gegen die US-amerikanische kinematografische Übermacht – ebenso das Nicht-Europäische wie bspw. das Asiatische Kino:

„Historically, and semantically, world cinema is a reworking of third cinema, which was 'third' in relation to Hollywood as 'first cinema', and European national/art cinema as 'second' cinema. [...] In several senses, Asian cinema is beginning to inherit the status once enjoyed by European cinema. In the first instance, as indicated, by representing diverse, distinct, and apparently vibrant and innovative 'national' cinemas. But also as a potential counterweight and maybe even as a rival to Hollywood [...]” (Elsaesser 2005: 496, 498)

Dieser Ansatz entspricht zwar dem vor allem in den Cultural Studies vorherrschenden Trend, der Bedeutung regionaler und lokaler Prozesse im Kontext der Globalisierung Rechnung zu tragen, hilft jedoch nicht, sich dem Europäischen Film anzunähern.<sup>100</sup> Wenn in dieser Arbeit vom Europäischen Film gesprochen wird, dann sind damit also diejenigen Filme gemeint, die aufgrund ihrer *thematischen* Orientierung – der europäischen Fremd- und Grenzerfahrung – als solche zu bestimmen sind. Mögliche ästhetische Gemeinsamkeiten sind dann nicht als Alleinstellungsmerkmale zu verstehen, da diese ebenso in anderen nicht-europäischen Filmen herausgearbeitet werden könnten. Sie helfen aber, das Genre Europäischer Film zu konkretisieren, um darauf aufbauend Aussagen über mögliche Wirkungspotenziale im Hinblick auf die identitätsbezogenen Interaktionsprozesse zu treffen.

Im vorigen zweiten Kapitel wurde ebenso dargestellt, dass die Bedeutung des Kollektivs für die Individuen aus der emotionalen Bindung zu dieser resultiert. Daher bedarf auch

---

<sup>100</sup> World cinema, so entsteht der Eindruck in der Darstellung Elsaessers, sei von allem ein bisschen, aber nur nicht ganz. So stellt er bspw. dar, dass das World Cinema „ein wenig“ Arthaus sei, aber eben nicht in einer radikalen europäischen Form: „Formally speaking, in many cases, world cinema seems to be art cinema 'light'.“ (Elsaesser 2005: 509.)

diese in der folgenden Analyse besonderer Aufmerksamkeit und muss ebenso im Rahmen der weiterführenden Auseinandersetzung in Bezug auf die Beschreibung der Interaktion von Zuschauern und Film näher skizziert werden. Es wird also die Frage zu beantworten sein, ob der Europäische Film als Genre sich über die thematische Bestimmung hinaus im Besonderen dadurch bestimmen lässt, da er in signifikanter Weise an *spezifische emotionale Interaktionen appelliert*, wie es sich bspw. auch für den Horrorfilm, das Melodram, den Actionfilm usw. konstatieren lässt. Damit weist das Verständnis von Genre hier eine große Nähe zu dem von Tudor auf, der dieses als Beziehung zwischen den Filmen und den Kulturen bestimmt, innerhalb derer sie entstehen und rezipiert werden (vgl. Tudor 1977: 95). Das Verständnis von Genre als „inhaltlich-strukturelle“ Eingrenzung von Filmen, die „das Wissen über *Erzählmuster, Themen und Motive* [organisieren]“ (Hickethier 2001: 213; Herv. i. O.), bedarf folglich einer Einbeziehung der pragmatischen Ebene, die den kulturellen Kontext von Genres betont. Ebenso ist in diesem Zusammenhang zu klären, wie diese möglichen emotionalen Charakteristika im Hinblick auf die zentrale Fragestellung zur Identitätskonstruktion zu deuten, also auf die theoretische Einführung zurückzubinden sind.

### **DER EUROPÄISCHE FILM ALS KINEMATOGRAFISCHER GRENZBEREICH**

Die Auswahl an Filmen muss allein aus forschungsökonomischen Gründen neben dem primären Kriterium des thematischen Bezugs durch weitere Auswahlkriterien stärker eingegrenzt werden. Aufgrund der Aktualität des Themas ist die Arbeit primär auf die Gegenwart und ihre Filme bezogen, da in dieser der Europapolitik eine exponierte Stellung zukommt. Der Fokus liegt deshalb auf Filmen, die ab dem Jahr 2000 produziert wurden.<sup>101</sup> Aufgrund der bereits eingehend dargestellten Schwierigkeiten, die in der geografischen oder geopolitischen Bestimmung Europas bzw. der EU in einem Zeitrahmen von mehreren Jahren liegen, wird eine diesbezügliche Eingrenzung in Bezug auf das Produktionsland nicht vorgenommen. Das bedeutet, dass der räumliche Bezug über das Thema impliziert ist, die Filme aber auch außerhalb Europa bzw. der EU hergestellt sein können. Der slowenische Film *SPARE PARTS (REZERVNI DELI)* von Damjan Kozole kann hier als Beispiel angeführt werden. Dieser stammt aus dem Jahr 2003, also ein Jahr bevor Slowenien Mitglied der EU wurde, behandelt jedoch das Thema der illegalen

---

<sup>101</sup> Da sich im Jahr 2004 mit dem Beitritt von zehn mittel- und osteuropäischen Staaten die bis dahin größte Erweiterung der EU vollzog, nahm auch das Thema der europäischen Identität im öffentlichen Diskurs im Zeitraum der Jahre 2000 fortfolgende stetig zu (vgl. Latzer/Sauerwein 2006: 16ff.).

Grenzüberschreitung in die EU und ist somit Teil des Analysekörpus. Diese Problematik, die in der geopolitischen Zuordnung liegt und auf die bereits in der Einleitung der vorliegenden Arbeit hingewiesen wurde, gilt es zu berücksichtigen, wenn der Versuch unternommen wird, den Europäischen Kinofilm als Genre zu bestimmen.<sup>102</sup>

Abschließend ist kritisch anzumerken, dass nicht der Anspruch erhoben werden kann, das Genre im Sinne der hier beschriebenen Kriterien in der folgenden Analyse erschöpfend abzubilden. Das Analysekörpus dieser Arbeit setzt sich aus Filmen zusammen, die dem hier konzipierten Verständnis des Europäischen Films entsprechen.<sup>103</sup> Repräsentativ sind die Filme aufgrund der Übereinstimmung mit den formulierten Bestimmungskriterien des Korpus. Das meint, dass die Analyseergebnisse sich auf die im Folgenden zu untersuchenden Filme beziehen – eine Analyse anderer Filme mag zu unterschiedlichen Ergebnissen kommen. Damit wird jedoch nicht die Gültigkeit der vorliegenden Arbeit infrage gestellt, denn der Europäische Film, so wie er in diesem Kapitel konkretisiert wurde, stellt sich nicht als geschlossenes Genre dar, sondern vielmehr als kinematografischer Grenzbereich, der als Referenzbild der vorgestellten Gemeinschaft verstanden werden kann. Der Europäische Film wird nicht durch einen inneren Kern definiert, sondern das Spezifisch Europäische muss sich wortwörtlich an den Grenzen und von diesen her erweisen.

Der Begriff des „kinematografischen Grenzbereichs“ eignet sich in besonderer Weise, da der Europäische Film nicht nur vielfältige Schnittpunkte mit anderen Genres aufweisen kann, sondern darüber hinaus ebenso die Grenze im europäischen Thema eine zentrale Rolle spielt. Das Europäische soll deshalb im Folgenden doppeldeutig als grenzüberschreitendes Bestimmungskriterium verstanden werden: Erstens als offenes Genre, das Schnittpunkte mit anderen Genres aufweist, sowie zweitens als wertneutrale *thematische* Kategorie, die als primäres Prinzip das Genre im Kern bestimmt und das zentral verbindende Moment des Europäischen Films ist. Damit würde ebenso einer simplifizierenden Dichotomie von europäischem Qualitätsfilm auf der einen und pejorativ besetztem Populärfilm auf der anderen Seite entgegengewirkt werden. Auch die „vorgestellte“ Gemeinschaft kann im doppelten Sinn verstanden werden. Diese meint nicht nur die in der Filmwelt präsentierte Gemeinschaft, sondern gleichfalls die Gemeinschaft,

---

<sup>102</sup> Die Arbeit bezieht sich ausschließlich auf europäische Kinofilme. Als Kinofilm wird jeder Film verstanden, der – unabhängig von seiner (Ko-) Finanzierung bspw. durch Fernsehanstalten – im Kino aufgeführt wurde. Als Beispiel kann hier LAST RESORT (2000) genannt werden, der ursprünglich als TV-Film für BBC Films produziert wurde, dann aber auch den Weg in die Kinos fand (vgl. Bardan 2008: 51). Die Anzahl von Filmkopien findet dabei keine Berücksichtigung.

<sup>103</sup> Eine vollständige Liste der Filme des Analysekörpus finde sich im Anhang.



die in Interaktion mit dem audiovisuellen Texten von den Zuschauern imaginiert wird. Dieser Interaktionsprozess soll jedoch erst im Anschluss an die folgende Analyse dargestellt werden.

### 3.1.4 PRÄMISSEN DER ANALYSE

„The representation of the social world is political  
and that choice of modes of representation  
instantiates differing political positions toward it.  
Indeed, every camera position, every scene composition,  
every editing decision, and every narrative choice involves a representational strategy  
that embeds various interests and desires.”  
(Ryan/Kellner 1988: 274)

Im zweiten Kapitel wurde sich der theoretischen Konzeption von europäischer Identität gewidmet, um sich nun in der Analyse den Konstruktionsprozessen derselben in den Filmen zu nähern. Die Analyse der Ergebnisse wird anschließend auf die einführenden theoretischen Überlegungen zurückgebunden. Wenn Filme – wie in den vorangegangenen Kapiteln erläutert wurde – als Ressourcen der Identitätsbildung zur Verfügung stehen und damit als Foren zur Konstruktion von Bedeutungsbildungen verstanden werden können, dann lässt sich im Hinblick auf die Reziprozität formulieren, *dass Filme als Repositorien von Werten, Normen und Deutungsmustern wichtige Analysegegenstände darstellen, von denen auf das Imaginäre der Gemeinschaft geschlossen werden kann*. Filmen ist damit sowohl eine kollektive, politische Dimension inhärent, als auch eine individuelle, da Bedeutung erst im individuellen Interaktionsprozess der Zuschauer entsteht (sh. hierzu Kap. 4).

Wenn die Darstellung des Fremden analysiert werden soll, ist es zunächst einmal notwendig, die Perspektive zu bestimmen, aus der die maßgeblichen Kriterien festgelegt werden, nach denen das Andere als fremd und das Vertraute als eigen wahrgenommen wird und die Bestimmung eines Innen und Außen, Heimat und Fremde möglich ist. Unter „den Zuschauern“ wird in der vorliegenden Arbeit der verallgemeinerte europäische Kinzuschauer verstanden, der über eine filmische Literalität sowie ein gewisses Minimum an soziokultureller und europapolitischer Bildung verfügt. Von zentraler Bedeutung im Hinblick auf die Identitätskonstruktion ist die Annahme, dass die Zuschauer über ein Bewusstsein im Sinne einer reflexiven Intelligenz verfügen, folglich dazu in der Lage sind, nicht nur andere Perspektiven einzunehmen, sondern ebenso aus dieser auf sich selbst zu blicken und ein reflektiertes *Selbstbewusstsein* als Identität zu entwickeln (sh. hier vor allem Kap. 4.3). Die Zuschauer sind folglich nicht als empirische Zuschauer zu verstehen,

sondern als Teil eines modellhaften, *reziproken* Interaktionsverhältnisses, das sowohl durch den Europäischen Film vorstrukturiert ist, als auch vom lebensweltlichen Kontext der Zuschauer bestimmt wird (vgl. Mikos 2003: 60).

Es ist diesbezüglich hervorzuheben, dass die – hier aus forschungspraktischen Gründen vorgenommene – Bestimmung des generalisierten europäischen Zuschauers und seines Kontextes konstruiert ist. Diese Anmerkung ist insbesondere im Hinblick auf die Frage von Bedeutung, welche Figuren im Film als fremd betrachtet werden können, und welche Figuren eher vertraut erscheinen.<sup>104</sup> Damit deckt sich der konstruierte Zuschauerkontext mit dem des Autors der vorliegenden Arbeit, der als männlicher, weißer Europäer von Anfang dreißig einen Beobachter zweiter Ordnung (Luhmann) darstellt, der nur beobachten kann, wenn er zwischen dem Eigenen und dem Fremden – aus seiner Perspektive – unterscheidet (vgl. Luhmann: 2004: 18ff.). Der Europäische Film wird aus der Perspektive der europäischen Zuschauer gedeutet, wodurch das vermeintlich Fremde das Nichteuropäische ist, ohne vorwegzunehmen, *wie* das Fremde und das Verhältnis zwischen dem Eigenen und dem Fremden dargestellt wird. Für die Analyse der fiktionalen Welt ist nicht nur von Bedeutung, *was* repräsentiert wird, sondern vor allem *wie* es repräsentiert wird.

Die diegetische Welt steht mit der außerfilmischen Welt in einem komplexen Verhältnis.<sup>105</sup> Filme sind nicht lediglich ein Ausschnitt von Welt, sondern immer auch Interpretationen derselben. Die folgende Analyse verfolgt daher das Ziel, diese Interpretation und die implizierten Deutungsmuster und Sinnangebote offen zu legen. Es wurde zwar bereits mehrfach darauf hingewiesen, dass kulturelle Texte im Allgemeinen und fiktionale Spielfilme im Besonderen grundsätzlich polysem strukturiert sind, also unterschiedliche Lesarten und Interpretationen zulassen, die von den individuellen Kontexten, Situationen und Befindlichkeiten der Zuschauer bestimmt werden. Dies bedeutet jedoch nicht, dass eine Analyse der Bedeutung tragenden Bausteine der Filme unnötig wäre, da die vollständige Bedeutungskonstruktion bei den Rezipienten liegt. Filme bieten Lesarten an und offerieren bestimmte Interpretationen durch die Art und Weise, wie sie sich innerhalb

---

<sup>104</sup> So kann bspw. eine dunkle Hautfarbe aus der Perspektive von Westeuropäern als Merkmal des Fremden gesehen werden, während diese aus der Perspektive einer anderen Gemeinschaft, deren Großteil ihrer Mitglieder eine dunkle Hautfarbe haben, als Merkmal des Eigenen gesehen werden kann.

<sup>105</sup> Als Diegese wird in der vorliegenden Arbeit in Anlehnung an Borstnar/Pabst/Wulff die in der Erzählung geschaffene fiktive Welt in ihrer Gesamtheit als ästhetisch geschlossenes Ganzes verstanden. Ihr internes Bezugssystem, das als die der Geschichte inhärente Sinnhaftigkeit verstanden wird, steht mit der außerfilmischen Welt und – für die vorliegende Arbeit von besonderer Bedeutung – über die Rezipienten in einem komplexen reziproken Zusammenhang (vgl. Borstnar/Pabst/Wulff 2008: 163ff.). Dieser Zusammenhang wird insbesondere im vierten Kapitel im Hinblick auf das Verhältnis von Fiktion und Alltagswelt der Zuschauer näher dargestellt.

der Welt (in der sie zirkulieren) positionieren. Die Polysemie bleibt deshalb „im Rahmen eines *beschreibbaren* semantischen Potenzials.“ (Dörner 2008: 229; Herv. J. O.) Filmanalyse versucht dementsprechend, die bedeutungsgenerierenden Mechanismen im Film offenzulegen, die diesen Rahmen bestimmen:

„Die Analyse des Textes oder des Kommunikats bleibt natürlich eine fundamentale Notwendigkeit, denn die Polysemie des Kommunikats besteht nicht ohne ihre eigene Struktur. [...] Während das Kommunikat nicht ein Objekt mit einer eindeutigen Bedeutung ist, enthält es dennoch bedeutungsgenerierende Mechanismen [...].“ (Morley 1996 zit. nach Hepp 2010: 220)

Das bedeutet aber gleichzeitig auch, dass die Intention des Regisseurs in der folgenden Analyse zugunsten eines auf den Text bezogenen Fokus vernachlässigt werden soll. Filme können auch eine vom Regisseur unbeabsichtigte Wirkung entfalten oder nicht „im Sinne des Regisseurs“ vom Publikum verstanden werden. Es ist stets der Filmtext, über den der Regisseur mit dem Publikum in Beziehung tritt, sodass dieser auch als zentraler Gegenstand der Untersuchung herangezogen werden muss.

Gleichzeitig geht es aber auch nicht darum, eine Wirkung der Filme auf die Zuschauer im Hinblick auf die eigene Identität „abzufragen“, also bspw. in Form von Interviewfragen wie „fühlen Sie sich nun mehr als Europäer als vorher“ im Anschluss an die Rezeption zu untersuchen. Bereits im ersten Kapitel dieser Arbeit zum aktuellen Forschungsstand wurde deutlich gemacht, dass Identität weniger als Diversa von abfragbaren Einstellungen und Meinungen zu verstehen ist, sondern sich vielmehr als Komplex von tiefer liegenden Mentalitäten darstellt, das vor allem in Verbindung mit emotionaler Bedeutung nicht vollständig bewusst und damit auch nicht artikulierbar ist. Es sind nicht die Einstellungen der Menschen, sondern ihre Mentalitäten, die in den Filmen reflektiert werden, wie bereits Kracauer 1947 in Bezug auf den deutschen Film feststellt:

„Die Filme einer Nation reflektieren ihre Mentalität unvermittelter als andere künstlerische Medien, und das aus zwei Gründen: Erstens sind Filme niemals das Produkt eines Individuums. [...] Zweitens richten sich Filme an die anonyme Menge und sprechen sie an. [...] Was die Filme reflektieren, sind weniger explizite Überzeugungen als psychologische Dispositionen – jene Tiefenschichten der Kollektivmentalität, die sich mehr oder weniger unterhalb der Bewußtseinsdimension [sic!] erstrecken.“ (Kracauer 1984: 12f.)

Es geht nicht darum, die „tatsächliche“ Wirkung des Films analytisch zu ermitteln, da dies den obigen Überlegungen folgend auch gar nicht möglich wäre. Es geht vielmehr darum, sich dem Wirkungspotenzial der Filme zu nähern und dieses offen zu legen im Sinne einer Analyse, die der Bedeutung der formulierten zentralen Mechanismen von Identitätskonstruktion Rechnung trägt. Hierbei sollen nicht die Filme einzeln nacheinander und schematisch analysiert werden, vielmehr werden die gemeinsamen Merkmale anhand

der übergeordneten Analysekategorien herausgearbeitet. Dabei stehen insbesondere einzelne Schlüsselszenen im Zentrum der Analyse, die einen bestimmten Aspekt in besonders verdichteter Weise darstellen. Die Untersuchung von Schlüsselszenen ist einerseits natürlich einer forschungsökonomischen Entlastung geschuldet. Andererseits hat der Fokus auf diese verdichteten Momente den Vorteil, dass die für die zentralen Fragestellungen besonders interessanten Szenen ausgewählt werden können.<sup>106</sup>

Das konstitutive Element sowohl für die fiktionalen Geschichten selbst, als auch für die Interaktionen der Zuschauer mit diesen, stellen die Figuren in den Filmen dar. Über sie finden Zuschauer den zentralen Einstieg in die fiktionale Welt. Daher sollen diese auch als Einstieg in die nun folgende Analyse dienen.

---

<sup>106</sup> Dem Begriff der Schlüsselszenen wird sich in Kapitel 3.3.6 noch eingehender gewidmet. An dieser Stelle ist jedoch schon einmal vorwegzunehmen, dass Schlüsselszenen in dem hier relevanten Verständnis von den zwei zentralen Polen der menschlichen Emotion sowie der politischen Ordnungen bestimmt werden.

### 3.2 FILMANALYSE „WIR, DIE ANDEREN“

#### 3.2.1 ZUR BEDEUTUNG DER FILMFIGUREN

„Characters constitute a major 'entry point' into our engagement with narratives: we look for characters [...]; we sort major from minor characters; we seek to establish the desires and goals of such characters; and we project and anticipate their destinies.”  
(Smith 2010: 234)

Smith betont im obigen Zitat die besondere Bedeutung der Figuren für den Einstieg des Zuschauers in die filmische Geschichte. Figuren stellen nicht nur den zentralen Einstiegspunkt dar, der die imaginative Nähe und emotionale Anteilnahme der Zuschauer markiert. Sie lassen sich allgemein auch als konstitutives Element von Geschichten beschreiben, da sie die Handlung vorantreiben (vgl. Borstnar/Pabst/Wulff 2008: 163, Eder 2008: 561ff., Smith 2010: 234). Wenn Filme – wie in der vorliegenden Arbeit als zentrale These formuliert – für die identitätsbezogenen Interaktionen bedeutend sind, so kann die Figurenrezeption als Orientierungsmarke in diesem Prozess gesehen werden.<sup>107</sup> Das Verhältnis zwischen Filmfiguren und Zuschauer ist für die identifikatorische Bedeutung basal:

„Character structures are not privileged aspects of narrative films from every point of view [...] but if we wish to understand 'identification', and how narrative films are 'made intelligible', then I contend that *character is central*.“ (Smith 1995: 18; Herv. J. O.)

Der „Einstieg“ in den Film im Sinne eines Involvements als emotionale Einbindung führt über seine Figuren.<sup>108</sup> Dabei erschließt sich die Figur nicht nur innerhalb eines als geschlossen betrachteten Textes, sondern führt über die Textgrenze hinaus. Die Zuschauer greifen ebenso auf kulturelle Modelle und Stereotypen zurück, um die einzelnen Figuren zu konstruieren. Dies wird insbesondere im Hinblick auf die kulturell konventionalisierten Merkmale des Fremden und des Eigenen offensichtlich. Die Beziehung zwischen Text und Zuschauern und damit ebenso zwischen Figuren und Zuschauern ist ausdrücklich vom imaginativen Vermögen der Letztgenannten bestimmt. Tröhler beschreibt die Figur in Bezug auf die filmpragmatische Dimension deshalb als „[...] imaginäre und kulturell bestimmte Konstruktion der ZuschauerInnen und als zeichenhafte Konstruktion, die durch die expressiven filmischen Formen und Ausdrucksmittel gelenkt ist.“ (Tröhler 2002: 30)

<sup>107</sup> Zum aktuellen Forschungsüberblick zur (Film-) Figur sh. Eder 2008: 39ff., Heidbrink 2010: 67ff, Schweinitz/Tröhler 2007: 3ff. Einen aktuellen und umfangreichen bibliografischen Überblick wissenschaftlicher Arbeiten zu Filmfiguren bzw. Charakteren in fiktionalen Welten allgemein stellen Eder/Jannidis/Schneider am Ende ihres Sammelbandes zur Verfügung (sh. Eder/Jannidis/Schneider 2010: 571ff.).

<sup>108</sup> Zum Begriff des Involvements sh. Kap. 4.2.

Dieses auf die pragmatische Dimension abzielende Figurenverständnis wird in der vorliegenden Arbeit geteilt. Zur (Re-) Konstruktion von Figuren lässt sich daraus ableiten, dass diese weder ausschließlich als Zeichen im Text verstanden werden können, noch als ausschließlich mentale Repräsentationen in der Vorstellungen der Zuschauer. Figuren werden in einem kommunikativen Akt der Rezeption konstruiert, deren Anlagen bereits im Filmtext vorhanden sind und sich ebenso im Laufe der Filmrezeption wandeln können. Die Beziehung zwischen Filmfigur und Zuschauer vollzieht sich in einem komplexen Interaktionsverhältnis, während im Text über die Art und Weise der Inszenierung eine Präferenz angeboten wird (z. B. die Sympathie mit dem Filmhelden und die Antipathie mit seinem Antagonisten). Dieses Verständnis der Zuschauer-Figuren-Relation spiegelt sich in einem mentalen Figurenmodell wider. Eder beschreibt dieses wie folgt: „Mentale Modelle sind multimodale, dynamische mentale Repräsentationen: Sie verbinden verschiedene Formen der Informationsverarbeitung – visuell, akustisch, sprachlich usw. – zu einer anschaulich erlebten Ganzheit und verändern sich im Zeitverlauf.“ (Eder 2008a: 133) Das mentale Figurenmodell ist für die vorliegende Arbeit interessant, da es geeignete Anknüpfungspunkte bereitstellt, um zu erklären, welche Bedeutung die reflexive Zuschaueraktivität für die filmbezogene Identitätskonstruktion hat (sh. hierzu Kap. 4.3 sowie Kap. 5).

Die Analyse von Filmfiguren unterteilt Eder – zumindest forschungstheoretisch – in vier unterschiedliche Ebenen, die alle miteinander in Beziehung stehen, sich auf vielfältige Weise ergänzen und deshalb in der Analyse selbst nicht exakt voneinander zu trennen sind.<sup>109</sup> Es handelt sich dabei um die Untersuchung der Figuren als fiktive Wesen, Artefakte, Symbole und als Symptome, die er in seinem heuristischen Analysemodell „die Uhr der Figur“ zusammenführt (vgl. Eder 2008a: 134f., ders. 2008: 131ff.). Die Analyse der Figuren als fiktive Wesen impliziert die Untersuchung von Körperlichkeit, Psyche und Sozialität als die „allgemeinsten Eigenschaftsbereiche des Menschen“ (ders. 2008a: 136). Diese geben bereits einen wesentlichen Einblick in den soziokulturellen Kontext des Films

---

<sup>109</sup> Eder bezieht sich insbesondere auf die Arbeit Bordwells „Making Meaning“ aus dem Jahr 1989, in der er vier unterschiedliche Arten filmischer Bedeutungen (referenzielle, explizite, implizite und symptomatische) darstellt (vgl. Bordwell 1989 sowie Eder 2008: 524). In ähnlicher Weise wie Eder unterteilt bereits Vernet 1983 die Studien zur filmischen Figur in vier grundlegende Kategorien: Die älteste Perspektive auf die Figur stellt die der Bestimmung von Archetypen dar, der Vernet auch die Kategorie zuzählt, die sich mit der Repräsentation von unterschiedlichen gesellschaftlichen Gruppen beschäftigt. Als zweite kategorische Perspektive nennt er die Untersuchung der Schauspieler als Figur, die zentral das außerfilmische Image der Stars im Rahmen der Figurenanalyse einbezieht. Zur dritten Kategorie zählen Studien, die die Funktionen von Figuren als Erzählinstanz analysieren. Diese Untersuchungen seien grundsätzlich theoretisch und allgemein, so Vernet. Die vierte Kategorie stellt die Figuren als Aktanten in den Mittelpunkt des Interesses (vgl. Vernet 2006: 11f.). Vernet verweist an dieser Stelle u. a. auf Greimas, der den Aktanten als eine „abstrakte, tiefenstrukturelle Rolle in der narrativen Syntax“ bezeichnet (ebd.: 12).

sowohl auf diegetischer Analyseebene, als auch in Bezug auf die kulturellen Produktion-, Distributions- und Rezeptionskontexte.

So können entsprechende Unterscheidungsmerkmale der Figuren als fiktive Wesen bereits Aufschluss über ihre Konstellation geben, da einige über Ähnlichkeiten verfügen, die sie von anderen Figuren abgrenzen.

„Eigenschaften wie Attraktivität oder Moral, verteilen sich in unterschiedlicher Weise über die Konstellation; ihre Bandbreite und Orchestrierung wirkt sich auf die Einschätzung der einzelnen Figuren aus. Durch ihre Ähnlichkeiten und Kontraste werden Figuren gruppiert oder voneinander isoliert, zudem können Kontrast-, Komplementär- oder Parallelfiguren Merkmale einer Hauptfigur betonen.“ (Ebd.: 142)

Zur Analyse der Körperlichkeit von Figuren zählt u. a. ihre Physiognomie sowie ihr Blickverhalten, Mimik, Gestik oder Näheverhalten als auch äußerliche Attribute wie z. B. Kleidung (vgl. Eder 2008: 233ff., Gräf et al. 2011: 181, Hickethier 2001: 180, Tröhler 2007: 58f.). Die äußerlichen Attribute von Figuren haben jedoch – nicht zuletzt da ihnen eine künstlerisch-kreative Entscheidung bspw. des Regisseurs vorausgeht – stets eine semantische Bedeutung, die sich im Laufe der Zeit konventionalisiert und vom kulturellen Kontext bestimmt ist. So weist Hickethier auf kulturgeschichtliche Untersuchungen hin, die zeigen konnten, dass das in den Medien wiederkehrende Bild des Bösewichts und Räubers bedeutend vom vermeintlichen Erscheinungsbild der Revolutionäre von 1848 geprägt ist, die in der Folgezeit über die äußerlichen Merkmale Schlapphut, Bart, Feder und ungepflegtem Äußeren negativ stereotypisiert wurden (vgl. Hickethier 1995: 26f.). Die konventionalisierte Bestimmung spezifischer Figurentypen verweist auf die Symbolfunktion von Figuren, die für das Filmverständnis zentral ist, da Filme vor allem über ihre Figuren semantische Bedeutung erhalten (vgl. Eder 2008a: 143, Eder 2008: 522, Gräf et al. 2011: 174, 176).

Während die Betrachtung der Figuren als fiktive Wesen sich auf die Ebene der Diegese bezieht, wird im Rahmen der Untersuchung der Figuren als Artefakte zu beantworten versucht, welche filmästhetischen Mittel bei der Darstellung genutzt werden und auf welche Weise diese entsprechende Wirkungen entfalten können. Die Figur wird aus dieser Perspektive als (audiovisuelles) Konstrukt aufgefasst und die Annahme vertreten, dass Filme „[aus] rezeptionspsychologischer Sicht [...] das Erleben ihrer Zuschauer durch spezifische Formen der Informationsvergabe [lenken].“ (Eder 2008a: 138) Die Beziehung zwischen Filmfiguren und Zuschauern ist abhängig von dem Wissen, das die Zuschauer über die Figuren in ihrer fiktionalen Welt haben; wird also davon bestimmt, welche Informationen auf welche Weise und in welchem Umfang in der Geschichte zur Verfügung

gestellt werden. Diese Organisationsebene des Erzählens kann als Narration begriffen werden (vgl. Branigan 2007a: 81, Borstnar/Pabst/Wulff 2008: 156ff., Hickethier 2001: 120). Das filmische Erzählen und die Darstellung stehen in einem engen und dynamischen Verhältnis. Auf dramaturgischer Ebene werden den Figuren bestimmte Handlungsfunktionen zugeschrieben. Hier ist insbesondere die Unterteilung der Figuren in Haupt- und Nebencharaktere, ihr Verhältnis zueinander sowie die unterschiedlichen Perspektiven im Film von Relevanz.

Die Analyse der Figuren als fiktive Wesen und als Artefakte ermöglichen Aussagen über die Figur als Symbol und Symptom zu treffen: „Wenn wir Figuren als Symptome analysieren, lautet die Grundfrage, welche individuellen und soziokulturellen Faktoren an ihrer Entstehung beteiligt waren und welche Wirkungen sie auf ihre Publika hat [sic!].“ (Eder 2008: 522) Es werden also mögliche Ursachen und Wirkungen außerhalb der filmischen Welt untersucht, die die Ergebnisse der Analysearbeit als Grundlage weiterführender Interpretation nutzen. Die symptomatische Bedeutung der Figuren ist demnach ein „überindividuelles, soziokulturelles Anzeichen für Menschenbilder und Mentalitäten“ (Eder 2008a: 144).

Da die Zuschauer auf unterschiedlichste Weise mit den Figuren in Beziehung treten, muss die Interpretation von einem bestimmten Forschungsinteresse bestimmt sein. Dies wurde bereits im ersten Kapitel zum Forschungsstand sowie im einführenden Kapitel 3.1 bzgl. der Perspektive auf den Filmkorpus deutlich gemacht, die diesen entweder als Diasporafilm, Accented-Cinema, World Cinema usw. oder eben als Europäischen Film bestimmt. Gleiches gilt ebenso für die Perspektive auf die in den Filmen handelnden Figuren. Die Ebene allgemeiner (symbolischer) Bedeutung und spezifischer (symptomatischer) Bedeutung von Figuren können zwar variieren, lassen sich jedoch ebenso wenig strikt voneinander trennen, wie die Ebene des Dargestellten (Figur als fiktives Wesen/Diegeese) und die Ebene der Darstellung (Figur als Artefakt/discourse). Theoretische Kategorien sind in der Analysepraxis nicht eindeutig aufzugliedern, da sich die jeweiligen Ebenen auf vielfältige Weise überschneiden. So sind zur Analyse der Sozialität von Figuren unterschiedliche aber zugleich zusammenhängende Informationsebenen von Bedeutung wie z. B. die Figurenkonstellation, die Perspektive sowie die visuelle und auditive Codierung im Verhältnis zu anderen Figuren.

Im Folgenden gilt es jedoch erst einmal darum, herauszuarbeiten, wie die Figuren in den Filmen dargestellt werden. Es liegt ein Schwerpunkt auf der Analyse der Sozialität der



Figuren und den Fragen, wie in den Filmen Gemeinschaft konstruiert wird bzw. in welcher Weise eine Markierung von Differenz zum Anderen stattfindet, das nicht zur Gemeinschaft gehört. Die Art und Weise, wie Figuren im Film inszeniert werden und wie sie zueinander in Beziehung stehen, offenbart immer auch eine soziale Ordnung, in die die Zuschauer eingebunden sind. Diesbezüglich ist anzumerken, dass das Erkennen von Differenz, die Zuordnung von Merkmalen des Eigenen zum Eigenen und von Merkmalen des Fremden zum Fremden impliziert, dass die Zuschauer eine Vorstellung davon haben, was als Maßstab des Eigenen oder Fremden gilt (vgl. Hickethier 2001: 53, ders. 1995: 26). Diese Vorstellung ist natürlich auch in jeder Analyse unweigerlich präsent. So ist in Bezug auf die Analyse und ihrer Ergebnisse in der vorliegenden Arbeit anzumerken, dass diese aus einer bestimmten (europäischen, männlichen usw.) Perspektive des Verfassers vorgenommen wird. Auch der Begriff des Zuschauers, der vielfach verwendet wird, impliziert gewissermaßen einen „prototypischen“ Rezipienten. Wie bereits im vorangegangenen Kapitel als Prämisse formuliert wurde, kann dieser – auch wenn die Bestimmung relativ grob erscheint – als „europäischer Zuschauer“ bestimmt werden, der als Bürger der Europäischen Union eine bewusste und auch unbewusste Vorstellung davon hat, was innerhalb der eigenen kulturellen Gemeinschaft aufgrund bestimmter Differenzierungsmerkmale als „fremd“ und „eigen“ anzusehen ist.

Die kurze Einführung zu den handlungstheoretischen Überlegungen im zweiten Kapitel konnte bereits verdeutlichen, dass der Analyse von Filmfiguren ihren Konstellationen, und ihrer Beziehungsdynamik eine große Bedeutung zukommt, da diese zentral die identitätsbezogenen Interaktionsprozesse der Zuschauer bestimmen. *Die Analyse der Sozialität im Film ist grundlegend für die Beantwortung der Fragen zur Sozialisation durch den Film.* Die pragmatische Ebene kann jedoch erst im Anschluss an die Analyse erfolgen, damit entsprechende Ergebnisse derselben mit einbezogen werden können. Der Titel des Kapitels „Wir, die Anderen“ macht dabei deutlich, dass insbesondere die Beantwortung der Frage im Mittelpunkt steht, auf welche Weise eine Trennung von „Wir-Gemeinschaft“ und dem Anderen stattfindet, oder ob diese sogar aufgelöst wird, sodass das „Wir“, die „Anderen“ einschließt.

### **3.2.2 ZUSCHAUERPERSPEKTIVEN UND FIGURENKONSTELLATIONEN**

Anfangsszenen sind für das Verhältnis zwischen Film, Figuren und Zuschauern von zentraler Wichtigkeit, da sie den Einstieg in die diegetische Welt markieren und dabei

bereits bedeutende Hinweise für das Verständnis des Films liefern. Die klassische Eröffnungssequenz eines Films dient dazu, den Zuschauern insbesondere in Bezug auf die bedeutenden Figuren und den Handlungsort im Film Orientierung zu ermöglichen. Bietet ein Film diese Orientierung am Anfang nicht an, hat dies für das Verhältnis der Zuschauer zu den angebotenen Identifikationsfiguren eine entsprechende Bedeutung, wie der Film LICHTER (2003) von Hans-Christian Schmid verdeutlicht.

LICHTER beginnt mit einem Schwarzbild. Es ist nur das Krähen von Rabenvögeln zu hören, dessen Nachhall auf der auditiven Ebene einen natürlichen, weiten Außenraum konstruiert. Es folgt der weiße Insert des Titels („Lichter“), und das schwarze Bild wird überblendet. Eine unruhige Handkamera zeigt eine Waldlandschaft und die in der Texteinblendung angekündigten Lichter erscheinen in Form des diffusen Sonnenlichts, das am Horizont hinter der in Nebel gehüllten Wiese durchschimmert. Eine Tiefenstruktur des Raumes ist durch die Begrenzung des Nebels nicht gegeben, die Raumgrenze ist „vernebelt“ und deshalb nicht eindeutig auszumachen (sh. weiterführend zur Raumkonstruktion Kap. 3.3). Die Kamera schwenkt nach links auf einen LKW, der sich auf einem kleinen Waldweg auf diese zu bewegt. (TC 0:00:00-0:00:30; Abb. 4-6) In diesem, so werden die Zuschauer in der darauf folgenden Einstellung erfahren, befindet sich eine Gruppe ukrainischer Flüchtlinge, die von einem Schlepper nach Berlin gebracht werden soll.

Interessant ist an dieser ersten Einstellung vor allem, dass die Zuschauer vor den Figuren Einblick in die Szenerie bekommen und nicht in eine bereits mit Figuren ausgestattete Szene hinzutreten. Man könnte argumentieren, dass dies allein daran liegt, dass hier eine verlassene Wald- und Wiesenlandschaft gezeigt wird. Allerdings wäre es auch möglich gewesen, dass die Figuren, die im nächsten Augenblick mit dem LKW ankommen, bereits dort sind, sodass die Zuschauer zu dieser Gruppe „hinzutreten“. Dies ist jedoch nicht der Fall. Die Zuschauer befinden sich im ersten Moment „alleine“ in dieser beschriebenen Situation, bis sich auf der auditiven Ebene der LKW ankündigt, um kurze Zeit später im Bild zu erscheinen und sozusagen in den (filmischen) Raum „einzudringen“. Den Zuschauern könnte damit die Rolle der bereits *Ansässigen* zugewiesen werden, die jedoch in der nächstfolgenden Einstellung gleich wieder korrigiert wird. Diese zeigt den Fahrer, wie er von außen eine Plane zur Seite schiebt und zum Aussteigen auffordert, da man sein Ziel erreicht habe. Die Filmzuschauer befinden sich nun auf der Ladefläche des LKW, die sich als beengter, dunkler Raum offenbart und verlassen diesen gemeinsam mit der kleinen Flüchtlingsgruppe. Auf ukrainisch gibt der Fahrer Anweisung die im Untertitel übersetzt wird: „Wenn es dunkel wird, geht ihr die Straße runter bis zu den ersten Lichtern. Am

ersten Haus links erwartet man euch. Von dort bringt man euch in die Stadt.“ „Ist das Berlin?“ fragt ein Ukrainer und nickt mit seinem Kopf in Richtung der hinter ihnen liegenden Lichtung. „Ja, das ist Berlin“ antwortet der Schlepper und fährt mit seinem LKW davon. (TC 0:00:31-0:01:15, Abb. 7-9).



Abb. 4: LICHTER TC 0:00:10



Abb. 5: LICHTER TC 0:00:12



Abb. 6: LICHTER TC 0:00:23



Abb. 7: LICHTER TC 0:00:30



Abb. 8: LICHTER TC 0:00:54



Abb. 9: LICHTER TC 0:01:00

Die Zuschauer nehmen diese Szene über die Bilder der Handkamera wahr, die mitten in der Gruppe der ukrainischen Flüchtlinge positioniert mit ruckartigen Bewegungen dem Dialog folgt. Dadurch entsteht der Eindruck, als würde die Kamera die Perspektive einer weiteren Person im Film entsprechen, die als teilnehmender Beobachter anwesend ist und die Zuschauer einbindet. Die spontan wirkenden, ruckartigen Kameraschwenks dokumentieren die Orientierungslosigkeit und Prekarität der Figuren, denn die Lichter, die der Schlepper den Flüchtlingen als Orientierungspunkte nennt, weisen nicht wie versprochen den Weg nach Berlin, sondern zum polnischen Słubice. Berlin, die EU, als ihr erklärtes Ziel, liegt hinter diesen und dazwischen die Oder. Die Lichter, die symbolisch für die Zuversicht auf ein besseres Leben stehen (und in Form von Sternen bspw. in der

offiziellen Europaflagge vorhanden sind), werden hier als trügerisch enttarnt.<sup>110</sup>

Neben der Gruppe von ukrainischen Flüchtlingen werden im Verlauf des Films noch weitere Figuren eingeführt, deren Geschichten mosaikartig zusammengeführt werden.

### **PLURALE FIGURENKONSTELLATION UND EPISODISCHE ERZÄHLSTRUKTUR**

„[...] I assume that multiple protagonist films project a *fictional image* of the everyday.“  
(Tröhler 2010: 467; Herv. i. O.)

LICHTER erzählt in sechs sich durchkreuzenden Episoden die Geschichten von ukrainischen, polnischen und deutschen Menschen in der Grenzregion Słubice/Frankfurt, die sich innerhalb von ca. 48 Stunden ereignen und sich anhand der Interaktionen der Figuren untereinander entwickeln.<sup>111</sup> Die erste Episode handelt von der bereits beschriebenen ukrainischen Flüchtlingsgruppe, die von einem Schlepper nicht wie versprochen in Deutschland abgesetzt wird, sondern auf der polnischen Seite der Oder. Daraufhin versuchen sie, alleine die Grenze zu überqueren. Während Kolya (Ivan Shvedoff) erst von der Polizei aufgegriffen wird, aber am Ende als einziger der Gruppe in Berlin ankommt, müssen Anna (Anna Yanovskaya) und Dimitri (Sergey Frolov) mit ihrem kleinen Säugling aufgeben.

Auf der deutschen Seite der Oder leben Marko (Martin Kiefer) und sein Bruder Andreas (Sebastian Urzendowsky) bei ihrem Vater (Tom Jahn) in verwahrlosten Verhältnissen. Gemeinsam mit dem Mädchen Katharina (Alice Dwyer), das aus dem Jugendheim geflüchtet ist, schmuggeln sie Zigaretten aus Polen nach Deutschland, indem sie diese vor der Grenzkontrolle auf der deutschen Seite der Oder aus dem Fenster des Zuges werfen. Als Katharina vom Jugendamt abgeholt wird, beschließt Andreas sie zu befreien und stiehlt seinem Vater das Geld aus den Schmuggelgeschäften. Er wird jedoch von seinem Bruder aufgegriffen und ihrem Vater übergeben, der ihn daraufhin verprügelt. Aus Rache meldet Andreas die nächste Schmuggeltour der Polizei.

Ingo (Devid Striesow), der Chef eines Matratzenladens in Frankfurt wehrt sich mit allen Mitteln gegen die nicht abzuwendende Insolvenz seines Geschäftes. In seinem

---

<sup>110</sup> Dies realisieren die Flüchtlinge, als sie später an ein Haus klopfen, um den Weg nach Berlin zu erfragen und dabei verwundert feststellen, dass die Bewohnerin fließend polnisch spricht. Die Sprache, die im Folgenden noch dezidiert in den Blick genommen wird, leistet hier Hilfestellung für die eigene Lokalisierung und ist ebenso Indiz für den Betrug durch die Schleuser, die sie nicht wie versprochen in der EU, sondern außerhalb dieser aussetzen.

<sup>111</sup> Die Figuren der einzelnen Episoden werden an dieser Stelle in der Reihenfolge ihres Auftretens im Film vorgestellt. Der Regisseur nimmt keine eindeutige Hervorhebung von Episoden vor, alle haben einen ähnlichen Anteil am Gesamtfilm.

verzweifelten Kampf gegen die Schließung verliert er den Blick für die Realität und auch für Simone (Claudia Geisler), die er zuvor für eine Marketingaktion als Tagelöhnerin eingestellt hat, und die ihm vergeblich versucht zu zeigen, dass sie etwas für ihn empfindet.

Der polnische Taxifahrer Antoni (Zbigniew Zamachowski) und seine Frau Milena (Aleksandra Justa), die zu Beginn noch in Ingos Matratzenladen auf der deutschen Grenzseite arbeitet, jedoch von ihm gekündigt wird, haben enorme Geldsorgen und können ihrer Tochter nicht das Kommunionkleid bezahlen. Als letzten Ausweg versucht sich Antoni als Schlepper von Anna, Dimitri und ihrem Kind. Als der Versuch scheitert, stiehlt er das letzte Geld der Flüchtlinge, kommt aber mit dem davon bezahlten Kommunionkleid zu spät zur Zeremonie.

Die Dolmetscherin Sonja (Maria Simon) arbeitet bei der Grenzpolizei in Frankfurt als Übersetzerin für die verhafteten „illegalen“ Flüchtlinge. Als sie dem ukrainischen Flüchtling Kolya gegenüber sitzt, weist sie ihn heimlich darauf hin, dass er Asyl beantragen und aussagen muss, bei seiner Flucht nicht über Polen gekommen zu sein, damit er nicht in die Ukraine zurückgeschickt werden kann. Bei einem Fluchtversuch Kolyas zögert sie jedoch zu lange mit ihrer Hilfe, sodass er von Polizisten gefasst wird. Geplagt vom schlechten Gewissen fährt sie nach Polen und macht sich auf die Suche nach Kolya, um ihn schließlich illegal im Kofferraum ihres Autos nach Berlin zu bringen. Als er fort ist, bemerkt sie, dass er den Fotoapparat ihres Freundes gestohlen hat.

Der junge deutsche Architekt Philip (August Diehl) trifft bei der Ortsbegehung für ein deutsch-polnisches Bauprojekt in Słubice auf seine ehemalige polnische Freundin Beata (Julia Krynke), die die Geschäftsgespräche übersetzt. Verzweifelt muss Philip jedoch bei der anschließenden Privatparty im Haus des Bauherrn mit ansehen, dass Beata nicht nur als Dolmetscherin ihr Geld verdient, sondern sich ebenso prostituiert.

Einzelne Figuren und die mit diesen verbundenen Haltungen und Charakterzüge, Werte und moralischen Dispositionen werden stets im Verhältnis zu den anderen Figuren – im Rahmen ihrer Konstellation – wahrgenommen und bewertet. Die handelnden Hauptfiguren, die den Zuschauern als Identifikationsfiguren angeboten werden, verkörpern dabei klassischerweise das Gute und Erstrebenswerte. Die episodische, dezentrale Erzählstruktur in LICHTER vermeidet jedoch eine „Hierarchisierung“ der Figuren, was nicht nur zur Folge hat, dass es keine eindeutigen Identifikationsfiguren im Film gibt, sondern ebenso eine eindeutige moralische Position vermieden wird. Auch wenn bspw. der

polnische Taxifahrer die junge ukrainische Familie bestiehlt und ihr somit die letzte Chance auf die Überwindung der Grenze nimmt, ist seine Motivation moralisch nicht eindeutig zu bewerten. Ihm scheint in seiner Zwangslage keine andere Möglichkeit zu bleiben, um seiner Tochter das versprochene Kommunionkleid zu beschaffen, da seine Frau vom insolventen Matratzenhändler Ingo entlassen werden musste. Der ukrainische Flüchtling Kolya, der als einziger das Ziel Berlin erreicht, entwendet aus Sonjas Auto die Spiegelreflexkamera ihres Freundes, mit der er seine Eindrücke am illuminierten Potsdamer Platz dokumentiert.

Es werden keine eindeutigen moralischen Zuschreibungen vorgenommen, sondern die einzelnen Figuren durchaus ambivalent gezeichnet. Die deutschen und polnischen Bewohner des Grenzgebietes befinden sich ebenso wie die ukrainischen Flüchtlinge in einer prekären Lebenssituation. Die gesellschaftliche Struktur wird hier nicht nach einem unterkomplexen, binären Ordnungsschema im Sinne von Gut/Böse, Helfer/Opfer oder Fremd/Eigen konstruiert, sondern stellt sich wesentlich komplizierter und heterogener dar, ohne eine moralische Bewertung vorzugeben.

Im Gegensatz zu einer übergeordneten zentralen Perspektive verfügt die in der episodischen Filmstruktur eingenommene Erzählhaltung, die den Standpunkt in der fiktionalen Geschichte bestimmt, über viele einzelne Perspektiven, die nebeneinander und gleichberechtigt unterschiedliche Standpunkte zeigen (vgl. Tröhler 2002: 31). LICHTER erzählt nicht die Geschichte einer einzelnen Heldenfigur, sondern die von Antihelden, von Verlierern und Ausgeschlossenen, die auf komplexe Weise miteinander verwoben sind. Dabei kommt keiner der Figuren eine dominante Stellung zu. Vielmehr wechseln sich diese ab, ergänzen sich und nehmen aufeinander Bezug, sodass ein Figurengeflecht im deutsch-polnischen Grenzraum entsteht. Der Film zeichnet sozusagen ein Figurenmosaik, das eine komplexe, heterogene und diversifizierte Gemeinschaft im europäischen Raum zeigt. Die Dynamik innerhalb der Figurenkonstellation ergibt sich nicht aus einem zentralen Konflikt, den diese gegeneinander austragen, sondern vielmehr aus gemeinsam geteilten Konflikten wie bspw. die notorische Geldnot und das Gefangensein im Grenzraum, unter denen die Figuren zwar nicht auf identische, aber dennoch sehr ähnliche Weise leiden (beide Aspekte werden im weiteren Verlauf der Arbeit noch eingehender untersucht).

Allen Figuren ist die Sehnsucht nach einem besseren Leben und die prekäre Situation im Grenzraum gemein, den sie jedoch aus politischen, finanziellen oder emotionalen Gründen

nicht verlassen können. So lassen sich auch Gemeinsamkeiten im Hinblick auf die Bewegungsaktivitäten der Figuren im Raum herausstellen.<sup>112</sup>

Die Figurenkonstellation im Film stellt eine mögliche Gemeinschaftsform dar, innerhalb derer die pluralistische, gruppensdynamische Figurenkonstellation auf einen Wertpluralismus sowie ein komplexes und dynamisches Weltbild verweist (vgl. Tröhler 2010: 239ff., 463). Dies wird nicht zuletzt auch dadurch unterstützt, dass die einzelnen Geschichten, die in den Episoden erzählt werden, zur gleichen Zeit und am gleichen Ort spielen und über die Figuren miteinander verbunden werden. Die in LICHTER erzählten Lebensgeschichten, so könnte einführend zusammengefasst werden, sind soziokulturell grenzüberschreitend und stellen damit auch die im Film dominante geopolitische Grenze infrage.

Ebenso deutlich wird die kritische Betrachtung der geopolitischen Gemeinschaft Europa, genauer der EU, im Film AUF DER ANDEREN SEITE (2007) von Fatih Akin, der über eine ähnliche Figurenkonstellation verfügt.

### **POLITISCHER DISKURS: „FUCK THE EUROPEAN UNION!“<sup>113</sup>**

AUF DER ANDEREN SEITE erzählt in drei Akten von sechs türkischen und deutschen Menschen, deren Lebenswege sich über die politischen, geografischen und kulturellen Grenzen hinweg auf schicksalhafte Weise kreuzen. An diesen Schnittstellen ihrer Lebenswege werden Fragen nach den zentralen moralischen und ethischen Werten, grenzüberschreitender Identität und politischer Kultur gestellt. Die Story, die jedoch auf komplexe, nicht-lineare Weise episodisch erzählt wird, stellt sich kausallogisch wie folgt dar: Der in Bremen lebende Witwer Ali (Tuncel Kurtiz) überredet die türkische Prostituierte Yeter (Nursel Köse), deren regelmäßiger Freier er ist, bei ihm einzuziehen. Sein Sohn Nejat (Baki Davrak), Germanistikprofessor an der Hamburger Universität, ist über diese neue Situation im Hause seines Vaters erst sehr irritiert, findet sich aber mit der Situation zurecht, als er erfährt, dass Yeter vor allem der Prostitution nachgeht, um ihrer

---

<sup>112</sup> Es ist offensichtlich, dass die „illegalen“ Flüchtlinge den Grenzraum aus politischen Gründen nicht verlassen dürfen. Aber auch die deutschen und polnischen Figuren im Film sind an diesen gebunden. Der junge Architekt Philip kann die Grenzregion nicht verlassen, weil er sich nach seiner ehemaligen polnischen Freundin Beata sehnt und somit emotional verankert ist. Auch Ingo ist an die Grenzregion gebunden. „Wieso verlässt Du nicht das Scheißloch?“ fragt ihn die Aushilfe Ulrike als klar wird, dass sein Matratzenladen nicht mehr zu retten ist. Er antwortet nicht, weil nur allzu deutlich ist, dass auch er die Grenzregion nicht verlassen kann. Nicht nur, dass Ingo seinen Führerschein verloren hat und damit immobil geworden ist, er hätte auch woanders wohl keine bessere Lebensperspektive, da er finanziell und emotional überfordert ist.

<sup>113</sup> „Fuck the European Union“ ist ein Zitat aus dem Film, das dem unten folgenden Dialog entnommen wurde.

Tochter Ayten (Nurgül Yesilçay) das Studium zu finanzieren. Doch die eher zweckorientierte Beziehung zwischen Ali und Yeter ist von unterschiedlichen Lebensweisen geprägt, die immer wieder zum Streit führen. Als die Situation eskaliert, wirft Ali Yeter zu Boden, woraufhin sie tödlich mit dem Kopf aufschlägt. Um Ayten vom Tod ihrer Mutter zu berichten, macht sich Nejat auf den Weg in die Türkei, unwissend, dass Ayten sich bereits seit einiger Zeit ebenso in Hamburg aufhält. Sie flüchtete zuvor vor der türkischen Polizei, die sie aufgrund ihrer subversiven politischen Aktivitäten verfolgt. Doch da sie ihre Mutter nicht finden kann, wendet sich Ayten an die gleichaltrige Studentin Lotte (Patrycia Ziolkowska). Ihre Beziehung ist schnell von emotionaler Nähe geprägt. Als Ayten und Lottes Mutter Susanne (Hanna Schygulla) in der Küche das bereits im ersten Kapitel erwähnte Streitgespräch über die politische Zukunft der Türkei in der EU führen, in dem Susanne der jungen Frau die Notwendigkeit ihrer politischen Aktivitäten abspricht, verlässt Ayten wütend das Haus. Daraufhin wird sie von der deutschen Polizei bei einer Passkontrolle aufgegriffen und nach einem erfolglosen Asylantrag in die Türkei zurückgeschickt, wo sie inhaftiert wird. Um ihrer Freundin beizustehen, macht sich Lotte nun ebenfalls auf den Weg in die Türkei und mietet bei Nejat ein Zimmer an, der sich mittlerweile dazu entschlossen hat, einen alten Bücherladen für deutsche Literatur weiterzuführen, da er Ayten, Yeters Tochter, nicht sofort finden kann. Bei dem Versuch, eine Pistole verschwinden zu lassen, die Ayten vorher für einen Freund versteckte, wird Lotte erschossen. Als Susanne vom Tod ihrer Tochter erfährt, verlässt auch sie Deutschland in Richtung Bosphorus und zieht in Lottes ehemaliges Zimmer bei Nejat. Während Susanne den Tod ihrer Tochter verarbeitet, entschließt sie sich, Ayten zu helfen.

Die Figurenkonstellation, die angebotenen Perspektiven sowie die Beziehungsentwicklung der Figuren untereinander halten für die soziokulturelle Interpretation von Filmen wichtige Anknüpfungspunkte bereit. In AUF DER ANDEREN SEITE ist insbesondere die Beziehung zwischen Susanne Staub und Ayten Öztürk für die vorliegende Arbeit von besonderem Interesse, da sich in dieser die Identitätsfrage der Europäischen Union anhand ihres Verhältnisses zur Türkei widerspiegelt, wie auch der Regisseur im Presseheft erklärt: „As Germans, Susanne and Lotte represent the European Union, while Ayten and Yeter represent Turkey. Everything that happens between them [...] is representative of the relationship of these systems.“ (Akin: 2007: o.S.) In ihrem ersten gemeinsamen Gespräch, das die beiden führen, wird das Selbst- und Fremdverständnis der europäischen Gemeinschaft aufgrund ihrer politischen Kultur bestimmt.

Susanne: „My daughter told me you were persecuted for political activities?“



- Ayten: „Yes, I am a member of a political resistance group in Turkey.“  
 Susanne: „And what exactly are you fighting for?“  
 Ayten: „We are fighting for hundred percent human rights and hundred percent freedom of speech and hundred percent social education. In Turkey just people with money can have education.“  
 Susanne: „Maybe things get better once you get into the European Union.“  
 Ayten: „I don't trust the European Union.“  
 Susanne: „Why not?“  
 Ayten: „Who is leading the European Union? It's England, France and Germany and Italy and Spain – these countries are all colony countries. It's globalization and we are fighting against it.“  
 Susanne: „Maybe you are a person, who just like to fight?“  
 Ayten: „You think I am crazy? If a country kills the people, the folk, just because they think different or look different or because they protest to have work and energy and schools, you have to fight back.“  
 Susanne: „Maybe, everything will get better once you get into the European Union.“  
 Ayten: „Fuck the European Union!“  
 Susanne: „I don't want you to talk like that in my house. You can talk like that in your house!“ [TC: 0:56:38- 0:58:17]

Ayten, die Türkin und nicht EU-Bürgerin ist, wird von Susanne als „person, who likes to fight“ charakterisiert und damit von den EU-Bürgern abgegrenzt, die einer geordneten, demokratischen Politik vertrauen. Dies wird auch auf der symbolischen Ebene in dieser Szene deutlich (sh. Abb. 1). Vor Susanne steht eine große Schale Kirschen, die sie während des Gesprächs entkernt und akribisch auf einem Obstkuchen anordnet. Die Bedeutung der Früchte als Zeichen abgeschlossener Entwicklung sowie als Symbol für Wohlstand unterstreicht hier die hierarchische Position Susannes als Repräsentantin der EU, die ökonomische Prosperität und politisch geordnete Strukturen verspricht.

Diese kulturpolitische Differenzierung wird ebenso in weiteren Szenen deutlich. Im Film sind unter anderem Bilder von Demonstrationen am Tag der Arbeit zu sehen, die sowohl in Deutschland (im Film exemplarisch Bremen) als auch in der Türkei (Istanbul) stattfinden, sich aber in ihrer politischen Symbolik signifikant unterscheiden (sh. Abb. 10-11).<sup>114</sup>



Abb. 10: AUF DER ANDEREN SEITE TC 0:02:40



Abb. 11: AUF DER ANDEREN SEITE TC 0:38:48

Die Demonstration in der deutschen Hansestadt wird vor allem als ein vergnügliches und

<sup>114</sup> Interessant ist, dass der Regisseur lediglich Bilder einer geordneten Demonstration in Deutschland zeigt, obwohl die jährlichen Demonstrationen auch hier von blutigen Auseinandersetzungen bspw. in Berlin/Kreuzberg oder dem Hamburger Schanzenviertel überschattet werden. Es entsteht jedoch im Film der Eindruck, als würden lediglich in der Türkei (in der im Übrigen nach dem Militärputsch von 1980 bis 2009 der 01. Mai als Feiertag verboten wurde) Demonstrationen eskalieren.

geordnetes Marschieren zu Spielmannszugmusik mit Volksfeststimmung gezeigt. Hingegen ist die Situation in Istanbul von Spannung und Gewalt geprägt, die durch eine lebensbedrohliche Verfolgungsjagd zwischen Polizei und Demonstranten durch die engen, labyrinthartigen Gassen dargestellt wird. Trommelstöcke auf der einen Seite und Schlagstöcke auf der anderen sollen deutlich machen, wie groß die Unterschiede zwischen Deutschland als Mitgliedsland der Europäischen Union und der Türkei als Beitrittskandidat in Bezug auf ihre politische Kultur sind (sh. hierzu ebenso Oehlmann 2011: 399ff.). Diese Positionen politischer Kultur verweisen ebenso auf unterschiedliche Verständnisse europäischer Identität. Susanne, die in der obigen Szene das „alte Europa“ repräsentiert, vertraut auf die politischen Institutionen, über die dann die Werte in die Gemeinschaft getragen und verbreitet werden („Maybe things get better once you get into the European Union.“). Ayten hingegen zweifelt an der EU als Ideal einer politischen Gemeinschaft. Sie wendet sich von einem institutionellen Europa ab und fordert ein „Europa der Bürger“.<sup>115</sup>

Ayten wird im weiteren Verlauf des Films von der deutschen Polizei aufgegriffen, in die Türkei abgeschoben und dort inhaftiert. Nachdem Susanne vom Tod ihrer Tochter Lotte erfährt, die Ayten in die Türkei folgte, fasst sie den Entschluss, Ayten ihre Hilfe anzubieten.



Abb. 12: AUF DER ANDEREN SEITE TC 1:37:04



Abb. 13: AUF DER ANDEREN SEITE TC 1:37:11

Die Bilder (Abb. 12-13), die den Dialog der beiden zeigen, stellen nicht nur die Ein- bzw. Abgrenzung der inhaftierten Ayten dar, sondern symbolisieren darüber hinaus auch die politische Abgrenzung der Türkei. Die EU (Susanne) auf der einen Seite und die Türkei (Ayten) auf der anderen Seite sind scheinbar voneinander getrennt. Doch die Grenze zwischen ihnen kann – und das ist die politische Aussage des Films – unabhängig von den Entscheidungen auf der Bühne der offiziellen Politik auf der zwischenmenschlichen, existenziellen Ebene überschritten werden. Im Moment der Solidaritätsbekundung von

<sup>115</sup> Diese unterschiedlichen Positionen werden in der politischen Kulturforschung als Top-Down Ansatz und Bottom-up Ansatz beschrieben. Während Ersterer die Möglichkeit einer Identitätsbildung der Europäer auf Grundlage von institutionellen Aktivitäten („von oben“) bspw. durch entsprechende Öffentlichkeitsarbeit beschreibt, geht der Bottom-up Ansatz von einer europäischen Identität aus, die auf „vorpolemischen Raum“ gründet und nach den individuellen Vorstellungen des Einzelnen und ihren zugrunde liegenden Bedeutungen fragt (vgl. Schildberg 2010: 14ff.).

Susanne wird auch auf der audiovisuellen Ebene die Grenze überwunden. Die Fokussierung in den Naheinstellungen, die die Gesichter der beiden zeigen, lassen das Gitter unscharf werden (Abb. 12). Ihre Gesichter werden nicht mehr von den Gitterstäben verdeckt, sondern diese ergeben eher eine gemeinsame Rahmung (Abb. 13), die auf das verbindende Schicksal verweist. Die in der episodischen Erzählstruktur gleichberechtigt angelegte Handlungsrelevanz der Figuren findet sich nun auch auf der inszenatorischen Ebene wieder, da sich sowohl Ayten als auch Susanne visuell angenähert wird. Dabei wird das Angebot zu helfen nicht mehr aus einer hierarchischen Position Susannes heraus gemacht wie noch zuvor in der Küchenszene. In dieser ist der erste Dialog zwischen den beiden Figuren noch überwiegend in halbtotalen Einstellungen zu sehen, wodurch die Distanz zwischen den beiden Figuren hervorgehoben wird. Susanne argumentiert hier noch aus einer rationalen, politisch institutionellen Perspektive, während sie am Ende des Films ihre eigene, persönliche Hilfe anbietet und damit die individuelle, zwischenmenschliche Beziehung in den Vordergrund stellt. Auch die folgende Szene verdeutlicht dies sehr anschaulich, in der sich Susanne von Ayten verabschiedet, nachdem diese aus der Haft entlassen wurde (Abb. 14).

Die beiden kleinen Miniaturfähnchen, die im Hintergrund rechts auf dem Schreibtisch positioniert zu sehen sind, stehen aufgrund ihrer Farbanordnung für die jeweiligen Nationalflaggen der Türkei und Deutschland, die wiederum als elementare Symbole der institutionalisierten (politischen) Identität verstanden werden können. Ihre Miniaturform sowie ihre Anordnung am Rand des Bildes machen jedoch in dieser Situation deutlich, dass ihnen keine zentrale Bedeutung zukommt. Vielmehr stehen die beiden Figuren Susanne und Ayten im Mittelpunkt des Bildes. Ihre deutsch-türkische zwischenmenschliche Beziehung überlagert nicht nur visuell, sondern auch in Bezug auf die zentrale Aussage des Films die Beziehung der Länder auf institutioneller Ebene, die durch die beiden Miniaturflaggen symbolisiert wird.



Abb. 14: AUF DER ANDEREN SEITE TC 1:46:26

AUF DER ANDEREN SEITE stellt Fragen zur großen EU-Politik, liefert jedoch keine Antwort auf einer gleichen makropolitischen Ebene, sondern stellt vielmehr die

zwischenmenschliche Solidarität, den alltäglichen Dialog und die gemeinsamen existenziellen Erfahrungen in den Mittelpunkt, die eine Annäherung der Figuren außerhalb der großen Politik ermöglichen. Ihre Gemeinsamkeit liegt nicht in der möglichen Zuordnung zu einem bestimmten geopolitischen Raum, sondern vielmehr in einem grenzüberschreitenden zwischenmenschlichen Erfahrungsraum.

In *ONE DAY IN EUROPE* (2005) von Hannes Stöhr stellt sich dieser gemeinsame Erfahrungsrahmen in Form eines Fußballspiels zwischen Galatasaray Istanbul und Deportivo La Coruña dar. In einem Interview erklärt der Regisseur, dass die Fußballbegeisterung als gesellschaftliche Brücke zu sehen ist, die die Menschen nicht nur im Film, sondern auch in der Realität miteinander verbindet:

„Ich wollte über die europäische Realität erzählen, nicht über ein Hirngespinnst: Fußball ist einfach, und Fußball schaut man überall, Religion hin oder her. Nicht zuletzt ist Europa im Fußball traditionell großzügiger definiert als in der Politik. [...] Dadurch entstand ein Bannkreis, der die Städte verbunden hat.“ (Stöhr 2005: o. S.)

Darüber hinaus teilen die Figuren im Film die Erfahrung eines realen oder fingierten Überfalls. Der Film erzählt ebenso wie die obigen Beispiele in episodischer Form die Geschichten von unterschiedlichen Menschen in Europa und betont dabei die Sprachenvielfalt der Gemeinschaft und die mit diesen verbundenen Herausforderungen. *ONE DAY IN EUROPE* kann daher auch perspektivisch als „Eines Tages in Europa“ verstanden werden, an dem nicht bloß die sprachlichen Grenzen, sondern gleichzeitig auch die offiziellen, geopolitischen Grenzen porös sind. Diese Deutung kann anhand der Anfangsszene gefestigt werden, die mit einem Schwarzbild beginnt, vor dem der Titel des Films eingeblendet wird. Es folgt eine Überblendung und es ist das Licht am Ende eines Straßentunnels zu sehen, auf das die Kamera (in einem Auto positioniert) zufährt. Auf der auditiven Ebene setzt zeitgleich Musik ein. Es ist das Lied der ungarisch-französischen Musikgruppe „Gábor Gadó Quartett“ mit dem passenden Titel „Europa“ zu hören, das sich als instrumenteller Mix orientalischer und popmusikalischer Klänge darstellt. Somit wird bereits durch die räumlich-kulturelle Verknüpfung der Filmmusik ein kulturübergreifender Raum geschaffen, der im Verlauf des Films weiter ausgestaltet wird.<sup>116</sup> Als sich die Kamera auf das Ende des Tunnels zubewegt, wird der eingeblendete Titel kleiner, wodurch

---

<sup>116</sup> Eine gelungene Einführung zur semiotischen Betrachtung der Filmmusik findet sich bei Großmann 2008, in der sie einen Überblick über die historische Entwicklung filmischer Musik als Zeichensystem gibt und in kurzen Beispielen die Bedeutungsgenerierung veranschaulicht. Dabei nimmt sie auch auf die geografische Verweiskfunktion von Musik Bezug: „Das Zeichensystem Musik“, so Großmann, „kann durch seine Konstituenten Instrumentation, Rhythmus, Harmonie und Melodie auf geographische [sic!] Räume verweisen und so eine integrative Funktion haben.“ (Großmann 2008: 301) Weiterführend sh. u. a. Bullerjahn 2001, den umfangreichen Sammelband von Karbusicky 1990, Kreuzer 2001 sowie Voltmer 2005.

die Wirkung entsteht, als wenn dieser dem Straßenverlauf folgend davon- und in das direkt anschließende Bild hineinfliegt. (TC 0:00:00-0:00:30; Abb. 99) Das im harten Schnitt folgende Bild zeigt nun in einer Totalen eine Stadtansicht, bei der insbesondere die Zwiebeltürme großer Gebäude auffällig sind und eine räumlich-kulturelle Verortung aufgrund ihres Bezuges zur russisch-orthodoxen Glaubensgemeinschaft ermöglichen. (TC 0:00:14-0:00:19) Bei dieser Stadt, so wird später explizit durch eine Einblendung des Städtenamens bestätigt, handelt es sich um Moskau. Die Montage der Stadtbilder direkt im Anschluss an die Fahrt aus dem Dunkel des Tunnels stellt diese in den Kontext seiner symbolischen Bedeutung des Aufbruchs und Neuanfangs.<sup>117</sup> Auch dem eingeblendeten Titel „One day in Europe“ wird somit eine perspektivische Bedeutung verliehen, sodass dieser auf eine mögliche Zukunft Europas verweist, in der die heutigen geopolitischen Grenzen aufgelöst sind.

**EUROPASPRECH: „BIG DIFFERENCE, NOT. SAME SAME, BUT DIFFERENCE.“<sup>118</sup>**

ONE DAY IN EUROPE handelt von Touristen in den vier Metropolen Moskau, Istanbul, Santiago de Compostela und Berlin. Die Episoden des Films werden vom Verlauf des Fußballspiels strukturiert, das von unterschiedlichen Menschen in den einzelnen Episoden verfolgt wird. So findet ein Episodenwechsel jeweils bei den Toren, der Verlängerung sowie dem Elfmeterschießen statt. Die erste Episode handelt von der englischen Kunsthändlerin Kate (Megan Gay), die für einen Geschäftstermin in Moskau ist. Der Taxifahrer, der sie eigentlich zu ihrem Hotel fahren sollte, lässt sie jedoch in einem verlassenem Hinterhof stehen, wo sie von seinen Komplizen überfallen wird. Der Vorfall wird von der alten russischen Dame Elena (Ludmila Tsvetkova) beobachtet, die sich entschließt, Kate zu helfen, und sie zur Beruhigung erst einmal in ihre Wohnung auf ein paar Gläser Wodka einlädt, um sie anschließend auf die Polizeistation zu begleiten. Nach etlichen Stunden bürokratischer Akte und sprachlicher Missverständnisse bittet Elena ihren Sohn Andrej (Andrej Sokolov) die beiden von der Polizeistation abzuholen. Dabei stellt sich heraus, dass ihr Sohn der Taxifahrer ist, der Kate am Anfang in die Stadt fuhr.

---

<sup>117</sup> Da das Motiv des Tunnels in weiteren Filmen von Bedeutung ist und für die Interpretation der Raumkonstruktion interessante Informationen bereithält, wird dieses in Kap. 3.3ff. näher dargestellt.

<sup>118</sup> Der Begriff „Europasprech“, der von Drücke entliehen ist, vermag die Bedeutung der Sprache in den europäischen Filmen – wie im Folgenden gezeigt werden soll – passend zu fassen. Hier steht weniger die grammatikalische Korrektheit im Vordergrund, als vielmehr die praktische Anwendung, wie das Beispiel „Big difference, not. Same same but difference“ aus dem Film ONE DAY IN EUROPE treffend zusammenfasst. Drücke verwendet den Begriff hingegen im Zusammenhang mit bildungspolitischen Aktivitäten europäischer Jugendlicher (sh. URL: [www.europasprech.de](http://www.europasprech.de) [Stand 01.07.2013]).

Die zweite Episode spielt in Istanbul, wo der deutsche Tourist Rokko (Florian Lukas) einen Überfall fingiert, um seine Urlaubskasse aufzubessern. Er bittet den Taxifahrer Celal (Erdal Yildiz), ihn zur Polizei zu bringen, um Anzeige zu erstatten. Dieser spricht jedoch zur Verwunderung Rokkos fließend deutsch mit stark schwäbischen Dialekt und versucht nun die vermeintlichen Diebe zu finden. Als Rokko nach der vergeblichen Suche bei der Polizei Anzeige erstatten will, wird er selbst eingesperrt, da die Beamten seiner Geschichte nicht trauen. Daraufhin ruft er Celal an, der ihn aus der Situation befreit.

Die dritte Episode handelt von dem aus Ungarn stammenden Touristen Gabor (Péter Scherer), der nach zweijähriger Wallfahrt die galicische Stadt Santiago de Compostela erkundet. Als ihm seine Kamera gestohlen wird, auf der seine gesamte Reise dokumentiert ist, wendet er sich an den Polizisten Barreira (Miguel de Lira). Anstatt auf die Polizeiwache nimmt ihn dieser jedoch erst mal mit auf eine Tour durch die Stadt, bei der er seiner Ehefrau, seiner Geliebten und seinem Stammlokal einen Besuch abstattet.

In der vierten Episode wird die Geschichte des französischen Pärchens Claude (Boris Arquier) und Rachida (Rachida Brakni) erzählt, die als Straßenkünstler in Berlin arbeiten. Da die Einkünfte der beiden jedoch nicht zum Lebensunterhalt ausreichen, entschließen auch sie sich, einen Überfall zu fingieren, um ihre Versicherung zu betrügen. In dem Moment, als sie den Überfall inszenieren, kommt ein Streifenwagen vorbei. Völlig überfordert mit der Situation verstricken sich die beiden bei der Beschreibung des vermeintlichen Tathergangs in Widersprüche. Als der Betrug aufzufliegen droht, stehlen sie das Polizeiauto und ergreifen die Flucht.

Bei allen Paarungen, die sich zwischen den Fremden und den Einheimischen ergeben, stellt sich die Sprachbarriere als zentrale Herausforderung dar. Dabei wird im Film keine Synchronisation vorgenommen, sondern Untertitelt, sodass die Eigenheiten der einzelnen Sprachen, die fehlerhafte Aussprache und die daraus resultierenden Verwirrungen deutlich werden. Der Dialog zwischen dem Polizisten Barreira und dem ungarischen Pilger Gabor führt dies auf ironische Weise vor. Als Gabor merkt, dass seine Kamera gestohlen wurde, läuft er orientierungslos durch die Gassen der Altstadt und versucht, den Dieb zu finden. Dabei trifft er auf Barreira, der gerade dabei ist, von seiner Geliebten ein Kleid für seine Frau abzuholen:

- Gabor: „Mister, Mister! I was robbed! My, my camera!“ [Im Untertitel: „Mister! Ich wurde bestohlen. Meine Kamera. Man hat mir meine Kamera mit allen Fotos geklaut.“ Es folgen Sätze auf ungarisch, die nicht Untertitelt sind] „My photos!“
- Barreira: „Äh, usted habla español? Do You speak spanish?“ [Im Untertitel: „Sprechen Sie Spanisch?“]
- Gabor: „Yes! I was robbed! My camera!“ [Im Untertitel: „Ja. Ich wurde bestohlen!“]

Barreira: „Robbed camera?“ [Im Untertitel: „Die Kamera?“]  
 Gabor: „Robbed camera!“ [Kein Untertitel]  
 Barreira: „Dónde [...]? Where?“ [Im Untertitel: „Wo ist sie gestohlen worden? Wo?“]  
 Gabor: „En la Plaza de la Quintina!“ [Im Untertitel: „Auf der Plaza de la Quintina.“]  
 Barreira: „A la Quintana?“ [Im Untertitel: „Auf der Quintana?“]  
 Gabor: „Yes Quintina!“ [Im Untertitel: „Ja“]  
 Barreira: „Ok. No problem. Quanta minute!“ [Im Untertitel: „Okay, kein Problem. Warten Sie eine Minute.“] [TC 0:46:10-0:46:37]  
 [Barreira verabschiedet sich von seiner Geliebten und schlendert mit Gabor durch die Altstadtgasse zu seinem Dienstwagen]  
 Barreira: „Usted de dónde?“ [Im Untertitel: „Wo kommen Sie her?“]  
 Gabor: „What?“ [Im Untertitel: „Was?“]  
 Barreira: „Your country? Where do you from?“ [Im Untertitel: „Ihr Land? Wo kommen Sie her?“]  
 Gabor: „Hungary.“ [Im Untertitel: „Ungarn.“]  
 Barreira: „Bukarest.“ [Im Untertitel: „Bukarest.“]  
 Gabor: „Budapest.“ [Im Untertitel: „Budapest.“]  
 Barreira: „Budapest? Es in Ungria.“ [Im Untertitel: „Budapest? Das ist in Ungarn.“]  
 Gabor: „Yes“ [Im Untertitel: „Ja.“]  
 Barreira: „Ok! No Problem, Ungrig! No worry! Come on lets go. What is your language in Hungary? Ungaro?“ [Im Untertitel: „Okay, kein Problem. Ungrig! Keine Sorge. Komm lass uns gehen. Was ist eure Sprache? Ungarisch?“]  
 Gabor: „Hungarian. We have our own language.“ [Im Untertitel: „Ungarisch. Wir haben unsere eigene Sprache.“]  
 Barreira: „[...] How is it like?“ [Im Untertitel: „Und wie klingt sie?“]  
 Gabor: „It is similar to Finnish language.“ [Im Untertitel: „So ähnlich wie die finnische Sprache.“]  
 Barreira: „Similar to finish language? Finish language?“ [Im Untertitel: „Ähnlich wie das ‘Finish der Sprache?’“]  
 Gabor: „Yes similar to Finlandia.“ [Im Untertitel: „Ja, ähnlich wie in Finnland.“]  
 Barreira: „Finlandia in Skandinavia?“ [Im Untertitel: „Finnland in Skandinavien?“]  
 Gabor: „Yes Finlandia. Skandinavia.“ [Im Untertitel: „Ja, Finnland. Skandinavien.“]  
 Barreira: „I understand. Ungarian finish language.“ [Im Untertitel: „Ich verstehe. Ungarisch, das Finish der Sprache!“] [TC 0:47:00-0:47:55]

Durch den Verzicht auf Synchronisation in dieser Szene wird eine Authentizität der sprachlichen Differenz vermittelt. Der Zuschauer kann (falls notwendig) im Untertitel die Übersetzung des ungarisch-galicisch-englischen Dialoges verfolgen, während auf der tonalen Ebene die sprachlichen Unterschiede, Fehler und Fehlinterpretationen erhalten bleiben. Europa wird hier als bunter Sprachraum inszeniert, dessen Grenzen nicht von geopolitischen Markierungen bestimmt werden (Istanbul und Moskau sind als Handlungsorte präsent), sondern von dem (sprach-) kulturübergreifenden Austausch zwischen den Menschen. Die räumlich-kulturelle Verknüpfung der Sprache – ihr „Finish“, ihre Begrenztheit also, dem obigen Sprachspiel folgend – wird durch die grenzüberschreitende Begegnung der Figuren erweitert und im multilingualen Sprachwirrwarr zum Ausdruck gebracht.

Es wird ein neuer sprachlicher Erfahrungsraum geschaffen, der gleichzeitig von Gemeinsamkeit und Differenz geprägt ist. Dabei erkennt der Film die Differenz unterschiedlicher (Sprach-) Kulturen Europas an, die sowohl Chancen als auch Barrieren in den alltäglichen, grenzüberschreitenden Situationen bieten. Am Ende der oben skizzierten

Episode wird Gabor von Barreira aus der Polizeistation gebeten, um sich eine bessere Geschichte des Überfalls zu überlegen. Gabor war es nicht gelungen, die sprachlichen Hindernisse zu überwinden und den Polizisten den Tathergang glaubhaft zu beschreiben. Ebenso in der letzten Episode ergreift das Pärchen die Flucht, weil sie sich im Laufe des Polizeiverhörs, das auf unterschiedlichen Sprachen geführt wird, in Widersprüchen verstricken. Während sich in diesen Episoden demnach die sprachliche Differenz als Grenze darstellt, schaffen es die Figuren der anderen Episoden, sich über die sprachlichen Unterschiede hinaus zu verständigen. Dies wird jeweils am Ende auch auf der visuellen Ebene in den Schlussbildern deutlich gemacht. Elena und Kate verlassen nach einer gemeinsam durchlebten bürokratischen Tortur die Polizeistation in Moskau und sitzen – sich zufriedene Blicke austauschend – auf der Rückbank des Taxis, während Rokko zusammen mit den Freunden Celals auf dem Dach ihres Wohnhauses das Fußballspiel verfolgt.



Abb. 15: ONE DAY IN EUROPE TC 0:20:18



Abb. 16: ONE DAY IN EUROPE TC 0:43:05

Diese Bilder stehen im Gegensatz zu den einführenden Einstellungen am Anfang der einzelnen Episoden. In diesen werden die unterschiedlichen Städte, in denen sich die Geschichten ereignen, in Totalen gezeigt um den Zuschauer eine räumlich-kulturelle Orientierung zu geben (sh. hierzu weiterführend Kap. 3.3ff.).<sup>119</sup>

Auch auf der auditiven Ebene werden eindeutige räumlich-kulturelle Hinweise gegeben, wie bspw. am Anfang der zweiten Episode, in der zu den Bildern der Stadt Istanbuls das Rufen von Muezzins zu hören ist. Die landschaftlichen und architektonischen Ausstattungen in den Eingangsbildern der Episoden, die als Allgemeinheiten des Ortes beschrieben werden können, werden am Ende von Bildern abgelöst, in denen die Perspektive auf die subjektive Ebene verkleinert und die Beziehung zwischen den Figuren in den Blick genommen wird. Anders formuliert: Die Einstellungen wechseln vom unbeteiligten Beobachten in die teilnehmende Beobachtung und die Figuren des Films

<sup>119</sup> Darüber hinaus werden die Episoden durch Zeichentrick-Einspieler voneinander getrennt. Auf diesen sind die gezeichneten Silhouetten der Städte mit den jeweils bekannten Gebäuden zu sehen sowie ein Flugzeug, das im Flug einen Banner hinter sich herzieht, auf dem die jeweiligen Städtenamen zu lesen sind. So wird nicht nur der Anfang einer neuen Episode deutlich gekennzeichnet, sondern darüber hinaus auch eine kulturell-räumliche Verortung vorgenommen.



übernehmen, wie Johler beschreibt, „die Rolle von ethnographischen Forschungsreisenden in einem an sich vertrauten und doch vielfach fremden Europa [...] [in dem] 'Heimat' und 'Fremde', bzw. 'Fremdes' neu sortiert werden.“ (Johler 2008: 95f.) Das Gemeinsame, so die Aussage des Films, liegt in den Differenzen, wie Claude am Ende der vierten Episode nicht trotz, sondern gerade aufgrund seiner sprachlichen Schwierigkeiten pointiert darstellt: „Big difference, not. Same same, but difference.“ (TC 1:22:00)

Die episodische Erzählstruktur und die pluralistische Figurenkonstellation im Film unterstützen hier die Charakterisierung Europas, die in der Sprachenvielfalt zum Ausdruck kommt und eine heterogene Gemeinschaft beschreibt. Die analogen Geschichten der einzelnen Episoden finden zwar an unterschiedlichen Orten statt und werden nacheinander erzählt, jedoch stellt sich das im Film angelegte Moment der Gleichzeitigkeit als verbindend dar, sodass auch hier sozusagen eine *Ambivalenz der Differenzen* deutlich wird. ONE DAY IN EUROPE erzählt von alltäglichen Beziehungen unterschiedlicher Menschen, die sich fernab der großen politischen Bühne grenz- und kulturüberschreitend ereignen und diese dabei aufgrund vorhandener Differenzen vor entsprechende Herausforderungen stellen. Dabei werden die Klischees im Film offensichtlich überhöht dargestellt. Die russische Dame ist schrullig und liebt Wodka, der Spanier arbeitsfaul, der Ungar mysteriös und die Franzosen leidenschaftlich. Durch die Offensichtlichkeit, aber auch im Hinblick auf die Entwicklung der Beziehung zwischen den Figuren, entlarvt der Film ihre Stereotypisierung, obgleich er die Differenzen nicht vollständig auflöst. Diese, so lässt sich die Aussage des Films zusammenfassen, mögen vielleicht vorhanden sein, verhindern aber nicht die Annäherung zwischen den Menschen. Der offensichtlichste Unterschied bspw. zwischen dem deutschen Touristen Rokko und dem türkischen Taxifahrer Celal liegt darin, dass der aus Cottbus stammende Rokko sich leicht sächselnd artikuliert, während Celal mit einem stark schwäbischen Akzent deutsch spricht. „In der Türkei bin *isch* Ossi, in Deutschland Wessi, *verstehst?*“ (TC 0:26:34) konstatiert Celal in Bezug auf den regionalen Bezug seines Dialektes und offenbart damit die Konstruiertheit von räumlich-kultureller Zuordnung aufgrund von Sprache; oder anders formuliert: die Möglichkeit des interkulturellen Austauschs trotz sprachlicher Differenzen.

In ONE DAY IN EUROPE wird durch den Verzicht auf Synchronisation die Sprachenvielfalt herausgestellt. Anhand des gestörten Dialogs zwischen Barreira und Gabor konnte gezeigt werden, dass die Synchronisation bzw. Untertitelung eine wesentliche Bedeutung für die Beziehung der Figuren untereinander hat. Darüber hinaus bestimmen die Sprachen der Figuren – respektive der im Film ermöglichte Zugang zu diesen – ebenso das Verhältnis

zwischen Figuren und Zuschauern. Dies soll kurz am Beispiel des bereits beschriebenen Films LICHTER veranschaulicht werden, in dem die Figur Sonja als Dolmetscherin für den Grenzschutz arbeitet. So übersetzt sie auch das Gespräch zwischen dem Grenzbeamten und dem ukrainischen Flüchtling Kolya, der zuvor bei dem Versuch die Oder zu überschreiten gefasst wurde. Die Sprache ist in dieser Szene nicht nur im Hinblick auf die Figurenkonstellation zwischen den Figuren wichtig, sondern beeinflusst darüber hinaus ebenso die Einbindung der Zuschauer in das Geschehen.

Sonja	[Auf ukrainisch; Untertitel auf deutsch] „Können Sie erklären, warum Ihre Hose nass war, als man Sie festgenommen hat?“
Kolya	[Antwortet auf ukrainisch, ohne Untertitel]
Sonja	[Auf deutsch; ohne Untertitel] „Er ist durch ein hohes Feld gelaufen.“
Grenzbeamter	[Auf deutsch; ohne Untertitel] „Was wurde da angebaut?“
Sonja	[Übersetzt auf ukrainisch; ohne Untertitel]
Kolya	[Antwortet auf ukrainisch, ohne Untertitel]
Sonja	[Auf deutsch; ohne Untertitel] „Weizen“
Grenzbeamter	[Auf deutsch; ohne Untertitel] „Der Weizen ist noch nicht so hoch dieses Jahr. Kann es sein, dass Sie durch die Oder gewatet sind, um nach Deutschland zu kommen?“
Sonja	[Auf ukrainisch; Untertitel auf deutsch] „Er sagt, der Weizen ist dieses Jahr noch nicht so hoch.“ [Kolya schnauft erschöpft] „Es ist egal, ob Ihre Hose nass war. Das ist kein Beweis. Bitten Sie um ein Glas Wasser!“ [Es herrscht ein Moment der Stille]
Grenzbeamter	[Auf deutsch; ohne Untertitel] „Was ist los?“
Kolya	[Auf ukrainisch; ohne Untertitel]
Sonja	[Auf deutsch] „Er möchte ein Glas Wasser.“ [Der Polizist verlässt daraufhin das Verhörzimmer, um ein Glas Wasser zu holen. Sonja schreibt etwas auf ihren Block und hält diesen in Kolyas Richtung vor sich. Der deutsche Untertitel (in Großbuchstaben) übersetzt das auf ukrainisch Geschriebene] „ <i>BITTEN SIE UM ASYL!</i> “ [Der Polizist kehrt mit einem Becher Wasser zurück.]
Grenzbeamter	[Auf deutsch] „Bitte. So, ich frag’ Sie noch mal: Sind Sie über die Oder nach Deutschland gekommen?“
Kolya	[Auf ukrainisch; ohne Untertitel]
Sonja	[Auf deutsch] „Er bittet um Asyl.“
Grenzbeamter	[Auf Englisch; ohne Untertitel] „No. No Asyl for you! You come from Poland.“
Kolya	„No Poland. I came with plane.“
Grenzbeamter	„Listen. Here, we send you to prison. Better we send you back where you come from. In Poland you can do what you want.“
Kolya	„I came from Ukraine with plain.“
Grenzbeamter	„You are a liar. You not come with plane!“
Grenzbeamter/ Kolya	[Beide sind sehr erregt und sprechen laut durcheinander; Kolya auf Ukrainisch, der Grenzbeamte auf Englisch; beides ohne Untertitel; Es ist nicht zu verstehen, was beide sagen; nur das letzte Wort des Grenzbeamten] „Understand?“ [Es kommt eine andere Beamtin und reicht ihrem Kollegen einen kleinen Zettel, den er Kolya zeigt. In der Großaufnahme ist zu sehen, dass der Zettel eine Quittung aus einem Imbiss in Polen ist, da auf diesem die Adresse gedruckt ist. Ebenso ist der bezeichnende Name des Lokals zu lesen: Europagrill]
Grenzbeamter	[Auf deutsch; ohne Untertitel] „Wo haben Sie das her?“
Sonja	[Auf ukrainisch; ohne Untertitel]
Kolya	[Antwortet auf ukrainisch; ohne Untertitel]
Sonja	[Auf deutsch; ohne Untertitel] „Er weiß es nicht.“
Grenzbeamter	[Auf Englisch; ohne Untertitel] „Listen! We found this in your jacket. It’s from a place in Slubice. You defenetely come from Slubice.“
Kolya	[Verzweifelte Zustimmung] „Hmnh“

Grenzbeamter [Auf deutsch; ohne Untertitel] „Sonja, sagen Sie ihm das war’s. Wir führen ihm einen Richter vor und Morgen früh ist er wieder in Polen.“  
 [Kolya wird von zwei Beamten abgeführt] [0:32:30-0:34:17]



Abb. 17: LICHTER TC 0:32:34

In dieser Szene werden – abgesehen von der Schriftsprache – drei unterschiedliche Sprachen benutzt, die die Beziehungen der Figuren untereinander bestimmen. Englisch ist hier die Sprache, die alle drei Figuren in der Verhörszene verbindet und immer dann benutzt wird, wenn der Beamte die Mittlerfunktion von Sonja umgehen und Kolya direkt ansprechen will. Sie wird zwar von allen Beteiligten verstanden, aber hier lediglich zwischen dem Polizisten und Kolya gesprochen. Deutsch ist die Amtssprache zwischen Sonja und ihrem Kollegen, da sie in einer Grenzstation in Frankfurt Oder auf der deutschen Seite des Grenzgebietes arbeiten und das Verhör führen. Interessanter ist jedoch das Beziehungsverhältnis, das sich aus der Kenntnis der ukrainischen Sprache ergibt. Sonja und Kolya sprechen im Gegensatz zum Polizisten ukrainisch, sodass es ihnen möglich ist, eine geheime Solidaritätsgemeinschaft zu begründen. In Abwesenheit des Polizisten weist Sonja ihn auf Ukrainisch (in schriftlicher Form) darauf hin, dass er um Asyl bitten soll, während sie Kolya im Beisein ihres Kollegen auf seine Rechte aufmerksam macht. Der Zuschauer ist – bei Unkenntnis der ukrainischen Sprache – auf die Untertitelung der Dialoge angewiesen. Wäre die sprachliche Interaktion zwischen Sonja und Kolya ohne Untertitel vorhanden, würde er ebenso wie der Polizist vom Dialog und damit auch von der kleinen Solidargemeinschaft ausgeschlossen sein. Aufgrund der Übersetzung durch den Untertitel wird eine Perspektivierung zugunsten von Sonja und Kolya und zuungunsten des Polizisten vorgenommen, der den Asylantrag verhindern und den illegalen Einwanderer nicht dahin zurückschicken will, von wo er gekommen ist, sondern dahin, wo er aufgrund der Bestimmung des Asylrechts nicht mehr nach Deutschland zurückkehren kann: „Better we send you back where you come from. In Poland you can do what you want!“ (Sh. oben) Sonja nutzt das sprachliche Unvermögen des Polizisten aus, um Kolya beim Verhör zu unterstützen, und begründet damit eine auf gleicher Sprache basierende Solidaritätsgemeinschaft. Die sprachliche Differenz zwischen den beiden und dem Polizisten ist in dieser Szene notwendig, um eine Gemeinschaft außerhalb von

grenzpolitischer Gesetzgebung auf Grundlage von gegenseitiger Unterstützung und Empathie zu ermöglichen.

Die Beziehung zwischen Sonja und Kolya wird auch auf Ebene der Einstellungsgrößen sowie der Bildmontage in dieser Szene deutlich. Am Anfang des Verhörs dominieren halbtotale Einstellungen, die die drei Figuren gemeinsam zeigen. Als Sonja Kolya darauf hinweist, dass die Höhe des Weizens keinen Beweis darstellt und ihm somit zum ersten Mal heimlich ihre Hilfe anbietet, werden die Gesichter der beiden jeweils abwechselnd in Großaufnahmen gezeigt und damit ihre kleine konspirative Gemeinschaft visuell verdeutlicht.



Abb. 18: LICHTER TC 0:32:52



Abb. 19: LICHTER TC 0:32:53

Ebenso bilden Sonja und Kolya aufgrund ihrer Positionierung im Raum und der Bildmontage eine gemeinsame Linie. Sie sitzen sich gegenüber und können sich gegenseitig in ihre Gesichter schauen, während die Position des Grenzbeamten außerhalb dieser Beziehungslinie liegt. Der Zuschauer erhält jedoch durch den Kamerastandpunkt innerhalb des Geschehens Zugang zu dieser Beziehung. Da auf die Raumkonstruktion in einem eigenen Kapitel noch näher eingegangen wird, soll an dieser Stelle die kurze räumliche Skizze ausreichen (zur räumlichen Analyse dieser Szene sh. Kap. 3.3)

Die solidarische Geste von Sonja bleibt jedoch vorerst erfolglos, da Kolya nachgewiesen werden kann, über Polen gekommen zu sein und es damit nach geltendem Recht möglich ist, ihn wieder dorthin zurückzuschicken. Als er abgeführt wird, kann sich Kolya von den Beamten losreißen und versucht zu fliehen. Auf dem Parkplatz der Grenzstation trifft er erneut auf Sonja und bittet Sie, ihn in ihrem Auto zu verstecken. Da sie jedoch zu lange zögert, können ihn die Polizisten festnehmen und führen ihn ab. Von Schuldgefühlen geplagt, bittet sie ihren Freund Christoph (Janek Rieke), gemeinsam mit ihr Kolya zu suchen:

- Sonja „Heute Nacht bei der Vernehmung hat man bei ihm so'n Zettel gefunden, so ne Papierserviette. Von so einem Dönerladen aus Slubice.“
- Christoph „Und da willst Du jetzt hin?“ [Sonja nickt] „Und was soll das bringen?“
- Sonja „Ich kann mir vorstellen, dass er da wieder hinkommt. Oder dass wir da zumindest jemanden finden, der uns weiterhelfen kann.“

- Christoph „Die Deutschen haben ihn ausgewiesen, ne? Die Polen setzen ihn in irgendeinen Zug und bringen ihn zurück in die Ukraine.“
- Sonja „Ja! Aber meistens ist dann niemand mehr mit dabei. Das heißt, der könnte am nächsten Bahnhof ausgestiegen und nach Stubice zurückgekommen sein. [Christoph schnauft erregt auf und wirft sich in seinem Stuhl zurück.] Du ich habe das schon oft erlebt, dass ich für jemanden gedolmetscht habe und der am nächsten oder übernächsten Abend wieder da war.“
- Christoph „Das ist so vage!“
- Sonja „Ich glaub Du kannst Dir überhaupt nicht vorstellen, was in so jemandem vorgeht. Der muss nach Berlin, egal wie.“
- Christoph „Ja, das glaubst Du.“
- Sonja „Das weiß ich. Ich habe ihm gegenüber gesessen. [Sonja zündet sich eine Zigarette an.]
- Christoph „Ok, also wenn wir jetzt nach Stubice gehen, ja?“ [Christoph spricht Stubice deutsch wie *Slubitsch* aus]
- Sonja „Stubice!“ [Sonja spricht Stubice korrekt *swubitsę* aus, um Christoph zu korrigieren]
- Christoph „Was dann?“
- Sonja [Sonja atmet tief durch] „Dann verstecken wir ihn im Kofferraum und fahren nach Deutschland. [...]“ [0:45:56-0:46:49]

Im Gegensatz zu Christoph, der nicht die „Sprache der Migranten“ spricht, möchte Sonja Kolya helfen, da sie das Gefühl hat, die prekäre Situation auch über das Sprachliche hinaus zu verstehen und mitfühlen zu können. Der sprachliche Zugang, den Sie als Übersetzerin hat, ermöglicht Empathie und begründet ihre Solidarität. Die Möglichkeit des Verstehens, nicht nur in sprachlicher, sondern ebenso in empathischer Hinsicht, kann ebenso auf das Verhältnis zwischen den Zuschauern und den Figuren übertragen werden. Die Zuschauer würden, ohne Kenntnis der ukrainischen Sprache und ohne die eingeblendeten Untertitel, in der Verhörscene ebenso wenig wie Christoph oder der Grenzbeamte nachvollziehen können, dass dem Flüchtling unbedingt geholfen werden muss. Die Untertitelung verschafft ihnen jedoch sprachlichen Zugang und darüber hinaus die Möglichkeit sowohl Kolyas prekäre Lage als auch Sonjas Solidarität nachzuvollziehen. Die Beibehaltung der Originalsprache anstelle von Synchronisierung ist in der Verhörscene von grundlegender Bedeutung für die Beziehung der Figuren Sonja und Kolya, aber auch für das Verhältnis zwischen den Zuschauern und den beiden Figuren. Im gesamten Film (deutsche Fassung) werden die Originalsprachen der Figuren – die deutsche, polnische, ukrainische oder englische Sprache – beibehalten und lediglich untertitelt. Damit bleibt die sprachliche Vielfalt als Merkmal des Grenzraums und seiner unterschiedlichen Figurenkonstellationen erhalten.

Als letztes Beispiel soll L'AUBERGE ESPAGNOLE angeführt werden, um die sprachlichen Besonderheiten herauszustellen. Auch hier wird die Bedeutung der Sprache im multilingualen Europa durch die Beibehaltung der Originalsprachen betont. Den Filmen ist gemein, dass sie Sprache als Schlüssel grenzüberschreitender, interkultureller Verständigung verstehen. Im Gegensatz zu LICHTER werden im Folgenden jedoch die

sprachkulturellen Differenzen als elementare Momente des grenzüberschreitenden Austauschs positiv bewertet und nicht als Hindernisse gesehen, die es zu überwinden gilt.

In dem Film erzählt der Student Xavier (Romain Duris) die Geschichte seines Auslandssemesters in Spanien. Nachdem er in Frankreich die bürokratischen Hürden des europäischen Austauschprogramms Erasmus hinter sich gebracht hat, reist er schließlich nach Barcelona und findet nach einer aufreibenden Zimmersuche Unterkunft bei einer multinationalen Studentenwohngemeinschaft: der „L'auberge espagnol“, die sinnbildlich für die europäische Gemeinschaft steht. Der Titel des Films ist in der französischen Sprache ebenso eine Metapher für ein friedliches und konstruktives kulturelles Chaos, wie Klapisch hervorhebt: „In French it means Spanish hostel, but it also refers to a mess. Spanish hostels in the 19<sup>th</sup> century didn't have restaurants, so all nationalities had to bring their own food and eat together. It was all about cultural difference, and sharing.“ (Klapisch 2003 zit. nach Warren 2008: 109) In solch einem kulturellen „Chaos“ wohnt der Austauschstudent Xavier zusammen mit der Engländerin Wendy (Kelly Reilly), dem Deutschen Tobias (Barnaby Metschurat), der Spanierin Soledad (Cristina Brondo), dem Dänen Lars (Christian Pagh) sowie der Belgierin Isabelle (Cécile de France) und dem Italiener Alessandro (Frederico d'Anna).<sup>120</sup> Die Grenzen zwischen den Sprachen werden in der Wohngemeinschaft ebenso porös wie die Grenzen zwischen den europäischen Staaten, sodass trotz alltäglicher Differenzen, die in den unterschiedlichen Lebensweisen begründet liegen, die Studenten im Laufe des Jahres zu Freunden werden. Die Geschichte, die Xavier im Film erzählt, verfügt über keinen durchgängigen Handlungsstrang, sondern stellt sich vielmehr als Aneinanderreihung einzelner Episoden dar, die zusammen eine assoziative Erinnerung an das Jahr in Barcelona wiedergeben.

Auch in L'AUBERGE ESPAGNOL wird lediglich Xaviers Stimme aus dem Off – mit französischem Dialekt – synchronisiert, wohingegen die Stimmen der anderen Figuren Untertitelt werden und somit ihre unterschiedlichen Sprachen, Sprachvariationen und Akzente erhalten bleiben. Als Schlüsselbild für die Multilingualität in der Gemeinschaft kann der Informationszettel am Gemeinschaftstelefon der Wohnung gesehen werden (sh.

---

<sup>120</sup> Es könnte kritisiert werden, dass hier insbesondere die großen Nationen Europas wie Deutschland, Spanien, Frankreich und Italien vertreten sind, die – um auf einen anderen Film zu verweisen – Ayten in AUF DER ANDEREN SEITE als „colonial countries“ beschrieben hat. Kleinere Länder bspw. aus den Randregionen Ost-Europas sind hier nicht in der Wohngemeinschaft vertreten. Dies ist jedoch darauf zurückzuführen, dass der Regisseur die Geschichte im Kontext des offiziellen Erasmus-Austauschprogramms erzählt und dem politischen Bemühen auf institutioneller Seite den individuellen Austausch und die aus diesem resultierende Erfahrung gegenüberstellt. Das Austauschprogramm wurde zum damaligen Zeitpunkt vor allem von den genannten Ländern getragen. Das Sequel des Films LES POUPÉES RUSSES (L'AUBERGE ESPAGNOLE – WIEDERSEHEN IN ST. PETERSBURG; 2005), ebenfalls von Cédric Klapisch, erweitert jedoch die Perspektive über die europäischen Grenzen hinaus und bezieht ebenso St. Petersburg mit ein.

Abb. 20). Auf diesem sind die Nationalflaggen der Länder abgebildet, aus denen die Bewohner kommen. Daneben steht in der jeweiligen Landessprache geschrieben, was bei Anrufen zu sagen sei. „Soledad no está. Volverá esta noche“ ist bspw. neben der spanischen Flagge zu lesen, während neben der deutschen Flagge<sup>121</sup> steht: „Tobias ist nicht da. Er kommt heute Abend zurück.“



Abb. 20: L'AUBERGE ESPAGNOL TC 0:33:26

Trotz der gemeinsamen Kommunikationssprache Englisch verlieren die anderen Sprachen, die jede/r Einzelne der Mitbewohner spricht, nicht an Bedeutung. Es entsteht ebenso wie in ONE DAY IN EUROPE ein Mix aus den unterschiedlichen Sprachen, der es Xavier ermöglicht, aus den interkulturellen Erfahrungen mit seinen Mitbewohnern zu seiner neuen Identität zu finden. Auch hier wird die Begegnung zwischen den Menschen anstelle der politischen Institution Europa in den Vordergrund gestellt. Als Xavier nach seiner Rückkehr eine Anstellung im Wirtschaftsministerium bekommt, hat er seine Sandalen und T-Shirts gegen Anzug und Krawatte getauscht. Er steht nun mit seinen neuen Kollegen im Büro und wird von ihnen an die bürokratische Zusammenarbeit mit der Europäischen Kommission (!) herangeführt<sup>122</sup>: „Mit den Akten darf man sich nicht vertun. Es gibt gelbe, blaue, rote ... Dasselbe gilt für die Computerdateien. Die sind pingelig bei der Europäischen Kommission.“ Und die Kollegin fügt hinzu: „In der Beziehung verstehen die keinen Spass! Darauf achten sie unheimlich. Alles hat seinen Platz und es gibt einen Platz für alles. Stimmt's Monsieur Bernard?“ (TC 1:50:38-1:50:57) Daraufhin ergreift Xavier die Flucht und läuft davon. In der darauf folgenden Szene ist er ohne Anzug und Krawatte an einem Schreibtisch sitzend zu sehen. Sein nackter Oberkörper zeigt, dass er nun zu sich selbst gefunden und sich dem Oberflächlichen entledigt hat. Er ist zu den „nackten Tatsachen“ seiner Identität hervorgedrungen, die sich aufgrund seiner grenz- und kulturübergreifenden Erfahrungen verändert hat, und die er selbst aus dem Off in dieser Szene beschreibt: „Aber ich bin all das.“ Xavier schaut auf den Boden seines Zimmers, auf dem Fotos von seinen Mitbewohnern aus Barcelona liegen. „Ich bin der hier, und der, und

<sup>121</sup> Es soll an dieser Stelle angemerkt sein, dass interessanterweise die Anordnung der Farben hier falsch ist, was als eine subtile ironische Kritik an die politischen Kollektivsymbole institutioneller Ebene, die die Fahnen darstellen, verstanden werden kann.

<sup>122</sup> Die Transkription des Gesprächs zwischen den Kollegen beruht auf dem deutschen Untertitel.

der, und der auch und der, aber auch der und der.“ Auf der Tonebene sind Echos seiner Stimme zu hören, sodass die Darstellung seiner identifikatorischen Bezugspersonen („ich bin der und der ...“) noch vervielfacht wird. Auf der Bildebene sind nun Großaufnahmen seiner ehemaligen Mitbewohner, dem Italiener Alessandro, dem Deutschen Tobias und dem Dänen Lars zu sehen. Die nächste Einstellung zeigt wieder Xavier an seinem Schreibtisch sitzend. Er hält ein schwarz-weißes Bild eines kleinen Jungen in der Hand. „Und der bin ich auch“, sagt er, und ebenfalls aus dem Off ist eine Kinderstimme zu hören: „Ich will mal Bücher schreiben.“ Der kleine Junge ist Xavier selbst, dessen Wunschberuf der des Schriftstellers war, und den er sich mit der Erzählung dieser Geschichte erfüllt hat. Die Kamera zoomt an das Bild des Jungen heran, sodass sein lachendes Gesicht bildfüllend zu sehen ist. Xavier fügt nun hinzu: „Und ihn, ihn möchte ich nicht enttäuschen.“ Es folgen erneut Großaufnahmen seiner ehemaligen Mitbewohnerinnen, der Spanierin Soledad, der Engländerin Wendy und der Belgierin Isabelle. Aus dem Off führt Xavier weiter aus: „Ich bin sie und sie, und sie auch.“ In der nächsten Einstellung ist er selbst in Großaufnahme zu sehen. Das Bild wird jedoch in viele kleine Kästchen unterteilt (insgesamt 72 Einzelbilder des Splitscreens), auf denen nach und nach die auf dem Boden liegenden Fotos sowie Szenen aus der Zeit in Barcelona eingeblendet und miteinander vertauscht werden, sodass die kleinen Einzelausschnitte auf dem Bild wie ein Schiebepuzzel oder Mosaik ungeordnet zusammengestellt sind.

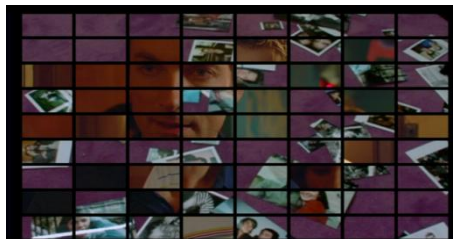


Abb. 21: L'AUBERGE ESPAGNOL TC 1:51:59

Am Ende des Films fasst Xavier seine Situation in der multinationalen Wohngemeinschaft wie folgt zusammen: „Ich war ein Fremder unter Fremden.“ (TC 1:48:20) Aus dem Off führt Xavier die Beschreibung seiner neuen mosaikartigen Identität fort, die durch ihr eigenes Echo weiter vervielfältigt wird: „Ich bin Franzose, Spanier, Engländer, Däne. Ich bin nicht einer, sondern mehrere. Ich bin wie Europa. Ich bin all das. Ich bin das totale Chaos.“ [TC 1:51:38-1:52:04] Die Erfahrung von Einheit und Differenz sowie internationaler, nationaler als auch regionaler Identitäten im Rahmen der grenzüberschreitenden Lebenspraxis der Wohngemeinschaft stehen im Film der komplexen Idee eines bürokratischen Europas und seinen kulturpolitischen Strategien



gegenüber. In *L'AUBERGE ESPAGNOLE* wird dabei der Blick auf die inneren Strukturen der Gemeinschaft geworfen und nicht auf ihre äußeren Grenzen. Der Fremde ist hier nicht der, der (illegal) die Außengrenzen Europas zu überqueren versucht, sondern das Unbekannte aus den eigenen Reihen, dem es problemlos möglich ist, die innereuropäischen Grenzen zu überschreiten. Für die Figur Xavier sind weder geopolitische Grenzen, Grenzpolizisten, noch Passkontrollen von Bedeutung, sodass der Moment der Grenzüberschreitung in *L'AUBERGE ESPAGNOLE* lediglich auf soziokultureller Ebene relevant ist.

Während in *L'AUBERGE ESPAGNOLE* die episodisch strukturierte Geschichte aus der Perspektive des Europäers erzählt wird, der aufgrund seiner grenzüberschreitenden Erfahrung das Fremde im Eigenen kennenlernt, stellt sich die Perspektive in anderen Filmen verschieden dar. So z. B. in *WELCOME (WELCOME – GRENZE DER HOFFNUNG; 2010)* von Philippe Lioret, in dem der junge Kurde Bilal (Firat Ayverdi) auf seinem Weg nach London auf den Franzosen Simon (Vincent Lindon) trifft. Im Hinblick auf das zentrale Erkenntnisinteresse dieses Kapitels, das sich auf die Frage bezieht, auf welche Weise Gemeinschaft im Europäischen Film konstruiert wird, eignet sich dieser im Besonderen aufgrund seines Perspektivenwechsels, um die Beziehungsformen zwischen den Figuren zu untersuchen.

#### **OSZILLATION ZWISCHEN EIGEN- UND FREMDPERSPEKTIVE – „ICH, DER ANDERE“**

In der ersten Szene von *WELCOME* ist ein Junge zu sehen. Er steht in einer Telefonzelle mit der Aufschrift „France Telecom“, die dadurch bereits eine erste Verortung der Situation in Frankreich ermöglicht. Da der Junge in kurdischer Sprache spricht, ist aufgrund der Differenz des französischen Schriftzuges und des anderssprachigen Dialoges zu vermuten, dass dieser sich an einem für ihn fremden Ort befindet. Die Untertitelung schafft dann für die Zuschauer Klarheit: „Mirko? [...] Hier ist Bilal. Ich bin in Frankreich, in Calais. Ist Mîna da? [...] Sag Deiner Schwester, ich bin in Calais. Ich nehme ein Schiff und bin morgen in London.“ (0:00:49-0:01:52; Abb. 22) Der Junge mit dem Namen Bilal ist gerade erst im Hafenort Calais angekommen und tätigt nun einen wichtigen Anruf, um dem Mädchen Mîna ausrichten zu lassen, dass er morgen die englische Hauptstadt erreichen wird. Bereits in dieser ersten Szene ist der zentrale Konflikt des Films im Ansatz etabliert, der zwischen dem Ort Calais, dem eingereisten Jungen und seinem Ziel, auf der anderen Seite des Ärmelkanals seine Freundin zu treffen, besteht.



Abb. 22: WELCOME TC 0:01:26

WELCOME erzählt die Geschichte des 17-jährigen Kurden Bilal, der nach dreimonatiger Flucht aus dem Irak illegal nach Frankreich eingereist ist. Um seine Freundin in London wiedersehen zu können, versucht er, gemeinsam mit anderen Migranten auf der Ladefläche eines LKWs durch den Eurotunnel die Grenze nach England zu überwinden. Da Bilal sich an die Folterung im Irak erinnert fühlt, bei der er tagelang mit einem Sack über den Kopf eingesperrt wurde, reißt er sich die Plastiktüte vom Kopf, mit der die Migranten versuchen, sich vor den CO<sub>2</sub>-Detektoren der Grenzkontrollen zu schützen. Sie werden daraufhin entdeckt, verhaftet und in das Auffanglager in Calais zurückgebracht. Als auch sein Asylantrag in einem Schnellverfahren abgelehnt wird, entschließt er sich, den Ärmelkanal zu durchschwimmen. Er kann sich jedoch nur mäßig über Wasser halten und nimmt deshalb in einem kleinen Hallenbad Übungsstunden bei Simon, einem ehemaligen Profischwimmer, der mittlerweile gelangweilt seinen Lebensunterhalt als Schwimmlehrer verdient. Dieser leidet unter der Trennung seiner Frau Marion (Audrey Dana), die sich für die Rechte von illegalen Einwanderern in der Region Calais engagiert und sich von Simon nicht zuletzt wegen seiner Lethargie scheiden lassen will. Als er herausfindet, dass sein neuer Schüler die Übungsstunden nimmt, um illegal den Ärmelkanal zu durchqueren, entschließt er sich, ihm zu helfen. Diese Hilfe, die Simon anbietet, folgt anfänglich allein dem Zweck, seiner Frau zu imponieren. Nach einer Weile entwickelt sich jedoch ein freundschaftliches Verhältnis zwischen ihm und Bilal, sodass die eigennützige Hilfe von einer ehrlichen Überzeugung aufgrund zwischenmenschlicher Erfahrung abgelöst wird. Trotz wiederholter Polizeiaktionen und Denunziationen seiner Nachbarn bei der Einwanderungsbehörde, die versuchen, seine gesetzwidrige Hilfe zu unterbinden, ist Simon entschlossen, Bilal zu unterstützen.<sup>123</sup> Doch bei dem Versuch, England schwimmend zu erreichen, kommt der Junge ums Leben.

Während am Anfang des Films (ca. die ersten zwanzig Minuten) die Geschichte aus der Perspektive Bilals erzählt wird, findet im weiteren Verlauf ein Wechsel statt, indem die Beziehung zwischen Simon und Bilal in den Vordergrund tritt. In diesem Hauptteil des

---

<sup>123</sup> Der Film verweist hier auf das „Delikt der Solidarität“, das nicht nur in Frankreich, sondern auch in anderen europäischen Ländern wie Italien oder Deutschland die Hilfe für illegale Flüchtlinge unter Strafe stellt. Zum politischen Hintergrund des Films und seiner öffentlichen Wirkung sh. Kap. 4ff.

Films werden die Protagonisten abwechselnd in ihren einzelnen aber auch gemeinsamen Situationen begleitet. Neben Bilals beschwerlichem Aufenthalt im Flüchtlingslager und Simons zerrütteter Ehe tritt vor allem der Entwicklungsprozess der Beziehung zwischen den beiden in den Mittelpunkt. Am Ende hingegen (ca. die letzten zehn Minuten), nachdem Bilal bei seinem Versuch den Kanal zu durchschwimmen ertrunken ist, erzählt der Film, wie Simon sich auf den Weg nach London macht, um Bilals Freundin über den Tod in Kenntnis zu setzen. Die Erzählperspektive im Film oszilliert sozusagen zwischen den beiden Figuren, die – aus der Perspektive des europäischen Zuschauers – das Fremde und das Eigene markieren. Im Folgenden sollen deshalb die wichtigsten Szenen skizziert werden, in denen diese Oszillation zwischen Fremd- und Eigenperspektive die Beziehung zwischen Simon und Bilal sowie das Verhältnis der Zuschauer zu diesen bestimmt.

Nachdem Bilal in der ersten Szene telefonisch seine Ankunft mitteilt, trifft er bei einer Essensausgabe für mittellose Migranten auf einen alten Bekannten. Dieser überredet ihn dazu, sich gemeinsam mit einer kleinen Gruppe anderer Flüchtlinge von Schleppern nach England bringen zu lassen. Auf der Ladefläche eines LKWs versteckt wollen sie die andere Seite des Ärmelkanals erreichen. Die Szenen im Flüchtlingslager von Calais und der Kontrolle am Grenzübergang vermitteln einen Eindruck des Dokumentarischen, wenn die unruhigen Bilder der Handkamera in ihrer diskreten Beobachtung die Figuren zeigt und auf non-diegetische Licht- und Tonquellen weitestgehend verzichtet wird. Die Dominanz der blauschwarzen Farben unterstreicht hier die soziale Kälte der Grenzüberwachung, bei der die Beamten bewaffnet und mit hoch entwickelten technischen Geräten gegen die Flüchtlinge vorgehen.



Abb. 23: WELCOME TC 0:12:43



Abb. 24: WELCOME TC 0:12:50

In der folgenden Szene ist die Kamera inmitten der Flüchtlinge positioniert, die sich zwischen den Kisten auf der Ladefläche verstecken, sodass hier – ebenso wie in der einleitend beschriebenen Szene von LICHTER – der Eindruck der teilnehmenden Beobachtung entsteht. Als die Grenzpolizisten mit ihren CO<sub>2</sub>-Detektoren die Flüchtlinge ausfindig machen und mit Wachhunden den LKW räumen, bewegen sie sich frontal auf die Kamera zu, wodurch die Bedrohung und Unterdrückung besonders deutlich wird. Der

Filmraum wird verengt und eine klaustrophobische Stimmung erzeugt, die auf der tonalen Ebene durch das laute Bellen der Wachhunde und das Schreien der Grenzbeamten unterstützt wird. Die Zuschauer verfolgen diese Situation aus der Perspektive der Flüchtlinge und die ins Audiovisuelle übertragene Wahrnehmung der Figuren.



Abb. 25: WELCOME TC 0:12:17



Abb. 26: WELCOME TC 0:14:23



Abb. 27: WELCOME TC 0:14:30

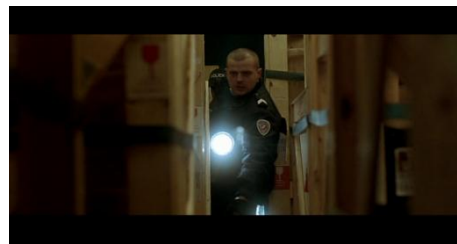


Abb. 28: WELCOME TC 0:14:35

Der erste Teil des Films vermittelt einen Eindruck des alltäglichen Überlebenskampfes des Jungen, der nach dem gescheiterten Fluchtversuch den Ärmelkanal schwimmend überwinden will und dafür in einem kleinen Hallenbad trainieren geht. Das Schwimmbad ist der Ort, an dem sich die beiden Figuren Bilal und Simon zum ersten Mal begegnen und sich ihre unterschiedlichen Biografien kreuzen. Während es für Simon ein Raum der Retrospektive ist, an dem er schmerzlich an die vergangenen Tage seiner Schwimmerkarriere erinnert wird, stellt sich das Schwimmbad für Bilal als Hort der Hoffnung und Perspektive dar, an dem er für seinen Traum trainiert, den Ärmelkanal zu überqueren, um endlich zu seiner Freundin zu gelangen.<sup>124</sup> Die Ambivalenz des Ortes kommt nicht zuletzt in der Symbolik des Wassers zum Ausdruck, das sich auch in den anderen Filmen als wiederkehrendes Motiv darstellt und deshalb in einem später folgenden Kapitel noch einmal genauer in den Blick genommen wird.

Bei seinen anfänglichen Schwimmversuchen wird Bilal von Simon beobachtet, als er sich erschöpft an den Trennseilen der Schwimmbahnen festhält: „Nicht am Seil festhalten!“ (TC 0:18:44) fordert ihn Simon daraufhin auf, denn dies ist für den resignierten Schwimmlehrer der einzige Ort, an dem er – im Gegensatz zu seinem Privatleben – noch

<sup>124</sup> Der Regisseur merkt dazu in einem Interview an: „Es [das Schwimmbad; J. O.] beschwört nicht nur die geplatzte Karriere von Simon herauf, es ist auch der Ort, an dem Bilal schwimmen lernt, in der Hoffnung, den Ärmelkanal überqueren zu können.“ (Lioret zit. nach Presseheft des Arsenal Filmverleihs 2009: o.S.)

Ordnung schaffen kann, an dem alles sprichwörtlich „in den Bahnen läuft“. Während er außerhalb des Schwimmbades wichtige Gerichtstermine verpasst, ist er hier noch organisiert und terminiert auf Anfrage Bilals die gemeinsamen Trainingsstunden.

Das Verhältnis etabliert sich als das zwischen einem Schwimmschüler und seinem Lehrer und ist dabei von einem klaren Abhängigkeitsverhältnis geprägt. Dies wird in der folgenden Szene deutlich. Als die anderen Flüchtlinge im Lager merken, dass Bilal frisch geduscht ist, wollen auch sie das Bad nutzen, werden jedoch von Simon vertrieben. Bilal hingegen wird von Simon aus der Gruppe der Migranten herausgezogen: „Der darf hier bleiben, der hat bezahlt.“ (TC 0:24:01) Simon ist in dieser Situation derjenige, der bestimmt, wer das Schwimmbad betreten darf, sodass Bilal lediglich aufgrund seiner Genehmigung Zugang erhält. Die Beziehung der beiden ist in dieser Phase vor allem von der Macht der sozialen Kontrolle geprägt, durch die eine eindeutige Unmündigkeit des Fremden gegenüber dem autoritären Europäer geschaffen wird. Auch die Hilfe, die Simon Bilal anbietet, folgt anfänglich ausschließlich seinem Eigeninteresse. Um Marion zu imponieren, die sich für die Flüchtlinge in Calais engagiert, lädt er Bilal und seinen Freund zu sich ein, gibt ihnen Essen und lässt sie in der Wohnung übernachten. Als Simon später feststellt, dass in dieser Nacht seine Goldmedaille aus der Zeit als Profisportler gestohlen wurde, verdächtigt er fälschlicherweise Bilal. Er verliert die Fassung und stülpt ihm eine Plastiktüte über den Kopf, wohl wissend, dass Bilal in irakischer Gefangenschaft auf dieselbe Weise gefoltert wurde. Da Bilal daraufhin das Haus verlässt, läuft ihm Simon hinterher, entschuldigt sich und gesteht, dass auch er Probleme habe. Diese Offenbarung gegenüber Bilal löst die anfängliche Hierarchisierung zwischen Ihnen auf, die sich aus dem oberflächlichen Verhältnis als Lehrer/Schüler, Helfer/Opfer respektive Europäer/Migrant ergibt. Dies wird auch auf der visuellen Ebene in dieser Szene deutlich. Nachdem Simon die Treppenstufen zu Bilal hinunter gestiegen ist – sich von seiner übergeordneten Position löst und sich auf die gleiche Ebene begibt – stehen sich beide auf Augenhöhe gegenüber. Dabei sind abwechselnd die Großaufnahmen ihrer Gesichter zu sehen.



Abb. 29: WELCOME TC 1:05:36



Abb. 30: WELCOME TC 1:05:42

Die moralisch fragwürdige Intention Simons am Anfang, dem Fremden lediglich Hilfe

anzubieten, um Marion zu beeindrucken, und damit zurückgewinnen zu können, wird von der Einsicht der eigenen Fehlbarkeit und des Angewiesenseins auf Bilal abgelöst. Die Treppenszene zeigt, dass das Verhältnis zwischen den beiden Figuren nicht mehr auf einer paternalistischen Güte Simons und einer kindlichen Hilfslosigkeit Bilals basiert, sondern von gegenseitiger Hilfsbedürftigkeit und Hilfeleistung geprägt ist. Simon wird in dieser Szene klar, dass er seine eigene Identitätskrise lediglich überwinden kann, wenn er sich von seiner bisherigen soziokulturellen Ordnungsstruktur löst.

Damit kann auch der Ansicht Labidis widersprochen werden, der zwischen den beiden Figuren auf der ideologischen Ebene das Bild des gutherzigen europäischen Vaters gefestigt sieht, der seine eigene hierarchische Stellung über dem Fremden festigt: „On a deeper ideological level, the narrative celebrates the image of the benevolent European father that frequently occurs in [...] cinematic stories dealing with immigrants and the other.“ (Labidi 2011: o. S.) Allein die wiederkehrenden emotionalen Ausbrüche gegenüber Bilal sprechen gegen die Interpretation Labidis, da sie Ausdruck des sehr labilen Charakters und eichen von Simons Schwäche sind. Das Verhältnis zwischen den beiden Figuren ist nicht das zwischen dem wohlwollenden Europäer, der mit einer Geste der Güte den kleinen Migrant unterstützt, sodass man im Film eine Infantilisierung des Fremden kritisieren könnte. Simon ist in der oben beschriebenen Szene vielmehr selbst der Gefallene, der auf die Hilfe des jungen Bilals angewiesen ist, nicht um Marion zurückzugewinnen, sondern um zu sich selbst finden zu können. Zwar bringt er als (gescheiterter) Profischwimmer dem jungen Exiliraker das Schwimmen bei, weshalb man vordergründig erst einmal eine klassische Lehrer-Schüler-Beziehung mit einer deutlichen Autoritätsverteilung zwischen den beiden vermuten könnte. Im Gegensatz zu Bilal, dessen unbedingter Wille ihn dazu verleitet, den Ärmelkanal zu durchschwimmen um zu seiner Freundin zu gelangen, leidet Simon jedoch unter Antriebslosigkeit und Depression, da er sich mit seiner noch immer geliebten Frau in der Trennungsphase befindet. Für den abulischen Simon wird der willensstarke Bilal zum Vorbild, wie er selbst gegenüber Marion nach ihrem offiziellen Scheidungstermin gesteht: „Weißt Du, warum der eine rüber will? Weil da seine Freundin lebt. 4000 Kilometer zu Fuß, nur um sie zu sehen. Jetzt muss er nur noch den Ärmelkanal durchqueren. [Simon macht eine Pause und schaut aus dem Fenster des Cafés] Als Du mich verlassen hast, habe ich nicht mal die Straße überquert, um Dich zurückzuhalten.“ (TC 0:54:25-0:54:41)

Simon wird für Bilal zwar einerseits zum Lehrer, da er ihn im Krauelschwimmen unterrichtet, andererseits wird aber auch er „unterrichtet“, wenn er vom jungen Migrant

lernt, wieder für seine Ziele und Träume aktiv zu werden. Das Figurenpar stellt sich im Verlauf der Handlung nicht mehr als ein Gemeinschaftsbild dar, das hierarchisch strukturiert ist, indem sich der junge Fremde dem erfahrenden Europäer unterordnet. Vielmehr ist das Verhältnis als dynamische Komplementärbeziehung zu sehen, in der die Figuren gleichberechtigt zusammenführt werden. Diese Dynamik in der komplementären Beziehungsstruktur, die von einer gegenseitigen Veränderung der Figuren geprägt ist, lässt die Opposition vom Eigenen gegenüber dem Fremden und die mit dieser verbundenen Ordnungsstruktur porös werden. Beide Figuren sind in einer Grenzsituation gefangen. Bilal ist es als „illegaler“ Flüchtling verboten, die Grenzen zu überschreiten. Er ist somit politisch im Grenzraum Calais eingeschlossen. Simon hingegen wird in seiner Handlungsfähigkeit durch seine Lethargie begrenzt und ist in seiner Identitätskrise gefangen.

Simons Identitätskrise, die nicht zuletzt auf seine fragile moralische Verantwortung zurückzuführen ist, ist hier auch stellvertretend für das Selbstverständnis Europas zu sehen. Dies wird auf sehr eindringliche Weise anhand einer Szene im Supermarkt sinnbildlich vermittelt. Als Simon und Marion nach ihrem Einkauf den Supermarkt verlassen wollen, werden sie darauf aufmerksam, wie zwei Männern, die in Calais offensichtlich der Gruppe illegaler Einwanderer zugeordnet werden, der Zutritt verwehrt wird (sh. Abb. 31).



Abb. 31: WELCOME TC 0:29:27

Der Supermarkt steht hier für den geopolitischen Raum Europa, deren Gemeinschaft sich durch die Grenzziehung nach Außen konstituiert. Der Sicherheitsdienst „schützt“ die Grenze des Identitätsraums, dem die Gemeinschaft zugeordnet wird. Im Auftrag der Geschäftsführung, die die politisch-institutionelle Ebene Europas repräsentiert, bestimmt der Sicherheitsdienst, wer zur Gemeinschaft (der Kunden) dazugehört oder wer ausgeschlossen wird. Der Supermarkt als Ort der alltäglichen (westlichen) Konsumkultur und des Wohlstands macht deutlich, dass die kollektive Identitätsfrage nicht lediglich an den großen geopolitischen Grenzen gestellt wird, wie die einführenden Bilder vom Grenzübergang in Calais gezeigt haben, sondern ebenso im Alltag von Bedeutung ist. Der Angestellte des Sicherheitsdienstes in der Mitte des Bildes trennt die beiden Migranten,

welche sich im linken Teil des Bildes aufhalten, vom Innenbereich des Supermarktes ab, dessen bunt leuchtenden Lichter und Reklametafeln auf der rechten Seite des Bildes nur Auserwählte willkommen heißen. Dabei setzen sich die Migranten rein äußerlich nicht signifikant von den anderen Supermarktbesuchern ab. Auch der Angestellte des Sicherheitsdienstes weist wie die Migranten eine dunklere Hautfarbe als die anderen Figuren der Szene auf, wird aber aufgrund seiner Uniform als dazugehörig markiert. Das Fehlen eindeutiger Differenzierungsmerkmale und die fragwürdige Begründung des Supermarktleiters, der sich ohne Nennung von Gründen lediglich auf die Anordnung der Geschäftsführung beruft, hebt die Willkürlichkeit in diesem Akt der Ausgrenzung hervor. Die moralische Verwerflichkeit wird durch das bewusste Wegschauen der anderen Supermarktkunden, unter denen sich auch Simon befindet, noch verstärkt. Seine Identitätskrise erlaubt es ihm nicht gegen den hier fremdenfeindlichen Ausschluss des Sicherheitsdienstes anzugehen: „Was willst Du denn? Das geht uns nichts an.“ (TC 0:30:07-0:30:09) ist Simons Antwort auf Marions Kritik an seiner Gleichgültigkeit. Der Umgang mit den eigenen Grenzen sowohl auf individueller als auch auf kollektiver Ebene gibt Aufschluss über die Konstitution des eigenen Selbstverständnisses. Abwehr und Ausschluss bzw. Ausblendung der Missstände gehen hier einher mit Simons eigener Identitätskrise. Je intensiver der Austausch zwischen ihm und Bilal – zwischen dem Eigenen und dem Fremden – im Laufe des Films wird, desto mehr findet auch Simon zu sich selbst und desto intensiver wird auch sein Vorgehen gegen den unmenschlichen Umgang mit den Migranten in der Hafenstadt.

Die Beziehung zwischen Bilal und Simon stellt sich als Gegenbeispiel zu der (institutionellen) Asylpolitik dar, die die Außengrenzen der Gemeinschaft gegenüber den hilfeschuchenden Asylanten abzusichern versucht und im Film kritisch in den Blick genommen wird. So wird die oben skizzierte Supermarktszene vom repressiven Umgang mit den Fremden bestimmt. Dies wird auch in der folgenden Szene insbesondere auf der sprachlichen Ebene deutlich, in der der Richter in einem Eilverfahren über das Schicksal des minderjährigen Einwanderers entscheidet und ihm gegenüber formuliert: „Ich informiere sie darüber, dass hier sehr strenge polizeiliche Maßnahmen ergriffen werden, damit Leute wie Sie in ihr Ursprungsland zurückkehren. Habe ich mich klar ausgedrückt? [...] Aber ich warne Sie, ich will Sie hier nicht mehr sehen. [...] Ist vorbei, für immer. Fahren Sie nach Hause, damit ersparen Sie sich große Probleme, verstanden?“ Als daraufhin die Pflichtverteidigerin Bilals einwendet, dass ihr Mandant noch minderjährig ist und ihm deshalb ein Heimplatz zustehen würde, entgegnet ihr der Richter: „Ein Heimplatz



ist nicht sein Ziel Frau Anwältin. Vergeuden wir doch keine Zeit damit. Nächster Fall!“ (TC 0:16:41-0:17:14) Das richterliche Urteil kann als performativer Sprechakt verstanden werden, durch den auf sprachlicher Ebene eine Ordnungsstruktur geschaffen wird, die auf der Unterscheidung von „Leute wie Sie“/Wir, illegal/legal bzw. Ursprungsland/Europa beruht.<sup>125</sup> Es wird damit eine Grenze markiert, die die Migranten ausschließt, um die soziokulturelle Ordnung wieder herzustellen. Die Aussage des Richters legt hier die der europäischen Grenzpolitik inhärente Unterordnung und Ausschließung des Fremden offen. Die schärfste Kritik am Umgang mit „illegalen“ Flüchtlingen in Europa wird im Film jedoch durch das folgende Bild (Abb. 32) deutlich. Hier erinnern die Markierungen durch Zahlencodes auf den Armen der Flüchtlinge an die Gräueltaten der Nationalsozialisten im Europa des letzten Jahrhunderts.<sup>126</sup>



Abb. 32: WELCOME TC 0:14:52



Abb. 33: WELCOME TC 1:11:16

Damit wird der Titel des Films – „Welcome“ – auf zynische Weise kommentiert, da dieser der kritisierten europäischen Flüchtlingspolitik und ihren Auswirkungen gegenübersteht. Auch die Fußmatte von Simons Nachbarn (Abb. 33) übernimmt diese Kommentarfunktion im Film, ist er es doch, der Simons Hilfe bei der Polizei meldet und gegen die Flüchtlinge vorgeht.

Die Bedeutungsumkehrung des Filmtitels in Bezug auf die europäische Flüchtlingspolitik findet sich in ganz ähnlicher Weise im Film *LAST RESORT* (2000) von Pawel Pawlikowski wieder. Auch hier wird die Begrüßungsformel auf der konnotativen Ebene in ihr Gegenteil verkehrt, wenn auf einem verlassenem und heruntergekommenen Rummelplatz, der an ein Flüchtlingslager grenzt, zu lesen ist: „Dreamland welcomes you!“

<sup>125</sup> Der performative Sprechakt wird hier in Anlehnung an Butler verstanden, die sich unter Bezug auf Austins Sprechakttheorie insbesondere auf die männliche und weibliche Markierung durch performative Sprechakte bezieht. Es kann diesbezüglich formuliert werden, dass durch den performativen Sprechakt, der Ausdruck einer hierarchischen, männlich dominierten und weißen Gesellschaftsstruktur ist, die Identität der Angesprochenen soziokulturell festgeschrieben wird (sh. Butler 1998; Austin 2005 sowie einführend u. a. Harras 2004; Hempfer/Volbers 2011).

<sup>126</sup> Den Vergleich mit den nationalsozialistischen Verbrechen als Kritik am Umgang mit den Flüchtlingen in Europa führt der Regisseur des Films ebenso in einem Interview an: „[A]ll das hätte 1943 stattfinden können und könnte von einem Typen handeln, der Juden bei sich versteckt und erwischt wird.“ (Zit. nach Presseheft des Arsenal Filmverleihs 2009: o.S.)

Ebenso in Bezug auf die Erzählperspektive sind in den beiden Filmen Parallelen auszumachen. Daher soll im Folgenden ein ergänzender Blick darauf geworfen werden, auf welche Weise die Figuren und ihr Verhältnis zueinander im Hinblick auf die soziokulturelle Beziehung des Europäischen zum Fremden beschrieben werden kann.

#### **DIE AUSSCHLIEßUNG DURCH EINSCHLIEßUNG: „DREAMLAND WELCOMES YOU“**

In *LAST RESORT* reist die russische Buchillustratorin Tanya mit ihrem zwölfjährigen Sohn Artiom nach England, um dort ein neues Leben zu beginnen. Ihr englischer Verlobter Mark, der die beiden am Flughafen abholen sollte, erscheint jedoch nicht, weshalb die Einwanderungsbehörde vermutet, dass die beiden illegal in England bleiben wollen. Um einer Rückführung nach Russland zu entgehen, beantragt Tanya politisches Asyl. Daraufhin werden sie in die (fiktive) Küstenstadt Stonehaven gebracht, deren paradoxer Name – der als Zufluchtsstätte oder Oase aus Stein übersetzt werden könnte – bereits ihre neuen Lebensbedingungen antizipiert: Stonehaven stellt sich als zerfallener Betonbau eines ehemaligen Ferienresorts dar, neben dem die Überreste eines Freizeitparks auf ironische Weise verkünden: „Dreamland welcomes you!“. Doch das Traumland wird für Tanya und ihren Sohn, die in Europa ein neues Zuhause suchen, vielmehr zu einem Gefängnis, in dem sie ohne Pass und Geld mit vielen anderen Flüchtlingen auf die bürokratischen Bleiberechtsentscheidungen warten müssen. Hier lernen die beiden den Engländer Alfie kennen, der seinen spärlichen Lebensunterhalt als Ausrufer in einer Bingohalle und Betreiber eines kleinen Ladens für Glücksspiele verdient.

Ebenso wie *WELCOME* beginnt der Film aus der Perspektive der beiden Figuren, die nach Europa einreisen und führt daran anschließend die Perspektive eines „Ansässigen“ ein, der sich bereits an diesem Ort der Ankunft befindet. Die erste Einstellung zeigt Tanya und Artiom in einer Bahn, die durch einen Tunnel fährt (sh. Abb. 34). Aus dem Off ist eine Durchsage zu hören, die die Passagiere darauf aufmerksam macht, dass der Zug das Flughafengebäude erreiche und die Fahrgäste sich in den mit „Arrival“ gekennzeichneten Bereich begeben könnten.<sup>127</sup> Artiom hat sich von seiner Mutter abgewendet und sitzt mit dem Rücken zu ihr, was vermuten lässt, dass er mit dieser Reise nicht einverstanden ist. Auch ihr Versuch, ihm den Kopf zu streicheln, wehrt er mit einer schnellen Geste ab. (TC 0:00:09-0:00:37) Die darauf folgende Einstellung zeigt die beiden am Schalter der Passkontrolle im Flughafengebäude. Die russischen Pässe, die Tanya in der Hand hält,

---

<sup>127</sup> Die Analyse bezieht sich auf die Originalversion des Films in englischer und russischer Sprache.

weisen sie nun als russische Staatsbürger aus. Als der Beamte sie fragt, wie lange sie vorhabe in England zu bleiben, antwortet Tanya mit starkem russischem Akzent, dass sie es noch nicht sagen könne, und nimmt an dieser Stelle bereits unwissend den weiteren Verlauf der Geschichte vorweg.

In der nächsten Einstellung ist Alfie zu sehen, der in seinem Zimmer Boxübungen macht. Seine Bewegungen wirken sehr gekonnt, jedoch scheint er eine andere Rolle als die eines erfolgreichen Boxers auszufüllen, da sein weißes Hemd und die schwarze Hose für die sportlichen Übungen sehr unpassend sind. Ein schwarz-weiß Foto eines Boxers an der Wand sowie ein kleiner Pokal in Form eines Boxers neben dem Fernseher lassen vermuten, dass er in früherer Zeit zumindest das Potenzial für eine Sportlerkarriere hatte, von der jedoch lediglich die kleinen Reminiszenzen im ärmlich eingerichteten Zimmer geblieben sind. Nach ein paar weiteren Haken in die Luft zieht Alfie sich sein Jackett über, spuckt in die Hände, um sich dann mit diesen durch die Haare zu fahren, und verlässt sein Zimmer. Er tritt aus seiner Wohnungstür auf den Flur des Wohnhauses und schlichtet auf Englisch mit eindeutig britischem Akzent einen lautstarken Wortwechsel zwischen zwei Frauen, die in einer anderen, fremden Sprache miteinander streiten. Da Alfie wie der Grenzbeamte in der vorherigen Szene britisches Englisch spricht, wird er – im Gegensatz zu Tanya und Artiom – als Ansässiger ausgewiesen. Im Anschluss an diese Einführung Alfies wechselt der Film wieder zu Tanya und ihrem Sohn.

Nachdem der Grenzbeamte die Koffer durchsucht hat, deren Inhalt seiner Einschätzung nach nicht auf ein typisches Touristengepäck schließen lässt, und auch der vermeintliche Verlobte nicht wie angegeben am Flughafenterminal wartet, wird den beiden die Einreise verwehrt. Um nicht wieder nach Russland zurückgeschickt zu werden, beantragt Tanya politisches Asyl, woraufhin sie unter strenger Bewachung von Polizisten und laut bellenden Wachhunden nach Stonehaven gebracht werden (sh. Abb. 35). Die nächste Einstellung zeigt erneut Alfie, wie er in einer Bingohalle als Ausrufer arbeitet und dem Publikum die endlosen Zahlenreihen vorliest.



Abb. 34: LAST RESORT TC 0:00:28



Abb. 35: LAST RESORT TC 0:06:11

Diese alternierende Einführung der drei Figuren ist besonders interessant, da hier bereits

offengelegt wird, welche Figuren am filmischen Handlungsort als fremd und welche als indigen gelten. Dies kann vor allem anhand der Szene der Passkontrolle am Flughafen dargestellt werden. Die russischen Pässe, die Tanya vorzeigt, weisen sie vor dem Grenzbeamten, aber auch vor den europäischen Zuschauern, die über den Kamerastandpunkt seine Position einnehmen, als russische Staatsbürger aus (sh. Abb. 36). Der Begriff *Pass* verdeutlicht, dass das Dokument den Inhaber dazu berechtigt, eine Grenze zu *passieren*. Im Englischen wird die Bedeutung des Passes als Ausweis der Identität noch offensichtlicher, da die Abkürzung ID sowohl für den amtlichen Ausweis, als auch für die Identität selbst steht. In *LAST RESORT* selektiert der Grenzbeamte am Flughafen Tanya und Artiom aufgrund ihrer Pässe, die sie als Fremde ausweisen. Er konfisziert dieselben und damit ihre ausweisbare Identität, wodurch eine eindeutige Machtstruktur etabliert wird, der sich Tanya und Artiom unterordnen müssen. Neben den Pässen als visuelles Zeichen der Differenzierung ist in dieser Szene ebenso die auditive Ebene der sprachlichen Distinktion von Bedeutung. Tanya und Artiom stellen aufgrund ihrer russischen Sprache im Gegensatz zu den übrigen Englisch sprechenden Figuren eine separate (Sprach-) Gemeinschaft dar. Ebenso erfolgt eine Differenzierung auf der verbalen Ebene innerhalb des in englischer Sprache geführten Dialogs zwischen Tanya und dem Grenzbeamten, da ihr russischer Akzent deutlich hörbar ist. Tanya und Artiom werden in diesen ersten Minuten des Films aufgrund der visuell-symbolischen und auditiv-sprachlichen Differenz als Fremde des europäischen Handlungsortes etabliert und nun, da sie dem Grenzbeamten suspekt erscheinen, aus der Reihe der übrigen Einreisenden herausgenommen, um einem anderen Ort zugewiesen zu werden: „If you just like to stay *over there* [...] I will hang on to your passports and your tickets for now.“ (TC 0:00:37-0:01:16)



Abb. 36: *LAST RESORT* TC 0:00:39

Innerhalb der einführenden Szenen in *LAST RESORT*, in denen die Zuordnung der Figuren vorgenommen wird, lässt die Herausstellung der drei Figuren Tanya, Artiom und Alfie bereits vermuten, dass sich ihre Wege im weiteren Verlauf des Films kreuzen werden. Abgesehen von der kurz skizzierten soziokulturellen Differenzierung heben sich alle drei

Figuren von den übrigen nicht nur aufgrund ihrer quantitativen Präsenz ab, also dem zeitlichen Anteil ihrer Darstellung in den Szenen, sondern ebenso durch ihre qualitative Präsenz, die u. a. durch die Großaufnahmen ihrer Gesichter hervorgerufen wird und eine identifikatorische Annäherung der Zuschauer zulässt (sh. hierzu u. a. Kap. 4.3). Nachdem Tanya und Artiom in Stonehaven untergebracht – bzw. eher eingeschlossen werden – treffen sie bei dem Versuch eine Telefonkarte zu kaufen auf Alfie, der neben seiner Arbeit als Bingoausrufer einen kleinen Laden mit Glücksspielgeräten mit dem bezeichnenden Namen „Dreamland Fun Park“ betreibt. Der folgende Dialog zeigt, dass die beiden trotz oder vielmehr aufgrund der sprachlichen Differenzen zusammenfinden, sodass an dieser Stelle noch einmal die bereits oben formulierten Analyseergebnisse zur Bedeutung der Sprache unterstrichen werden.

Tanya „Hello? They told me you sell phone cards?“  
 Alfie „You want a phonecard?“  
 Tanya „Yes.“  
 Alfie [Alfie nimmt einen Stapel Telefonkarten aus seiner Hosentasche, mischt sie wie Spielkarten durch und hält sie zu einem Fächer aufgereiht vor sich.] „Pick a card!“  
 Tanya [Tanya schaut verwundert.]  
 Alfie „Pick a card, any card.“  
 Tanya [Tanya wählt daraufhin eine Telefonkarte.]  
 Alfie „It’s a tenner.“ [Alfie zieht ihr die Karte aus der Plastikhülle und lacht.] „You know how to use it?“  
 Tanya [Tanya schüttelt ratlos den Kopf.]  
 Alfie „Let me show yea. You scratch this number off.“  
 Tanya „Yes.“  
 Alfie „You are dialling that number there, yea.“  
 Tanya „Yes.“  
 Alfie „You wait for the beep: beep.“  
 Tanya „Yes.“  
 Alfie „Yea? Than you dial that number there, Yea?“  
 Tanya „Yes.“  
 Alfie „And you should be connected. You understand?“  
 Tanya [Schaut verwundert auf.] „No.“ [TC 0:10:55-0:11:37]

Da Alfie ihr vergeblich zu erklären versucht, wie sie die Telefonkarte nutzt, entschließt er sich, sie zur Telefonzelle zu begleiten. Die Szene in der Telefonzelle (Abb. 37) stellt die Gesamtsituation der beiden in verdichteter Weise dar. Eingeschlossen in der Zelle, wie auch im Flüchtlingslager, versucht Tanya den Weg – bzw. hier die telefonische Verbindung – nach draußen zu finden, während Alfie, der sich freiwillig in diese Situation begeben hat, vielmehr den zwischenmenschlichen Kontakt zu Tanya sucht. Ebenso wie in WELCOME steht hier die Telefonzelle (insbesondere im Zeitalter der Mobiltelefone) symbolisch für die diffizile Situation der Figuren, die auf der einen Seite von Eingeschlossensein und räumlicher Fixierung geprägt ist, und auf der anderen Seite von

der Sehnsucht nach einem entfernten, besseren Leben bestimmt wird. Das Telefongespräch, das über geografische und politische Grenzen hinaus geführt wird, steht somit der nicht realisierbaren Grenzüberschreitung der Flüchtlinge selbst gegenüber. Als politische Asylanten müssen Tanya und Artiom in dem dafür vorgesehenen eingegrenzten Bereich bleiben, wo sie wie in einem Hochsicherheitsgefängnis überwacht werden.



Abb. 37: LAST RESORT TC 0:12:43

Als sie später versuchen, aus dem Flüchtlingslager zu fliehen, werden sie an den Grenzzäunen gefasst und in das Lager zurückgebracht, wo sie in einem dunklen, vergitterten Raum gemeinsam mit anderen Flüchtlingen von einem Beamten darüber aufgeklärt werden, dass sie in dem für sie zugewiesenen Areal, der „designated holding area“ bleiben müssen: „Anyone caught trying to escape from a designated holding area will be returned. If you attempted to escape a second time, there will be no more nice flats, no more vouchers, it will be a prison cell. Do you understand?“ (TC 0:34:10-0:34:37) In der Aussage wird deutlich, dass die Grenze von Stonehaven der Aufrechterhaltung der Sozialstruktur außerhalb und innerhalb des Lagers dient, was auch in der leichten Untersicht zum Ausdruck kommt, aus der der Beamte während der Szene gezeigt wird (TC 0:34:29; Abb. 38). Die soziale Ordnung ist aus Sicht des Beamten wieder hergestellt und die „Bewohner“ von Stonehaven befinden sich nicht nur räumlich, sondern auch im Hinblick auf die Sozialstruktur in einem Status des „eingeschlossenen Ausgeschlossenen“. Da Tanya und Artiom auf die Entscheidung über ihren Asylantrag warten müssen, die nach Aussage des Beamten in 12 bis 16 Monaten erfolgen kann, sind sie nicht nur staatenlos, sondern ebenso „statuslos“. Sie befinden sich in einer Art Schwebezustand, weil sie zwar einerseits ihre Heimat verlassen haben, aber durch die Einschließung im Flüchtlingslager eine Ankunft nicht möglich wird. Simmel folgend, können sie die Gelöstheit des Kommens und Gehens nicht überwinden, da sie in einem Schwellen- oder Grenzzustand verankert sind, der sie gegenüber den anderen Figuren als Fremde ausweist (vgl. Simmel 1992: 509ff.).<sup>128</sup> Diese Ordnungsprozesse basieren nicht nur auf Grenzen, sondern konstituieren

<sup>128</sup> Auf die Figur des Fremden aus sozialwissenschaftlicher Sicht wird im Rahmen der theoretischen Auseinandersetzung unter Bezug auf die Analyseergebnisse im folgenden Fazit dieses Kapitels näher eingegangen.

diese gleichzeitig. In LAST RESORT sind die Grenzen über die Sozialstruktur hinaus in ihrer architektonischen Ausformung allgegenwärtig und zugleich Bedingung und Symbol der Beziehung zwischen dem Eigenen und dem Fremden (sh. hierzu Kap. 3.3.5). Die grauen und zerfallenen Wohnblöcke, die Überreste des ehemaligen Vergnügungsparks, die unzähligen Überwachungskameras und Stacheldrahtzäune oder die vielen Beamten des Grenzschatzes mit ihren laut bellenden Wachhunden schaffen einen beklemmenden Handlungsort, an dem die Migranten ausgebeutet werden, indem sie als billige Sexdarsteller arbeiten oder für wenig Geld Blut spenden.



Abb. 38: LAST RESORT TC 0:34:29



Abb. 39: LAST RESORT TC 0:34:37

Im Hinblick auf die Sozialstruktur findet im Film eine Unterscheidung zwischen der alltäglichen, zwischenmenschlichen Ebene und der bürokratischen Ebene der politischen Institutionen statt. Dies wird auch visuell durch die unterschiedlichen Kameraaufnahmen deutlich, die zwischen nahen Bildern der Handkamera und den statischen Übersichten des gefängnisartigen Flüchtlingslagers wechseln. Die Totalen des Flüchtlingslagers zeigen die Totalität der Überwachung der Fremden und ihre räumliche Abgrenzung, die von der bürokratisch strukturierten und eindeutig hierarchisierten politischen Ebene bestimmt sind, durch die das einzelne Individuum marginalisiert wird (sh. hierzu Abb. 95, 96 sowie Kap. 3.3.5). Diesen gegenüber stehen die nicht statischen Bilder, die die subjektive Kamera zwischen den Figuren fotografiert. In diesen werden die Beziehungen der Figuren untereinander und ihre Empfindungen füreinander deutlich (sh. exempl. Abb. 40).

Im Gegensatz zu der eindeutig hierarchisierten Sozialstruktur, die sich aus dem institutionellen Gefüge in LAST RESORT ergibt, stellt sich die Beziehung zwischen den Figuren Alfie und Tanya auch auf der inhaltlichen Ebene anders dar. Die Hilfe, die er Tanya anbietet, wird nicht aus einer paternalistischen Position heraus gewährt, denn Alfie befindet sich ebenso an einem Tiefpunkt seines Lebens. Er arbeitet lediglich für das Glück (-sspiel), doch Glück scheint er selbst nicht viel zu haben. Von seiner Boxkarriere bleiben ihm lediglich die kleinen Reminiszenzen in seinem ärmlichen Zimmer, während er in stundenlangen Monologen die unzähligen Zahlenreihen für das Bingospiel vorträgt. Im Gegensatz zu den anderen Bewohnern Stonehavens wohnt er bereits seit sechs Jahren

freiwillig dort, weil er an diesem Ort das Gefühl hat, unter Menschen zu sein, die sich wie er in einer prekären Lebenssituation befinden: „I just came here. This town is full of people like me: Fuckups.“ (TC 0:47:26-0:47:31) Seine emotionale Sehnsucht nach einer zwischenmenschlichen Beziehung zeigt ihn eher als verletzlichen und verletzten Menschen, der nach Orientierung, Unterstützung und Anerkennung sucht, denn als Figur mit gefestigtem Charakter innerhalb eines eindeutig strukturierten Sozialgefüges.

In besonderer Weise verdeutlicht die folgende Szene, dass die unerfüllte Sehnsucht nach Heimat und Geborgenheit von Beidseitigkeit geprägt ist. In der leeren Bingohalle, in der Alfie als Ausrufer arbeitet, tanzen die beiden zu einer italienischen Version des Liedes „Downtown“ („Ciao Ciao“) von Petula Clark. (TC 0:54:45-0:55:35; Abb. 40) Der Text, der in der englischen Originalversion von der Erfüllung der Träume und dem Finden der Liebe in einer fantastisch illuminierten Stadt handelt<sup>129</sup>, bleibt in der italienischen Version von beiden unverstanden und antizipiert damit bereits an dieser Stelle auf der filmmusikalischen Ebene den Ausgang des Films. Denn trotz der Annäherung in dieser Szene endet LAST RESORT mit keinem Happy End, da sich Tanya dafür entscheidet, nach Russland zurückzukehren. „Why don't you stay with me?“ fragt Alfie Tanya, nachdem er sie und ihren Sohn mit einem kleinen Boot aus Stonehaven geschmuggelt hat. „I have to stop dreaming“ antwortet ihm Tanya und nimmt damit auf das vermeintliche Traumziel Europa Bezug, das durch das alte Schild des ehemaligen Vergnügungsparks mit der Aufschrift „Dreamland welcomes you“ zynisch konterkariert wird und sich für die Flüchtlinge in Stonehaven vielmehr als graues Gefängnis darstellt (TC 1:08:34-1:08:53). Der Traum von einem besseren Leben – der sich in der Kinderbuchzeichnung (Abb. 41) manifestiert, die sie als Buchillustratorin gemalt hat und am Ende Alfie als Geschenk übergibt – wird von der leidlichen Erfahrung mit dem unmenschlichen Umgang der politischen Institutionen gegenüber den Flüchtlingen abgelöst: „This city is like punishment for me.“ (TC 0:45:28)



Abb. 40: LAST RESORT TC 0:55:03



Abb. 41: LAST RESORT TC 0:31:37

<sup>129</sup> In der englischen Originalversion heisst es unter anderem im Text: „The lights are much brighter there, you can forget all your troubles, forget all your cares so go downtown. [...] And you may find somebody kind to help and understand you. Someone who is just like you and needs a gentle hand to guide them along. [...]“



Während Alfie am Ende des Films resigniert zurückbleibt, zeigt Tanya Entschlossenheit, indem sie sich gegen eine Zukunft in Europa entscheidet und somit ihre individuelle Autonomie zurückgewinnt. Zwar findet sie mit seiner Hilfe den Weg aus dem gefängnisgleichen Flüchtlingslager, aber die Entscheidung zur Rückkehr trifft Tanya selbst – unabhängig ihrer emotionalen Bindung und damit auch entgegen einer möglichen Erwartungshaltung der Zuschauer im Hinblick auf eine Zusammenführung der beiden in einem Happy End. Ihr eigenständiger, emanzipierter Entschluss, der theoretisch als Selbstbestimmung des Fremden gefasst werden kann, erschwert den Zuschauern eine Typisierung des Anderen anhand erwartbarer, verallgemeinernder und reduzierender Handlungsmuster. Dies macht auch Bardan in ihrer Analyse zu *LAST RESORT* deutlich: „Neither portraying them as despairing victims lacking agency nor commending them as virtuous 'heroes' [...], Last Resort does not allow its spectators an easy access to the spectacle of the 'Others' suffering.“ (Bardan: 2008: 48) Die letzte Einstellung des Films, die ebenso wie die erste Einstellung Tanya und ihren Sohn Artiom in einer Tunneldurchfahrt im Zug zeigt und damit von der symbolischen Bedeutung des Neuanfangs getragen wird, lässt offen, auf welche Weise sich ihre Rückkehr gestaltet. Ebenso wie die Geschichte vor ihrer Ankunft bleibt die mögliche Weiterentwicklung ihrer Reise im Unklaren (sh. Abb. 109, 110; zur Tunnelsymbolik sh. ebenso die Analyse des filmischen Raums in Kap. 3.3.6)

Darzustellen bleibt, wie das Ende des Films im Hinblick auf den Sozialisationsprozess der Figuren zu bewerten ist. Gilt die Rückkehr der beiden trotz der emotionalen Bindung von Alfie und Tanya als Beispiel dafür, dass Heimat nicht gefühls- sondern raumgebunden ist? Ist die Abreise als Einsicht gegenüber der europäischen Flüchtlingspolitik zu verstehen, die zwar in ihrer Ausführung kritisiert, aber im Grundsatz als Ausgrenzungspolitik gerechtfertigt wird? Die einzelnen Analyseergebnisse sprechen dagegen. Durch die Rückreise von Tanya und Artiom wird zwar auf der Ebene der Erzählstruktur die von der europäischen Einwanderungspolitik verfolgte Ordnung wieder hergestellt, da die Fremden in ihre „eigene Heimat“ zurückkehren. Gleichzeitig wird jedoch der institutionelle Apparat der panoptischen Festung des „Dreamlands“ enthüllt, die die Fremden mit allen Mitteln ein- bzw. auszugrenzen versucht. Der Wechsel zwischen den Perspektiven der Figuren, der als Oszillation zwischen dem Eigenen und dem Fremden beschrieben werden kann, die Hervorhebung der emotionalen Bindung zwischen ihnen (Abb. 40), aber auch die offensichtlich kritische Kommentierung der repressiven institutionellen Machtorgane auf audiovisueller Ebene (u. a. Abb. 38 und 39) führen dazu, dass die Heimreise Tanyas nicht

als ihr eigenes Scheitern, sondern als das Scheitern des institutionellen Europas an seinem eigenen Selbstverständnis als „Dreamland“ deutlich wird. Der Traum von Europa als neue Heimat wird in *LAST RESORT* als Albtraum entlarvt, dessen Versprechungen auf ein besseres Leben für die Fremden nur noch in Form eines zerfallenen Vergnügungsparks präsent sind. Der Film nimmt die Entwürdigungen in den Fokus, die die Asylsuchenden erfahren, während sie praktisch als Gefangene auf die bürokratische Entscheidung der Einwanderungsbehörden warten, die über ihren zukünftigen Status in der Gemeinschaft entscheiden (vgl. Street 2009: 140). Die Überschrift dieses Kapitels, die gleichzeitig ein Zitat des Films ist, könnte dementsprechend wie folgt erweitert werden: „Dreamland welcomes you – but only if you are already European!“

Ein Europa, das sich als offene Gemeinschaft und Hort einer neuen und besseren Zukunft darstellt, wird auch in *EDEN IS WEST* als Illusion entlarvt. Im Gegensatz zu *LAST RESORT* oder *WELCOME* wird jedoch kein Wechsel zwischen der Perspektive der Fremden und Ansässigen vorgenommen, sondern die Perspektive des Fremden beibehalten, über die der Zuschauer seine Odyssee miterlebt.

Die Anfangsszene des Films zeigt ein voll besetztes Flüchtlingsboot, das sich auf dem offenen Meer befindet. Unter den dicht gedrängten Passagieren ist auch der Flüchtling Elias (Riccardo Scamarcio), die Hauptfigur des Films, dessen Herkunft – selbst im weiteren Verlauf der Geschichte – unbekannt bleibt. Allein seine rudimentären Französischkenntnisse in den später folgenden Dialogen lassen vermuten, dass Elias nicht aus einem frankofonen nordafrikanischen Land kommt. Durch den Verzicht auf den Verweis seiner Herkunft bleibt der Figur eine „Stellvertreterfunktion“ erhalten. Es ist damit trotz der Personalisierung der Migrantenschicksale durch den Fokus auf die Figur Elias deutlich, dass es sich nicht um ein Einzelschicksal handelt, sondern um eine Geschichte, die den vielen anderen Flüchtlingen in diesem Boot in ähnlicher Weise widerfährt: Sie zerreißen ihre Pässe und werfen sie über Bord, sodass sie im Falle eines Aufgreifens durch die Grenzpolizei nicht wieder in ihre Heimat zurückgeschickt werden können. Die Pässe als Herkunfts- und Identitätsausweis bleiben als Fragmente im Wasser zurück, während sich die Flüchtlinge weiter auf den Weg nach Europa machen. (TC 0:02:10-0:02:20; Abb. 42-43)



Abb. 42: EDEN IS WEST TC 0:02:15



Abb. 43: EDEN IS WEST TC 0:02:18

Als das Boot jedoch in der Nacht kurz vor der Ankunft an der europäischen Küste von der mit Maschinenpistolen bewaffneten Küstenwache entdeckt wird, springt Elias über Bord. Am nächsten Tag wacht er am FKK-Strand eines Ferienklubs mit dem Namen „Eden Club Paradise“ auf. Besonders interessant ist diese Ankunftsszene, da er nun die vom Grenzschutz verteidigte Grenze zu Europa überschritten hat und mit der dort anwesenden europäischen Gemeinschaft in Kontakt tritt. Die Ankunftsszene ist nicht nur aufgrund der symbolischen Bedeutung der Meeresküste relevant, die in einem späteren Kapitel zur Analyse des Raums näher untersucht werden soll. Interessant ist darüber hinaus ebenso die Bedeutung der Kleidung (bzw. hier der Nacktheit) der Figuren als Differenzierungs- und Zuordnungsmerkmal, da diese im Prozess der Identitätsbildung eine *tragende* Rolle spielt.<sup>130</sup> Um nicht zwischen den unbekleideten Urlaubsgästen aufzufallen, entledigt sich auch Elias seiner Kleidung. In einem kleinen Pavillon, der als Umkleidekabine dient, entwendet er anschließend die Uniform eines Hotelangestellten, deren zugeschriebene Rolle er nun spielen muss, damit er nicht als einer der mittlerweile gesuchten illegalen Einwanderer identifiziert wird. Hier wird die Relevanz der Kleidung als wichtiges Merkmal der Differenzierung, Instrument von Rollenzuweisungen und Ausdruck von Identität deutlich. Deshalb soll diese im Folgenden nicht nur unter Bezug zum obigen Beispiel, sondern ebenso anhand weiterer Filme untersucht werden.

### **KLEIDUNG ALS IDENTITÄTSAUSDRUCK UND DIFFERENZIERUNGSMERKMAL – „KLEIDER MACHEN LEUTE“**

Kleidung als Mittel filmischer Inszenierung ist für die Kennzeichnung der Figuren von großer Bedeutung und gibt Auskunft über ihre Sozialisation innerhalb der Figurenkonstellationen. So kann bspw. eine äußerliche Ähnlichkeit durch das Tragen der gleichen Kleidung die Zugehörigkeit zu einer bestimmten Gemeinschaft verdeutlichen,

<sup>130</sup> Während der Begriff des Kostüms die Inszenierung hervorhebt und die bewusste *Bekleidung* der Schauspieler meint (dies wird bspw. in der Genrebezeichnung des Kostümfilms deutlich), bezieht sich der Begriff der Kleidung im Rahmen dieser Filmbeschreibung eher auf die Figur als fiktives Wesen (sh. hierzu Kap. 3.2.1).

wohingegen eine äußerliche Differenz auf einen Ausschluss verweisen kann. Darüber hinaus ermöglicht die Vielfalt in der Variation von Farben und Formen der Kleidung zusätzliche Bedeutungsebenen. Der äußerliche Wandel durch das Wechseln der Kleidung kann sowohl den Wandel des Verhältnisses zwischen Figuren und bestimmten Gruppen darstellen, als auch ein Zeichen des inneren Wandels von Figuren sein. Dies wurde bspw. in der oben skizzierten Szene am Ende von *L'AUBERGE ESPAGNOLE* deutlich. In dieser sitzt Xavier mit nacktem Oberkörper an seinem Schreibtisch und beschreibt seine eigene Identität, die er nun nach seinen Erfahrungen in der multinationalen Wohngemeinschaft selbstreflexiv zu beschreiben vermag. Der Anzug, den er in der vorigen Szene im Gespräch über die bürokratische Arbeitsweise der Europäischen Kommission noch trug, verweist nicht nur auf den Abschluss seiner Adoleszenz und die Zugehörigkeit zur seriösen Berufswelt der Erwachsenen, sondern steht ebenso für die formalistischen und normierenden Strukturen der Institution, bei der alle Angestellten die gleichen Anzüge tragen. Seine Nacktheit hingegen versinnbildlicht die „Enthüllung“ seiner wahren Identität(en).

In anderen Filmen wie z. B. *LAST RESORT* oder den an späterer Stelle zu untersuchenden Film *LILJA 4-EVER* verweist die Entblößung der Figuren insbesondere im Rahmen sexuell repressiver Handlungen darauf, dass ihnen gewaltsam die Identität genommen wird und geht mit der Unterdrückung des (Fremd-) Körpers einher.<sup>131</sup> Die Entkleidung von Elias in *EDEN IS WEST* hat jedoch eine andere Bedeutung. Er entledigt sich seiner Kleidung, da diese ihn gegenüber den Einheimischen als Fremden ausweist. Aufgrund seiner Nacktheit können ihn die Hotelgäste nicht mehr als Fremden identifizieren; oder anders formuliert: Die Nacktheit der Figuren entlarvt die Zugehörigkeit zur Gemeinschaft als Oberflächenphänomen. Oberflächenphänomen ist hier nicht negativ konnotiert im Sinne von substanzlos oder trivial, sondern meint eine auf kulturellen Zeichen basierende Gemeinschaft wie sie im zweiten Kapitel im Hinblick auf die Bedeutung von Symbolen dargestellt wurde.

---

<sup>131</sup> Auch wenn der Körper und die ihm bedeckende Kleidung in einem engen Zusammenhang stehen (vgl. Devoucoux 2007: 72, Giannone/Calefato 2005: 190, Street 2001: 2), wird die Bedeutung des Körpers im Sozialisationsprozess an späterer Stelle separat betrachtet.



Abb. 44: EDEN IS WEST TC 0:08:01



Abb. 45: EDEN IS WEST TC 0:08:41

Elias' Ankunft am fremden Ort, die Konfrontation mit der „einheimischen“ Gemeinschaft und der daraus entstehende Konflikt auf Grundlage der kleiderspezifischen Differenzierbarkeit macht deutlich, dass nicht nur die Figur, sondern ebenso ihre Kleidung in Bezug auf die Relation zum kulturellen Raum betrachtet werden muss. Die Zuordnung von Kleidung und Raum wird in *EDEN IS WEST* an vielen weiteren Szenen offensichtlich, da Elias während seiner Reise nach Paris wiederkehrend seine Kleidung wechselt, um sich äußerlich den Einheimischen anzugleichen, damit er von ihnen nicht als illegaler Einwanderer identifiziert werden kann. „I wouldn't eat *here* in a *coat* like that“. (TC 1:19:18) bemerkt bspw. ein anderer Flüchtling, als Elias in einer gestohlenen Lederjacke neben ihm in der Essensausgabe für Mittellose steht. Ihm wird aufgrund seiner teuer aussehenden Lederjacke eine bestimmte gesellschaftliche Stellung zugeschrieben, sodass er aus Perspektive der anderen Flüchtlinge deplatziert scheint. In einer anderen Szene bekommt er von einer wohlhabenden Witwe das Sakko ihres verstorbenen Mannes geschenkt, um auf der Champs Élysée passend gekleidet zu sein: „Take this off. It *belongs* in the *trash can*! Try *this* on. Better for the Champs Elysées.“ (TC 1:31:14-1:31:32) Während seine schmutzige Jacke hier der Mülltonne – dem Sammelort dessen, von dem sich die Gesellschaft entledigen will – zugewiesen wird, bewertet sie das Sakko als ein passendes Kleidungsstück für die Pariser Innenstadt. Aufgrund des Statussymbols dient es dem Träger quasi als Zugangsberechtigung, da es ihn oberflächlich als Teil der Gemeinschaft des spezifischen Ortes ausweist. *Kleidung, soziale Stellung und räumliche Zuordnung sind in diesen Szenen offensichtlich miteinander verknüpft.*

In *COVER BOY* (*COVER BOY L'ULTIMA RIVOLUZIONE*; 2006) von Carmine Amoroso wird die Bedeutung der Kleidung bereits im Titel deutlich. Dieser kann sich nicht nur auf ein männliches Modemodell auf einem Titelblatt beziehen, sondern ebenso auf einen Mann bzw. Jungen (boy), der sich in Kleidung hüllt oder mit dieser bedeckt (to cover). Der Film beginnt mit einem kurzen Prolog. Unterschiedliche dokumentarische Ton- und Videoaufnahmen führen die wichtigsten Bilder des europäischen kollektiven Gedächtnisses seit dem Zweiten Weltkrieg zusammen. Es sind Bilder der politischen

Ereignisse, die vor allem die geopolitischen Grenzen und das Selbstverständnis Europas nachhaltig veränderten, wie der Bau der Berliner Mauer, die Rede John F. Kennedys am 26. Juni 1963 mit dem berühmten Ausspruch „Ich bin ein Berliner“, das russische Militär und Lenin auf dem Roten Platz, die Rede Ronald Reagans vor dem Brandenburger Tor mit der Forderung an Gorbatschow „Mr. Gorbatschow, tear down this wall“ oder dem anschließenden Fall der Berliner Mauer bei dem tausende von Menschen über die selbe klettern. Die letzten Bilder zeigen politische Demonstrationen in Rumänien und die Rede des später gestürzten Diktator Ceausescu im Dezember 1989. (TC 0:00:00-0:02:50) An dieses Mosaik dokumentarischer Bilder schließt die fiktionale Handlung des Films an. Es ist ein kleiner Junge (Razvan Cacoveanu) zu sehen, der die eskalierenden Demonstrationen gegen das Ceausescu-Regime in Bukarest vor dem Fernseher verfolgt. Da die Unruhen sich weiter zu verschärfen drohen, will ihn sein Vater (Gabriel Spahiu) aufs Land bringen. Auf dem Weg dorthin wird er jedoch erschossen, als er versucht einer verletzten Frau auf der Straße zu helfen. (TC 0:06:16)<sup>132</sup>

Nach diesem Prolog findet ein zeitlicher Wechsel statt. Der Film, dessen folgende Haupthandlung kurz vor dem EU-Beitritt Rumäniens im Jahr 2007 spielt, erzählt nun die Geschichte des damals kleinen Jungen Ioan (als Erwachsener gespielt von Eduard Gabia). Dieser lässt sich von seinem Freund Bogdan (Rolando Matsangos) dazu überreden, nach Italien zu reisen, da dort, im Gegensatz zum verarmten Rumänien, das bessere Leben und das schnelle, leicht verdiente Geld auf sie warte. Als die beiden im Zug auf dem Weg nach Italien sitzen, weist Bogdan Ioan an, seine Kleidung zu wechseln:

Bogdan	„Put these on“ [Bogdan gibt ihm eine Jeans und ein College-Shirt]
Ioan	„Why?“
Bogdan	„Don't ask questions.“
Ioan	„I am not dirty!“
Bogdan	„That's not the problem. The problem is you look like a poor Romanian. Put these on, and you won't have problems with the police.“
	[TC 0:09:49-0:10:06] [Transkription des englischen Untertitels]

Die Kleidung stellt sich hier als Zeichen einer äußerlich sichtbaren Zugehörigkeit zu einer Gemeinschaft dar, die dem Träger entweder den Zugang ermöglicht, oder als „armen Rumänen“ ausweist und somit die Grenzüberschreitung verhindert. Damit wird über die Kleidung auch eine räumliche Zuordnung des Trägers und seiner gesellschaftlichen Stellung vorgenommen. Das Anlegen der Kleidung in dieser Szene steht auch symbolisch

---

<sup>132</sup> Da an dieser Stelle die Bedeutung der Kleidung als Identitätsmerkmal untersucht wird, soll eine eingehende Auseinandersetzung mit dem Prolog des Films nicht erfolgen. Es sei jedoch angemerkt, dass dieser die politisch wichtigsten Ereignisse in Europa nach dem Zweiten Weltkrieg bis zum Fall der Berliner Mauer im Jahr 1989 aufzeigt und damit die geopolitische Neuordnung am Ende des letzten Jahrtausends als einen der Gründe für die Migrationsbewegungen im gegenwärtigen Europa anführt.

für das „Anlegen“ einer neuen Identität beim Übertreten der Grenze. Ioan muss sich nicht nur seiner Kleidung entledigen, die ihn in den Augen der anderen als „armen Rumänen“ ausweist und mit möglichen stereotypen Rollenzuweisungen in Verbindung bringt. Er muss darüber hinaus auch eine neue, der Kleidung entsprechenden Rolle erfüllen – sozusagen einen habituellen „Dresscode“ – dessen Zuschreibungen für ihn an dieser Stelle noch unbekannt sind. Während die Grenzpolizisten dem neu eingekleideten Ioan mit dem Hinweis auf sein lediglich dreimonatiges Bleiberecht die Weiterfahrt erlauben, wird Bogdan jedoch aufgrund gefälschter Ausweise festgenommen. Damit ist Ioan bei seiner Ankunft in Italien auf sich allein gestellt und wandert obdach- und orientierungslos durch Rom.

In einer Umkleidekabine für Bahnhofsmitarbeiter, in der sich Ioan unerlaubterweise wäscht, trifft er auf Michele (Luca Lionello), der dort vorübergehend als Reinigungskraft arbeitet. Da auch Michele nach Jahren schlecht bezahlter Gelegenheitsjobs in äußerst prekären finanziellen und sozialen Verhältnissen lebt, schlägt er Ioan vor, bei ihm als Untermieter einzuziehen. Dabei nähern sich die beiden freundschaftlich an (wobei die Beziehung von Michele zu Ioan von homoerotischer Zuneigung geprägt ist) und beschließen, gemeinsam in Rumänien ein Restaurant zu eröffnen, wenn sie genug Geld angespart haben. Ioan findet eine (illegale) Beschäftigung bei einem Autoverwerter, der ihn jedoch nach kurzer Zeit aufgrund einer Polizeikontrolle nicht mehr beschäftigen kann. Auch Michele wird erneut entlassen. Als Ioan auf der Straße von der Fotografin Laura (Chiara Caselli) angesprochen und zum Modeln nach Mailand eingeladen wird, bleibt Michele allein und resigniert in Rom zurück.

Ioan nimmt währenddessen an einer Modenschau in Mailand teil. Diese Szene eignet sich besonders, um auf die Verbindung von Kleidung und sozialer Rolle der Figur einzugehen. Das Vorführen der Kleidung geht hier einher mit dem Vorführen der Rolle des Fremden, die Ioan in seinem ihm zugewiesenen Raum (der Raum des Laufstegs in Abgrenzung zum Raum des Publikums) ausfüllt. In dieser präsentiert er vor großem Publikum nicht nur die Kleidung auf dem Laufsteg, sondern er repräsentiert ebenso aufgrund seiner Fremdheit in den Augen der Anwesenden das exotisch Andere, das verfügbar ist und (für Marketingzwecke) nutzbar gemacht werden kann. Dies konstatiert auch Valerio Ferme in seiner Kritik zum Film: „[...] [His] looks, though signaling 'alterity', do not pigeonhole him as the 'immigrant', but as the 'exotic' other [...]“ (Ferme 2008: 49). Die Kleidung, die er (auf Anweisung) der Modebranche tragen darf, zeichnet ihn nur oberflächlich als einen der Ihren aus. Hier folgt die Konstruktion des Fremden auf subtile Weise einer hierarchischen

Struktur, indem es dem Eigenen durch den eurozentrischen, exotisierenden Blick des Publikums untergeordnet wird (sh. Abb. 46-47). Es wird damit deutlich, dass die Bedeutung der Kleidung stets vom Kontext abhängig ist, in dem diese getragen wird, und welche Bedingungen in Form von kontextabhängigen Rollenzuschreibungen an diese geknüpft sind.

Der in dieser Szene vorhandene Exotismus wird in der folgenden Szene noch deutlicher, in der Ioan das Klischee des sexuell potenten Fremden zugeschrieben wird. Laura fotografiert ihn in dieser nackt mit erhobenen Händen, wobei das Filmbild den Sucher der Fotokamera und somit Lauras Blick imitiert, den nun auch die Zuschauer einnehmen (sh. Abb. 48). Nicht nur die Gestik Ioans, sondern auch der an ein waffentypisches Fadenkreuz erinnernde Sucher legt die Interpretation nahe, die Kamera als künstlerische Sublimierung einer Waffe zu betrachten, die die Beziehung zwischen den beiden Figuren und somit auch zwischen den Zuschauern und Ioan hierarchisch strukturiert.

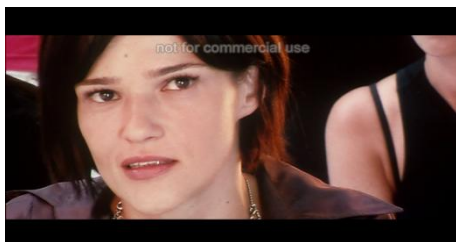


Abb. 46: COVER BOY TC 1:20:25



Abb. 47: COVER BOY TC 1:20:40



Abb. 48: COVER BOY TC 1:23:03



Abb. 49: COVER BOY TC 1:23:58

Ohne sein Wissen retuschiert Laura dieses Bild in ein Werbeplakat eines Modelabels mit dem zynischen Namen „Exile“ und dem nicht weniger maliziösen Werbeslogan „wear the revolution“ (Abb. 49). Das Werbeplakat nimmt in zweifacher Weise auf die Identität Ioans Bezug. Erstens rekurriert sie auf die am Anfang des Films gezeigten Bilder der rumänischen Demonstrationen im Kontext des Zusammenbruchs des Eisernen Vorhangs im Jahr 1989, die nun im Kontext der Werbebotschaft trivialisiert werden. Die politische Vergangenheit, die – wie der Prolog eindringlich gezeigt hat – für Ioans Identität von großer Bedeutung ist, wird durch die Fotomontage für einen oberflächlichen Kaufanreiz von Kleidung zweckentfremdet. Politische Werte, so die Botschaft des Werbeplakates,



werden heute bei der Wahl der Mode im Kontext globaler Kommerzialisierung entschieden (das Label Exil erinnert dabei aufgrund des roten Hintergrunds stark an die weltweit vertriebene Jeansmarke *Levi's*). Zweitens kommentiert das Bild mit der versehenen Werbebotschaft der Marke *Exil* auch die aktuelle Identität Ioans als Migrant, dessen gesellschaftliche Position durch eine deutlich hierarchische Struktur bestimmt wird, der er – visuell verdeutlicht durch seine Nacktheit und die erhobenen Hände – nicht nur unterwürfig und hilfsbedürftig, sondern auch mittellos entgegenggeht. Am Ende des Films scheint sich die die Prophezeiung seines Freundes Bogdan zu bewahrheiten: „They humiliate you anyway. You’re just a foreigner, a piece of meat to exploit. Even if they don’t show it. That’s how it is. Remember this.“ [TC 1:00:02-1:00:06]

Es lässt sich zusammenfassen, dass auch in *COVER BOY* die Kleidung – bzw. die Nacktheit als offensichtliches Fehlen von Kleidung – identitätsrelevante Beziehungen zwischen den Figuren in verdichteter Weise darstellt. Am Ende bleibt dem Protagonisten lediglich die Möglichkeit, die ihm als „Cover Boy“ zugewiesene Rolle des exotischen Fremden anzunehmen, oder als abgewiesener Migrant nach Rumänien zurückzukehren. Ioan, der entsetzt auf das Werbeplakat reagiert, will gemeinsam mit Michele nach Rumänien zurück, um dort ihr geplantes Restaurant zu eröffnen. Dieser hat sich jedoch indes in seiner Küche erhängt, da er mit seiner prekären Situation nicht mehr zurechtkam. Ioan setzt deshalb seine Heimreise alleine fort und stellt sich dabei vor, wie ihn Michele begleitet.

In *LAST RESORT* dient die Kleidung zur Beschreibung des Selbstverständnisses der Figur Tanya, das sich im Laufe der Zeit aufgrund der Situation im Flüchtlingslager wandelt. So versucht sie in einer Szene, die aus Russland mitgebrachten zwei kleinen Fuchspelze in einem Secondhand-Laden zu verkaufen. Die Fuchspelze können hier als kulturelle Artefakte ihrer heimischen (Kleidungs-) Kultur gesehen werden, von denen sie sich aufgrund der prekären Situation bereit ist zu trennen. Kulturelle Reminiszenzen haben an diesem Zufluchtsort nicht mehr einen identifikatorischen, sondern lediglich monetären Wert. Die russischen Mode-Accessoires, mit denen sie ihre eigene Vergangenheit, ihre bisherige Identität verbindet, werden im Flüchtlingslager Stonehaven obsolet, da den Bewohnern hier pauschal die Identität der Flüchtlinge, der Fremden quasi übergestülpt wird. In *AUF DER ANDEREN SEITE* bietet Lotte der politischen Aktivistin Ayten ihre Kleidung an. Diese Geste beschreibt über die denotative Ebene des Textiltauschs hinaus auf der konnotativen Ebene den kulturellen Austausch und verdeutlicht ebenso die emotionale Bindung zwischen den beiden Figuren. In *WELCOME* bekommt Bilal den Schwimmanzug von Simon geschenkt. Hiermit schließt er nicht nur symbolisch mit seiner

Vergangenheit als gescheiterter Profischwimmer ab, an die er sich am Anfang des Films noch elegisch erinnerte, sondern drückt auch seine Solidarität mit dem jungen Migranten aus.

Devoucoux fasst die Bedeutung der Kleidung im Film bzgl. ihrer soziokulturellen Beschreibungsfunktion wie folgt zusammen: „Kleidung stellt sich im Film wie auch in der realen Welt zugleich als Bildproduzent und als Produzent soziokultureller Beziehungen dar. [...] Sie definiert, bestimmt, qualifiziert, markiert, unterscheidet, bewertet, grenzt visuell ab, sie ordnet an und gestaltet.“ (Devoucoux 2007: 30) Die Kleidung als kulturelle Insignie hat eine identitätsbildende Zeichenfunktion und kann als ein zentrales, da offensichtliches Differenzierungsmerkmal gesehen werden. Insbesondere im Film, der lediglich einen kleinen Ausschnitt der Welt in verdichteter Form einer (fiktionalen) Geschichte erzählt, ist die Kleidung der Figuren ein wichtiges Zeichen von soziokultureller Zugehörigkeit zu oder Ausschluss von einer bestimmten Gruppe und Ausdruck gesellschaftlicher Konstellationen. Giannone beschreibt die Rolle der Kleidung im Prozess der Identitätsbildung sowie im Rahmen der Konstruktion gesellschaftlicher Wirklichkeit aus kultursemiotischer Sicht wie folgt:

„Kleidungszeichen helfen uns dabei, Menschen zu identifizieren, sie anhand prägnanter Merkmale voneinander zu unterscheiden oder bestimmten Kategorien zuzuordnen. Sie liefern Menschen überdies in verschiedener Hinsicht sichtbare Bezugspunkte für die Konstruktion der eigenen Identität: die kulturelle Identität, die persönliche Identität, die Geschlechteridentität.“ (Giannone 2005: 17)

Dies kann weitestgehend auf den Film übertragen werden, in dem die Kleidung ebenso ein zentrales Element im Ausdruck soziokultureller, psychischer oder geschlechtsspezifischer Beschreibungen ist.

Als besondere Form der Kleidung kann die Uniform betrachtet werden, da sie nicht nur auf eine Berufszugehörigkeit verweist, sondern ebenso auf eine „komplexe gesellschaftliche Funktion des Trägers“ (Calefato 2005: 245). Uniformierte heben sich durch das Tragen von Uniformen (im weitesten Sinne Funktionsuniformen wie bei der Berufsuniform) von den anderen Protagonisten visuell ab. Auffällig ist, dass in jedem der bisher untersuchten Filme Figuren mit den Uniformen der Polizei bzw. des Grenzschutzes präsent sind, die sich hinsichtlich ihrer Bedeutung decken, so dass die von Devoucoux formulierte Beschreibung passend erscheint: „Sie [die Uniform, J. O.] stellt eine Verpanzerung der Virilität dar, die assoziativ mit Gewalt, Ordnung, Disziplin und dem durchtrainierten Männerkörper in Verbindung gebracht wird.“ (Devoucoux 2007: 210) In den analysierten Filmen steht die Uniform insbesondere für das institutionelle Europa, das über die

exekutive Ebene der Uniformträger die Identitätspolitik durchsetzt. Es sind hier insbesondere die Grenzpolizisten, die die repressive Migrationspolitik Europas ausführen und dabei auffallend bedrohlich dargestellt sind, wie die folgenden Abbildungen exemplarisch zeigen.



Abb. 50: EDEN IS WEST TC 1:42:48



Abb. 51: WELCOME TC 0:12:50

Die Uniform wird somit zu einem Symbol des Machtorgans für die Durchsetzung gesellschaftlicher, sozialer und politischer Ordnung. Auf den Nexus von Uniform und institutioneller Identitätspolitik weist auch Calefato hin:

„Die Uniform symbolisiert die Trennung zwischen dem Kern und der Peripherie einer hierarchisch geordneten Kultur, zwischen der aufrechten und der verkehrten Welt, *zwischen dem Vertrauten und dem Fremden, dem 'Unseren' und dem 'Ihren', zwischen 'Gleichartigkeit' und 'Andersartigkeit'* – ganz zu schweigen von 'Abartigkeit'.“ (Calefato 2005: 243; Herv. J. O.).

Diese Trennung wurde bspw. in *WELCOME* und der oben analysierten Szene der Verhandlung über Bilals Asylantrag deutlich. Hier setzt der Richter, der aufgrund seiner Robe die richterliche Gewalt der institutionellen Politik repräsentiert und durchsetzt, durch seinen performativen Sprechakt explizit die Grenze zwischen dem Eigenen und dem Fremden, zwischen „Leute wie Sie“/Wir, legal/illegal oder „Ursprung“/Europa. Auch die im Rahmen der Sprachanalyse untersuchte Verhandlungsszene zwischen Kolya, Sonja und dem Polizisten kann hier als Beispiel dafür angeführt werden, dass die Uniform die Trennung zwischen „dem Unseren“ und „dem Fremden“ symbolisiert.

Giannone stellt zur Kleidung im Film allgemein fest: „Kostüme tragen zur Erzeugung von Figuren bei, die sich jedoch erst in Bezug auf einen möglichen Raum und eine mögliche Zeit definieren.“ (Giannone 2005: 149) Devoucoux führt diese Überlegungen noch einen Schritt weiter, da er der Kleidung im Film die Funktionen zuspricht, räumliche Dimension und räumliche Bedeutung aufzubauen sowie die Dynamisierungsprozesse im Film voranzutreiben (vgl. Devoucoux 2007: 21, 31). So entsteht auch in *EDEN IS WEST* der handlungsrelevante Konflikt zwischen den Zielen der Hotelbewohner und dem Ziel von Elias in der oben skizzierten Anfangssequenz erst dadurch, dass er unwissend die Arbeitskleidung eines Hotelangestellten anlegt. Mit dieser sind dann entsprechende

Rollenerwartungen verknüpft, weshalb er wiederkehrend von den Gästen zur Erfüllung seiner Aufgaben in Anspruch genommen und damit von seiner Flucht abgehalten wird. Ebenso wird in LICHTER die Dynamisierungsfunktion deutlich, wenn der polnische Taxifahrer Antoni versucht, das Geld für das Kommunionkleid seiner Tochter aufzutreiben. Nachdem seine vielen Überstunden im Taxi nicht zu dem gewünschten Erfolg führen, entschließt er sich – gegen Bezahlung – der ukrainischen Kleinfamilie bei der Durchquerung der Oder zu helfen. Als jedoch auch dieser Versuch scheitert, stiehlt er der mittellosen Familie die letzten Ersparnisse. Das Kommunionkleid ist hier nicht nur dynamisierendes Moment des dramaturgischen Konflikts. Es ist ebenso rituelles Kleidungsstück für die Liturgie der Aufnahme in die kirchliche Gemeinschaft und stellt darüber hinaus als Zeichen der Reinheit eine symbolische Bedeutung zur Verfügung. Das moralisch fragwürdige Verhalten Antonis jedoch konterkariert die symbolische Bedeutung des Kleides und stellt damit die Frage von Schuld und Unschuld auf soziokultureller Ebene.

An dieser Stelle soll noch einmal auf den zuerst angeführten Film EDEN IS WEST Bezug genommen werden, da auch die Anfangsszene am FKK-Strand des „Eden Club Paradise“ religiöse Verweise bereithält. Ganz offensichtlich ist hier die Anspielung des Hotelnamens auf den Garten Eden. Doch hinter der Fassade von Freiheit, Freizügigkeit und Sorglosigkeit, die durch die nackten – im „Adamskostüm“ – spielenden Menschen am Strand dargestellt wird, offenbart sich eine Hotelgemeinschaft, die eine rigorose Identitätspolitik verfolgt und die Ausgrenzung des Fremden mit allen Mitteln durchzusetzen versucht. Der Mikrokosmos des Ferienressorts dient hier als Repräsentation der Europäischen Gemeinschaft, die von Flüchtlingen wie Elias als Paradies imaginiert wird.

#### **„DIE, ICH ANDERER“ – DIE PERSPEKTIVE DES FREMDEN**

Nachdem der Geschäftsführung des Hotels „Eden Club Paradise“ bekannt wird, dass illegale Flüchtlinge die Grenze des Ferienressorts illegal überschritten haben, initiieren sie gemeinsam mit den Gästen eine Verfolgungsjagd. Die Suche nach dem Fremden in der eigenen Gemeinschaft wird auf zynische Weise zum Familienausflug mit Kind und Baseballschläger (sh. folg. Abb.).



Abb. 52: EDEN IS WEST TC 0:21:21

Elias entkommt diesem Suchtrupp nur, weil er es über sich ergehen lässt, vom Hotelmanager, der ihn mittlerweile als einen der gesuchten Flüchtlinge erkannt hat, oral befriedigt zu werden. Ebenso nutzt die deutsche Sextouristin Christina (Juliane Köhler) – wenn auch wesentlich subtiler – seine Situation aus. Elias wird von ihr zwar nicht zum Sex gezwungen, und Christina empfindet durchaus Sympathie für den jungen Flüchtling, weshalb sie seine Flucht aus dem Ressort auch finanziell unterstützt, doch ihre Affäre gründet auf der vergeblichen Hoffnung von Elias, dass sie ihm ein neues Leben in Europa ermöglicht. Dadurch wird auch zwischen den beiden eine klare hierarchische Struktur geschaffen. In gebrochenem Englisch versucht Elias seine Hoffnung deutlich zu machen: „Me, you, Hamburg.“ „No, das geht nicht. C'est très compliqué. My life in Hamburg, that is not simple. That's real life“ lautet daraufhin die mehrsprachige Antwort, mit der Christina deutlich macht, dass die Beziehung lediglich eine Urlaubsaffäre ist, wohingegen zu Hause das „echte Leben“ auf sie warte. Das Leiden der Flüchtlinge, so ließe sich aus ihrer Aussage ableiten, sei zwar tragisch, spiele sich aber außerhalb der relevanten Lebenswelt – außerhalb des „real life“ – an der Peripherie Europas ab.

In EDEN IS WEST „dient“ der illegale Einwanderer Elias zur Erfüllung des eigenen Sexualbedürfnisses, der Gewinnmaximierung oder der eigenen Belustigung und wird somit als Sexualobjekt, Billiglöhner oder Witzfigur am untersten Rand des gesellschaftlichen Gefüges positioniert. Auf symbolische Weise verdichtet die folgende Szene den Umgang mit dem Fremden im Film, in der Elias für eine Abendvorstellung als clownesker Assistent des Zauberkünstlers Nick Nickleby engagiert wird. Der Name des Zauberkünstlers ist sehr bezeichnend, da *to nick (somebody)* aus dem Englischen übersetzt soviel bedeutet wie jemanden einsperren und bereits auf den Umgang der Gemeinschaft mit den Flüchtlingen verweist, die sich ihrer entledigen will. Während des Zaubertricks wird Elias – begleitet vom lauten Lachen des belustigten Publikums – in eine überdimensionale Toilette gesteckt und heruntergespült.<sup>133</sup>

<sup>133</sup> Zur Bedeutung des Komischen im Rahmen der Sozialisationsprozesse zwischen dem Eigenen und dem Fremden sh. ebenso das Fazit zu Kap. 3.2.



Abb. 53: EDEN IS WEST TC 0:28:33

Die Identifikation des Fremden mit dem Ziel des Ausschlusses aus der Gemeinschaft wird im Anschluss von der Hotelchefin des „Eden Club Paradise“ begründet, als sie erfährt, dass die deutsche Touristin Christina den „illegalen“ Flüchtling Elias versteckt: „We can not accept illegal immigrants [...]. It has to do with the survival of the club, we have to know who is who.“ (TC 0:43:42-0:43:52) Damit der exklusive Ferienklub „überleben“ kann, sei es notwendig, zu wissen, wer dazu gehört oder wer sich unberechtigterweise in der Gemeinschaft aufhält und die soziokulturelle Ordnung durcheinanderbringt. Die Aussage fasst damit treffend die in den Filmen kritisierte Identitätspolitik zusammen. Das Ferienressort und seine Bewohner stellen sich als räumlicher und soziokultureller Mikrokosmos der europäischen Gemeinschaft dar sowie ihrer Grenzen und ihres Umgangs mit denjenigen, die dieser nicht zugehörig sein sollen. Der Ausschluss des Fremden und die Sicherung der Grenzen sind für das (essenzialistische) Selbstverständnis der Gemeinschaft konstituierend. Die Hotelchefin fordert daraufhin, dass Elias den Klub verlässt, da sie sonst bei der Polizei Meldung erstatten werde. In der folgenden Nacht flüchtet Elias und macht sich auf den Weg nach Paris, wo er den Zauberkünstler Nickleby treffen will, da er sich bei ihm eine Anstellung erhofft.

Auf seiner Reise nach Paris erfährt Elias zwar auch kleine Gesten der Solidarität, er muss jedoch erkennen, dass die meisten Hilfsaktionen weniger altruistisch sind, als vielmehr eigenen egoistischen Interessen folgen: Der Grieche, der vorgibt ihn nach Paris mitzunehmen, dann aber mit seinem Geld davonfährt, die französischen Fabrikanten, für die er unter Aussicht auf eine Aufenthaltserlaubnis für ein paar Almosen arbeitet oder auch die deutschen Lastwagenfahrer Karl und Günther, die ihn in ihrem LKW über die Alpen bringen und sich dafür eine sexuelle Gegenleistung erhoffen. Der Immigrant wird hier als Opfer dargestellt, der zwar aufgrund seines Durchhaltevermögens und seiner unbedingten Willensstärke das geografische Ziel Paris erreicht, aber aufgrund der menschlichen Enttäuschungen am Ende desillusioniert zurückbleibt. Der Zauberer Nickleby bietet Elias nicht die erhoffte Hilfe an, sondern schenkt ihm lediglich einen Zauberstab, der Werkzeug und Symbol der Illusion ist. EDEN IS WEST ist ein Film der leeren Versprechen, wie insbesondere im Hinblick auf den Titel deutlich wird, der nach Elias glückloser Odyssee

eine ironische Wendung bekommt. Die Imagination Europas als Paradies, das vermeintliche Eden für die vielen Migranten, wird als Illusion entlarvt, die nicht mehr ist, als die Tricks des Zauberkünstlers. Europa als elysische Verheißung ist eine Täuschung, die sich wie der Eiffelturm in der letzten Szene des Films als Eskamotage darstellt (sh. Abb. 106, 107 sowie Kap. 3.3.5).

Wie bereits angedeutet, erzählt der Film die Geschichte aus der Perspektive des einzelnen Hauptcharakters Elias, der aus der Fremde nach Europa kommt. Folgt man der in Kap. 3.1 formulierten Hilfskonstruktion eines verallgemeinerten europäischen Zuschauers, so bietet der Film diesem die (aus der europäischen Sicht) fremde Perspektive des Eindringlings an. Micklethwaite beschreibt diese perspektivische Besonderheit rezeptionssoziologisch wie folgt:

„[This is a film] taking the audience on a journey in which they are both passengers and protagonist. This is a fable in empathy, which seeks to put the viewer in the immigrant's shoes, to see the world from his perspective and to appreciate the immense difficulties, dangers and challenges he must face in order to survive this brave new world.“  
(Micklethwaite 2009: o. S.)

Durch die Perspektivierung der Geschichte bekommt der Umgang mit dem Fremden eine besondere Bedeutung, da die Zuschauer ihren eigenen außerfilmischen Kollektivbezug (die europäische Gemeinschaft) aus einer fremden Perspektive wahrnehmen. Bezugnehmend auf die einführenden Überlegungen zum Symbolischen Interaktionismus im zweiten Kapitel könnte diese auch als die des signifikanten Anderen bezeichnet werden, der eine neue, fremde Perspektive auf das generalisierte Andere der Zuschauer anbietet. Über die fremdperspektivische Einbindung ist es den Zuschauern sozusagen möglich, die innerdiegetische Gemeinschaftsstruktur mit der außerfilmischen in Beziehung zu setzen. Dieses Angebot ist für die identitätsbezogenen Interaktionsprozesse von besonderer Relevanz, weshalb an späterer Stelle (insb. Kap. 4.3 sowie Kap. 5) ausführlich darauf eingegangen wird.

Auch LORNAS SCHWEIGEN (*LE SILENCE DE LORNA*, 2008) von den Brüdern Jean-Pierre und Luc Dardenne erzählt auf dokumentarische Weise von den sozialen Verhältnissen Europas, in denen die Hauptfigur des Films – die junge Albanerin Lorna (Arta Dobroschi) – lebt. Dabei nimmt der Film vor allem ihre Perspektive ein, die sich für die europäischen Zuschauer als die der Fremden in der eigenen Gemeinschaft darstellt.

Lorna ist eine Scheinehe mit dem drogenabhängigen Belgier Claudy (Jérémy Renier) eingegangen, um die belgische Staatsbürgerschaft zu bekommen. Gemeinsam mit ihrem

Freund, der illegal in europäischen Kernkraftwerken Arbeiten ausführt, die die Einheimischen aufgrund gesundheitlicher Risiken nicht übernehmen wollen, möchte Lorna eine kleine Bar in Liege eröffnen. Um sich das dafür benötigte Geld zu beschaffen, das sie allein durch ihre Arbeit nicht aufbringen können, willigt Lorna ein, eine Scheinehe mit dem russischen Emigranten Andrei (Anton Yakovlev) einzugehen, die der Schlepper Fabio (Fabrizio Rongione) arrangiert. Damit dieses Geschäft möglichst schnell vollzogen werden kann, soll Claudy an einer Überdosis sterben. Lorna bekommt jedoch moralische Skrupel. Sie versucht deshalb, sich in einem Eilverfahren scheiden zu lassen, indem sie gemeinsam mit Claudy eheliche Gewaltübergriffe inszeniert. Dabei wird die Beziehung zu Claudy, die sie anfänglich als reine Geschäftsbeziehung betrachtet, mehr und mehr von ehrlichem Interesse füreinander bestimmt, sodass die beiden sogar Geschlechtsverkehr haben. Als Lorna vermutet, von Claudy schwanger zu sein, sieht Fabio das Geschäft mit der Scheinehe gefährdet. Er versorgt Claudy daher erneut mit Drogen, die daraufhin an einer Überdosis stirbt. Anschließend beauftragt Fabio seinen Partner Spirou (Morgan Marinne), Lorna wieder zurück nach Albanien zu bringen. Auf der Autofahrt kann Lorna jedoch Spirou überwältigen und flüchtet in eine kleine Hütte im Wald.

Der zentrale Wendepunkt des Films liegt in Lornas Erkenntnis, dass Solidarität oder Zuneigung bzw. menschliche Beziehungen im Allgemeinen, auch wenn sie als Scheinehe zum Zweck des Bleiberechts auf geschäftlicher Basis abgeschlossen werden, nicht monetär zu erwerben sind (vgl. Schneider-Quindeau 2011: 43). Auch Lorna zerbricht am Ende an der Monetarisierung menschlicher Beziehungen, denen sie aufgrund der restriktiven Bleiberechtsbestimmungen in Europa ausgeliefert ist.

Bereits im einführenden zweiten Kapitel konnte deutlich gemacht werden, dass Geld im Allgemeinen und der Euro im Besonderen nicht nur als Zahlungsmittel funktionieren, sondern darüber hinaus vor allem als Mittel der soziokulturellen sowie räumlichen Grenzziehungen bedeutend sind und (zwischenmenschliche) Beziehungen strukturieren. Da das Motiv des Geldes in den Filmen außergewöhnlich präsent ist und die genannten Funktionen auf verdichtete Weise darzustellen vermag, soll dieses im Folgenden genauer betrachtet werden.



**„KÄUFLICHE IDENTITÄT“? – GELD ALS BEZIEHUNGSSYMBOL**

„Geld knüpft Beziehungslosigkeit zwischen Menschen.“

(Frölich 2011: 222)

In LORNAS SCHWEIGEN ist bereits die Anfangsszene vom Motiv des Geldes bestimmt. Das erste Bild zeigt in einer Großaufnahme die Hände Lornas, die einen Bündel Geldscheine – genauer Eurobanknoten – zählt, einen kleinen Teil davon zurück in das Portemonnaie steckt und den Rest unter der Trennscheibe eines Banktresens durchschiebt. Während die Bankangestellte das Geld entgegennimmt, bleibt die Kamera – die auch während des gesamten Films in unruhigen Bildern die Figuren dicht beobachtet – bei Lorna, die leise und konzentriert mitzählt, während weiterhin das Rascheln der Geldscheine zu hören ist. Die Kamera schwenkt nach rechts, sodass die Bankangestellte im Bild zu sehen ist. Sie nennt den gezählten Betrag der Geldscheine, der ihr sofort von Lorna bestätigt wird. (TC 0:00:14-0:00:30)



Abb. 54: LORNAS SCHWEIGEN TC 0:00:15



Abb. 55: LORNAS SCHWEIGEN TC 0:00:24

Bereits diese erste Szene gibt Aufschluss über die Bedeutung des Geldes für die Figur Lorna. Die Großaufnahme, die sie beim konzentrierten Mitzählen zeigt, macht deutlich, dass ihr das eingezahlte Geld besonders wichtig ist. An späterer Stelle erfahren die Zuschauer, dass Lorna gemeinsam mit ihrem Freund Sokol ein kleines Lokal eröffnen will, für das sie nun entschlossen Geld spart. Da jedoch das Ersparte nicht ausreicht, bittet Lorna in dieser ersten Szene mit einem ost-europäischen Akzent um ein Beratungsgespräch zur Kreditaufnahme mit dem Filialleiter: „A loan I talked about to him. I'll be Belgian soon, so I can do it.“ (0:00:40-0:00:42) An dieser Stelle wird nicht nur die Information vermittelt, dass sie bald die belgische Staatsbürgerschaft bekommt (ihre Herkunft bleibt noch unbekannt), sondern auch, dass diese Voraussetzung für einen Kredit ist. Dies ist besonders im Hinblick auf die etymologische Bedeutung des Wortes „Kredit“ interessant, das auf das lateinische *crēdere* = ver-/trauen oder glauben zurückgeht. Das Kreditgespräch – und damit auch der eventuelle Kredit selbst – wird ihr erst gewährt, wenn Sie die belgische Staatsbürgerschaft vorweisen kann. Das bedeutet, dass ihr ohne diese nicht

vertraut bzw. Geld anvertraut wird. Umgekehrt ist dieses jedoch möglich, da Lorna der Bank ihr eigenes Geld übergibt. Das Geld, das in dieser ersten Szene zwischen Lorna und der Bankangestellten als Repräsentantin der institutionellen Geldverwaltung wechselt, verweist damit auf eine dieser Handlung zugrunde liegende einseitige Beziehung von Ver- bzw. Misstrauen, das darauf beruht, dass Lorna sich noch nicht als Mitglied der Gemeinschaft ausweisen kann. Damit wird Lorna an dieser Stelle auch als Fremde im Kreis derer etabliert, die die belgische Staatsbürgerschaft haben. Da lediglich Euronoten in den Händen Lornas zu sehen sind, wird bereits in der ersten Einstellung eine grobe räumliche Zuordnung möglich, da Geld an den Raum gebunden ist, an dem es eine allgemeine Tauschfunktion erfüllen kann. Die Euronoten verweisen hier auf den europäischen Währungsraum als Handlungsort, der dann durch die französische Sprache weiterer Figuren und durch die Erwähnung der belgischen Staatsbürgerschaft konkretisiert wird.

*Geld, Raum, Differenz und Sozialität sind bereits in dieser ersten Szene eng miteinander verknüpft.* Ihre Beziehung insbesondere in Bezug auf das Identitätspotenzial für die Figuren und die Figurenkonstellationen wird sich im weiteren Verlauf des Films verändern. Während in der ersten Szene die Einzahlung des Geldes noch mit Hoffnung auf ein besseres Leben verbunden ist, kommt die Figur Lorna sukzessive zu der Einsicht, dass es ihr nicht möglich ist, als Fremde aus den repressiven Geldbeziehungen auszubrechen und sich ihren Traum eines unabhängigen Lebens zu erfüllen. Schneider-Quindeau beschreibt diesen aus dem Handlungsverlauf erfahrenen Erkenntnisgewinn wie folgt: „Dass ihr Glück und die Zukunft ihres Kindes, das sie erwartet, nicht gekauft werden können, begreift sie im Verlauf des Films auf dramatische Weise und sucht nach einem *Ort* jenseits der Geldbeziehungen und des Marktes.“ (Schneider-Quindeau 2011: 45; Herv. J. O.)

Auch das Verhältnis zwischen Lorna und Claudy findet im Film seinen sinnbildlichen Ausdruck in den monetären Beziehungen der beiden Figuren. Am Anfang des Films ist Lornas Beziehung zu Claudy von Distanz geprägt, da sie die Scheinehe lediglich als finanzielles Geschäft betrachtet, durch das sie die ersehnte Staatsbürgerschaft und das notwendige Geld für den kleinen Imbiss bekommt. Sie leben nicht nur in getrennten Zimmern der Wohnung, sondern auch ihre Geldgeschäfte sind bis auf jeden Cent genau voneinander getrennt (sh. Abb. 56):

Claudy: „What do I owe you?“

Lorna: „One Euro ten.“ [TC 0:02:54]



Abb. 56: LORNAS SCHWEIGEN TC 0:02:52



Abb. 57: LORNAS SCHWEIGEN TC 0:45:16

Als jedoch Fabio darauf drängt, Claudy mit einer Überdosis umzubringen, um die Heirat mit dem Russen Andrei voranzutreiben, fängt Lorna an, sich mehr für den Menschen zu interessieren, der hinter dem drogenabhängigen „Geschäftspartner“ steckt. Claudy, gestärkt durch das nun aufrichtige Interesse seiner einzigen Bezugsperson Lorna, scheint nun auch die erneute Entziehungskur erfolgreich hinter sich bringen zu können. Beide nähern sich einander an, und als Lorna den Wohnungsschlüssel aus dem Fenster wirft, um Claudy von einem Treffen mit seinem Drogendealer abzuhalten, schlafen sie sogar miteinander. Am nächsten Tag lassen sie einen neuen Wohnungsschlüssel nachmachen und begleichen zum ersten Mal gemeinsam eine Rechnung (sh. Abb. 57). Das Geld stellt sich in dieser Szene als Zeichen der Solidarität dar. Durch das gemeinsame Begleichen der Rechnung treten sie als Gemeinschaft auf. Sie teilen nicht nur auf der monetären Ebene solidarisch, sondern nehmen darüber hinaus auch auf der zwischenmenschlichen Ebene aneinander Teil.

Diesem Geld des Vertrauens und der Solidarität, das für die beiden Figuren mit dem Wunsch auf ein neues und besseres Leben verbunden ist, steht das Geld der Ausbeutung gegenüber, das vor allem die Beziehung zwischen Lorna und Fabio bestimmt. Nach dem Tod Claudys soll Lorna Andrei heiraten, um ein weiteres lukratives Geschäft zu ermöglichen. Doch Lornas anfängliche Bereitschaft zu einer weiteren Scheinehe ist nun nicht mehr vorhanden, da sie mit den Mördern Claudys nicht mehr kooperieren will. Mit dem Ziel sie umzustimmen, bietet ihr Fabio eine erhöhte Geldsumme an und macht dabei deutlich, auf welche Weise aus seiner Perspektive Geld und Gemeinschaft miteinander zusammen hängen: „Refusing mean’s you are not with us.“ (TC 0:51:48) Als Lorna sich ungeachtet der Warnung Fabios gegen das Geld und somit gegen die konspirative Gemeinschaft entscheidet, soll sie konsequent ausgegrenzt und außer Landes gebracht werden.

In LORNAS SCHWEIGEN ist Geld das durchgehende Motiv des Films, das insbesondere im Hinblick auf seine ambivalente Sozialisationsfunktion betrachtet wird. Es dient einerseits als Mittel, um Träume zu erfüllen und ein neues Leben aufzubauen, ist andererseits aber

auch Mittel der Unterdrückung und Ausbeutung. Luc Dardenne merkt zur Bedeutung des Geldes in einem Interview an:

„There are two threads for the money: The money that allows you to save and buy things [...]. That same money also allows you to buy people. [...] Fabio and the Russians buy her. That kind of money. Then there's the money of trust, the money she shares with Claudy, the money in the envelope. [...] It's a moral money, if you like. Trust money. [...] This money creates ties, relationships between people. And ties of justice.” [Bonusmaterial der DVD; Kommentar zum Film TC 0:09:10-0:11:30]

Die Beschreibung des Regisseurs kann entsprechend konkretisiert werden, sodass im Folgenden von solidarischem oder repressivem Geld gesprochen werden soll. Beide Formen beschreiben eine Gemeinschaftsstruktur, die jedoch hinsichtlich der Beziehungen der Individuen untereinander divergent sind. Während die erste Form des Interaktionsmedium Geld (Parson; sh. unten) eine ethisch-politische Verbundenheit von weitestgehend gleichgestellten Figuren etabliert oder festigt, liegt dem repressivem Geld eine Hierarchie konstituierende Interaktion zugrunde, in der die Unfreiheit und Unterdrückung von Figuren durch andere Figuren ausgenutzt wird. Auch Winkler betont die repressiven Mechanismen des Geldes, wenn er konstatiert, dass Geld nur deshalb gelten könne, „[...] weil es sich an sehr materielle Mechanismen der Repression (Banken, Polizei, Gefängnis) zurückbindet.“ (Winkler im Gespräch mit Hüls 2006: 24)

Die obigen Filmbeispiele zeigen, dass die Wirkung, die Geld auf die soziokulturellen Strukturen haben kann, abhängig ist von der Bedeutung, die diesem in einem bestimmten sozialen Kontext aufgrund gewisser Absichten zugewiesen wird (vgl. Thiel 2011: 80). Die beiden Pole Repression und Solidarität stellen zwei mögliche Extrempunkte dar, innerhalb derer sich unterschiedliche Beziehungen bewegen können. Die Beziehung zwischen Lorna und der Bankangestellten in der ersten Szene bspw. ist zwar nicht unbedingt als repressiv zu bezeichnen, dennoch ist in dieser eine deutliche hierarchische Positionierung zuungunsten Lornas erkennbar, da sie vergeblich um einen Beratungstermin zur Kreditaufnahme bittet. Diesen kann sie, wie sie selbst angibt, erst bekommen, wenn sie die belgische Staatsbürgerschaft und damit die offizielle Bestätigung als Gemeinschaftsmitglied vorweisen kann. Fabio jedoch, der gegen hohe Geldsummen die Scheinehen arrangiert, schlägt aus den Wünschen und Sehnsüchten der Menschen Kapital. Das Motiv des Geldes im Film weist demnach über die Bedeutung des Monetären hinaus. Es steht sowohl für tiefer liegende Wünsche und Ängste, und ist ebenso Mechanismus und Ausdruck der Beziehungsentwicklungen zwischen den Figuren. Dies merken auch Frölich/Hüser im Vorwort zu ihrem Sammelband an, der sich der in der Filmwissenschaft

vernachlässigten Bedeutung von Geld als narratives Element annimmt:

„Mit Geld lässt sich auf etwas zugreifen, etwas vergleichen und abspeichern, und es lassen sich damit zugleich die Grenzen erfahrbar machen, die den jeweiligen Operationen von vorneherein eingeschrieben sind. Was wir mit Geld im Kino studieren können, sind die Wertabhängigkeiten von Beobachtungen, die nie rein ökonomischer Art sind. Geld ist mit einem Begehren besetzt, das sich auf etwas richtet, das mit Geld zunächst einmal nichts zu tun hat.“ (Frölich/Hüser 2009: 8)

Es lässt sich folglich bereits zusammenfassen, dass *Geld einen zentral symbolischen Charakter hat und soziokulturelle Strukturen bestimmt, indem es Machtverhältnisse schafft und Hierarchien setzt, aber auch Solidarität und Vertrauen ermöglicht. Demzufolge stellt sich Geld als ein wichtiges Differenzierungs- und Konstituierungsmerkmal von Gemeinschaft im Film dar, das für die Identitätskonstruktion der Figuren von großer Bedeutung ist. Geld bzw. Geldbeziehungen halten damit für die Analyse von Figuren, Figurenkonstellationen und ihren Entwicklungen interessante Erkenntnisse bereit.*

Metz/Seeßlen betonen in ihrem kurzen Aufsatz zum Verhältnis von Film, Geld und Gier, dass „Geld im Kino immer Spielgeld [ist]; um sichtbar zu werden, muss es auf seine materiellen Eigenschaften reduziert sein.“ (Metz/Seeßlen 2010: 22) Dieser Aussage ist zwar nicht grundlegend zu widersprechen, allerdings bleibt die starke Verkürzung auf das Sichtbare zu kritisieren. Da Geld in den hier besprochenen Filmen in gesellschaftliche Verhältnisse und Lebensgeschichten übersetzt wird, bleibt es über die Beziehung der Figuren präsent. Es sind hier gerade die über die materiellen Eigenschaften des Geldes hinausgehenden Emotionen, die seine Präsenz zwar nicht sichtbar werden lassen, aber präsent halten. *So wie Geld eine Figurenbeziehung in verdichteter Weise darzustellen vermag, verweist auch die Figurenbeziehung auf (vorher etablierte) pekuniäre Dispositionen und die mit diesen verbundenen Wünschen, Erwartungen oder Ängsten der Figuren.*

Dies wird auch in dem bereits mehrfach angesprochenen Film LICHTER deutlich. Ohne explizite „Nennung“ des Geldes in den Bildern bleibt dieses – und mit ihm insbesondere seine individuellen Versprechungen – in den Beziehungen der Figuren untereinander präsent: Die Beziehung zwischen dem polnischen Taxifahrer Antoni und der ukrainischen Kleinfamilie, in der Antoni aufgrund seines Geldmangels einen Vertrauensbruch begeht indem er Dimitri bestiehlt und ihnen somit die letzte Chance auf Überquerung der europäischen Grenze nimmt; die Beziehung zwischen dem jungen deutschen Architekten Philip und seiner ehemaligen Freundin Beata, die eskaliert, als er merkt, dass Beata ihr Geld nicht nur als Übersetzerin verdient, sondern auch ihren Körper für Geld verkauft; die

Beziehung zwischen den Jugendlichen Andreas und Katharina, die davon Träumen mit ein wenig Geld ein neues Leben außerhalb des tristen Grenzortes nahe der Oder anzufangen; oder auch die Beziehung zwischen dem Matratzenhändler Ingo und der Aushilfe Ulrike ist hier zu nennen. Ingo schafft es nicht, Ulrike in die Augen zu schauen und ihr ehrliches Interesse an seiner Person zu erkennen, da sein Blick vollständig von seinen Geldsorgen getrübt ist (fast komisch inszeniert durch die dickglasige Brille, die Ingo immer wieder von der Nase rutscht).

LICHTER, so könnte man formulieren, skizziert eine grenzüberschreitende Soziologie des Geldes und zeigt die unterschiedlichen Emotionen auf, die eindringlich mit diesem verbunden sind, ohne jedoch das Geld jedes Mal zu visualisieren. Selbst ohne wiederholende Sichtbarmachung des Tauschmittels ist dasselbe ein stets präsent, Struktur determinierendes Mittel der Figurenbeziehungen. Die zentrale Bedeutung des Geldes als soziokulturelles Differenzierungsmerkmal ist auch Ursache dafür, dass gerade der Verzicht auf dasselbe eine Gemeinschaft von Figuren konstituieren kann. Insbesondere unentgeltliche Hilfeleistungen (wie bspw. zwischen Ulrike und Ingo in LICHTER, Simon und Bilal in WELCOME, Susanne und Ayten in AUF DER ANDEREN SEITE, Alfie und Tanya in LAST RESORT) schaffen Solidargemeinschaften zwischen den Figuren, die diese von anderen Figuren abgrenzen, deren Gemeinschaften durch monetäre Beziehungen bestimmt sind.

Bereits im einführenden zweiten Kapitel wurde an unterschiedlichen Stellen deutlich gemacht, dass Identität als Zugehörigkeitsgefühl von Menschen zu einer (imaginierten) Gemeinschaft zentral von Emotionen bestimmt wird. Im Hinblick auf den Prozess der Filmrezeption wird dies ebenso im später folgenden vierten Kapitel aufgegriffen. Doch auch im Rahmen einer (innerdiegetischen) Soziologie des Geldes im Film ist es notwendig, die emotionale Bedeutung dieses symbolischen Tauschmittels hervorzuheben. So ist Flams These zuzustimmen, dass sich „das Geld und das Quantum“ nicht von „Gefühle[n], Normen oder Werte[n]“ trennen lassen, da es „[aus] der emotionalen Sicht [...] kein homogenes oder qualitätsloses Gut Geld [gibt]. [...] Es wird qualitativ, tief subjektiv betrachtet.“ (Flam 2002: 211ff.) Wünsche und Begehren, Ängste und Befürchtungen haben ihren Ursprung in den finanziell prekären Situationen der Figuren. Geld und Emotionen sind deshalb auf das Engste miteinander verknüpft.

Das Geld steht in den Filmen demnach nicht nur für seinen monetären Wert, sondern wird zum Symbol für die Hoffnungen auf ein besseres Leben, da sich die Figuren – zumindest

anfänglich – Europa nicht nur als Ort der Freiheit, sondern auch als Ort des Wohlstandes vorstellen.

Am Anfang des Films *LAST RESORT* ist der geringe Geldbetrag, den Tanya bei ihrer geplanten Einreise mit sich führt, ausschlaggebend für die Vermutung des Grenzbeamten, dass sie mit ihrem Sohn illegal in Europa bleiben will, und damit Begründung für ihre „Sonderbehandlung“ (sh. oben). Während in dieser Anfangsszene noch die Höhe des Geldbetrages, den die Einreisenden mit sich führen, zur Unterscheidung dient, wird im Flüchtlingslager Stonehaven, in das Tanya und Artiom gebracht werden, sogar eine separate „Währung“ eingeführt, die die Gruppe der Asylsuchenden als solche identifizierbar und somit abgrenzbar macht. Das Geld wird durch Wertmarken ersetzt, die die Flüchtlinge erhalten, um in den dafür vorgesehenen Kantinen Essen zu erwerben. Hier wird in besonderer Weise deutlich, dass die Währung Identität bestimmender Teil der Gemeinschaft ist und denjenigen verwehrt wird, die dieser nicht zugehörig sind. Die Zuweisung von Wertmarken als (pekuniäres) Differenzierungsmerkmal dient damit letztendlich der soziokulturellen Ausgrenzung. Um „richtiges“ Geld zu bekommen, müssen sich die Asylsuchenden gegen einen kleinen Geldbetrag vor der Webcam ausziehen oder Blut spenden. Dem gegenüber steht jedoch bspw. die Beziehung zwischen Alfie und Artiom, da Alfie dem Jungen wiederkehrend ein paar Münzen zusteckt, damit er sich an den Glücksspielgeräten die Zeit vertreiben kann.

Die in Anlehnung an *LORNAS SCHWEIGEN* vorgenommene Einteilung von Geld als Ausdruck von Vertrauens- und Solidaritätsbeziehungen einerseits sowie von Ausbeutungs- und Unterdrückungsbeziehungen andererseits lässt sich neben *LAST RESORT* auch auf die anderen Filme übertragen. In *EDEN IS WEST* bekommt Elias von Christina Geld für seine Reise nach Paris geschenkt (Geld der Solidarität), das ihm aber gleich darauf gestohlen wird, als man erkennt, dass er als illegaler Migrant nicht zur Polizei gehen kann (Geld des Vertrauensmissbrauchs und der Ausbeutung). In *AUF DER ANDEREN SEITE* bekommt Ayten Geld von Charlotte, um sich in der Mensa Essen kaufen zu können (Geld der Solidarität) wohingegen ihre Mutter der bezahlten Heirat mit dem wesentlich älteren und gewalttätigen Ali einwilligt, um ihrer Tochter das Studium zu finanzieren (Geld der Unterdrückung, das jedoch durch die Weitergabe zu Geld des Vertrauens und der Solidarität wird).

Die zusammenfassende Formulierung von Risse – „Money is among the most important identity markers in people's daily lives.“ (Risse 2003: 488) –, die bereits in der allgemeinen Einführung zum Geld als zentrales Bestimmungsmerkmal von Gemeinschaften im zweiten

Kapitel zitiert wurde, bestimmt das Geld als wichtiges (Kenn-)Zeichen von Identität. Risse beschreibt die Funktion des Geldes aus der eigenen Perspektive und damit allgemein aus der Perspektive derjenigen, die an jener Gemeinschaft teilhaben, die durch dasselbe monetäre Mittel bestimmt wird (also bspw. die Mitglieder der EU als Währungsunion). Das Zitat ist jedoch nach der Analyse der Filme entsprechend zu ergänzen, da in diesen deutlich wurde, dass Geld neben einer möglichen Funktion als „identity marker“ nicht minder eine Differenzierungsfunktion zukommt. Es lässt sich folglich zusammenfassen: *Geld ist in den Filmen ein zentrales Mittel, um die Beziehungen der Figuren untereinander darzustellen. Die kulturelle und emotionale Dimension macht Geld für die Gemeinschaften von Figuren zu einem bedeutenden Symbol der Zugehörigkeit oder Ausgrenzung.*

In der bereits beschriebenen Szene am Anfang von LORNAS SCHWEIGEN wurde die Bedeutung des Geldes für die Hauptfigur auf sehr eindringliche Weise durch die Montage der Bilder hervorgehoben. Nachdem die Übergabe des Geldbündels an die Bankangestellte aus Lornas Perspektive gezeigt wird, ist im daran anschließenden Bild ihr Gesicht zu sehen. Fokussiert auf das im vorangegangenen Bild gezeigte Geld prüft sie nun die Tätigkeit der Angestellten. Der Zuschauer bekommt nach der Darstellung des Objektes, auf das sich der Blick der Figur bezieht, die Reaktion der Figur zu sehen und damit einen Eindruck der Bedeutung vermittelt, die das Objekt – hier das Geld – für die Figur hat. Dieses filmische Stilmittel der Perspektivierung ist in der vorliegenden Arbeit von besonderem Interesse, da es, wie am obigen Beispiel in Kürze gezeigt werden konnte, auf eindringliche Weise die *Bedeutung* darstellen kann, die Figuren Objekten oder anderen Figuren gegenüber beimessen und damit auf ihre *Beziehungen* verweist. Darüber hinaus ist die Perspektive für die Beziehung zwischen den Figuren und Zuschauern von großer Bedeutung. Aus diesem Grund soll im Folgenden anhand der Analyse anderer Filmszenen eine weiterführende Auseinandersetzung mit der Perspektive im Film erfolgen.



**„IN DEN BLICK GENOMMEN“ – DIE PERSPEKTIVE ALS POINT-OF-VIEW-STRUKTUR**

„Subjektivieren, d. h. als Erfahrung einer *handelnden Person* darstellen, läßt [sic!] sich eine Geschichte nur, wenn die Kamera die Sehweise, den Blick und die Wahrnehmungsmodalität dieser Person übernimmt.“  
(Peters 1993: 41; Herv. i. O.)

Der Begriff der Perspektive wird in der filmischen Literatur oftmals diffus verwendet als Beschreibung optischer Positionen des Blicks, als erzählerische Instanz oder moralische Orientierung, sodass sich dieser zwischen unterschiedlichen Bezugsebenen wie den Autoren, Figuren oder Zuschauern von Filmen bewegt und dabei auf ebenso verschiedene Ebenen von Subjektivität verweist (vgl. Schweinitz/Tröhler 2007: 6ff., Speck 1999: 14, 22).<sup>134</sup> Ein einheitliches Verständnis von Perspektive im Film ist jedoch nicht auszumachen, wie auch Eder konstatiert:

„Die in der Filmwissenschaft verbreiteten Perspektivbegriffe reichen vom räumlichen Standpunkt eines Beobachters über dessen Geisteshaltung bis zur Interessenlage eines Akteurs; vom Point-of-view-shot der Kamera über das Erzählen aus Figurensicht bis zur gesamten Weltsicht von Erzählern und Filmemachern.“ (Eder 2008: 579)

Diese Uneinheitlichkeit wird durch die Vielzahl von ähnlich oder synonym verwendeten Begriffen wie u. a. Blick („gaze“ insb. im Rahmen der Gender Studies), Point-of-View (PoV), Fokalisierung, Imagination, Point de Vue etc. deutlich. Hier werden sowohl Aspekte der Zuschauerperspektive, der Figurenperspektive, der Erzählerperspektive oder Textperspektive genannt und unterschiedliche dramaturgische wie erzähltheoretische Konzepte tangiert. Die verschiedenen Interessenschwerpunkte in Bezug auf die Perspektive im Film resultieren nicht zuletzt aus unterschiedlichen Wissenschaftstraditionen in Europa und Amerika (hier insb. Bordwell) und den damit

<sup>134</sup> Die Frage, inwiefern fotografische (Bewegt-) Bilder aufgrund ihrer Ikonizität überhaupt Subjektivität vermitteln können, wird an dieser Stelle nicht diskutiert, sondern für die folgenden Überlegungen vorausgesetzt. Es liegt der vorliegenden Arbeit die Annahme zugrunde, dass per se jeder Text – ob literarisch oder fotografisch – subjektiv ist, da diesen als Form künstlerischer Transformation eine Autorenquelle inhärent sein muss. Dies ist an dieser Stelle jedoch nicht gemeint, wenn von der Subjektivität im Text gesprochen wird. Es geht im Folgenden weniger um die ontologische Perspektive des Textes/der Autorenquelle, sondern vielmehr um die filmischen Strukturen der Figurenperspektive als Grundlage für Interaktionsprozesse von Zuschauern, also um die (rezeptions-) ästhetischen Fragen. Branigan folgend vollzieht sich Subjektivität als Prozess auf unterschiedlichen Ebenen des Textes: „Subjectivity, then, is the process of knowing a story – telling it and perceiving it.“ (Branigan 1984: 1) Sowie weiterführend: „Subjectivity may be conceived as a specific instance or level of narration where the telling is *attributed* to a character in the narrative and received by us *as if* we were in the situation of a character [such as the point-of-view shot]“ (ebd.: 73; Herv. i. O.). Zu den unterschiedlichen Diskussionen über den Begriff der Subjektivität und insbesondere der Subjektivierung durch Point-of-View-Strukturen (PoV) sh. unter anderen Mitry 1998 sowie Baudry 1974, 1975. Als neuere Untersuchung ist u. a. die auf Digitale Medien übergreifende Analyse von Beil 2010 hinzuweisen, der sich vergleichend mit den Formen von Perspektive in Games und Filmen auseinandersetzt. Gorton 2007 stellt in ihrem Aufsatz den feministischen Blick im aktuellen Europäischen Kino heraus, während Trifonova 2002 den Aspekt der Zeit im Zusammenspiel mit dem PoV betont.

zusammenhängenden Verständnissen des Mediums im kulturwissenschaftlichen Kontext (vgl. Borstnar/Pabst/Wulff 2008: 176, Eder 2008: 580, Hickethier 2001: 129, Stam et al. 2005: 84ff.).

Die einzelnen Perspektivenformen sind dabei nicht immer trennscharf voneinander zu bestimmen, denn eine optische Perspektivenübernahme unterstützt bspw. durch eine imaginative Nähe die emotionale Anteilnahme, das empathische Empfinden mit den Figuren sowie ihre Perspektive, die möglicherweise (in ihrer Gesamtheit) auf eine politische und emotionale Haltung des übergeordneten Textes schließen lässt (zur Empathie sh. insb. Kap. 4.2). Es findet eine Überlagerung unterschiedlicher Perspektiven statt, da die Perspektive des Autors, des möglichen Erzählers, der Figur und des Zuschauers zusammentreffen. Eine detaillierte Auseinandersetzung mit den sich ausdifferenzierenden Begriffen von Perspektive und ihren komplexen Verknüpfungen kann an dieser Stelle nicht vorgenommen werden. Es soll daher lediglich ein orientierender Überblick über die für diese Arbeit relevanten Überlegungen erfolgen.

Der von Genette aus der Literaturwissenschaft stammende Begriff der Fokalisierung beschreibt vor allem die handlungslogische Perspektive im Sinne einer Wissensverteilung zwischen Figuren und Zuschauern (vgl. Genette 1998). Genette verwendet diesen im Besonderen, um zwischen der Aktivität von Erzähler und Figur zu unterscheiden. Das Bildmedium Film bietet jedoch im Unterschied zum literarischen Text ebenso eine optische Perspektive an, die, im Zusammenspiel mit einer akustischen Perspektivierung, den (audiovisuellen) Blick in den Bildraum bestimmt (vgl. Schweinitz/Tröhler 2007: 6f.). Chatman trifft eine optische und ideologisch-weltanschauliche Unterscheidung von Perspektiven. Er differenziert zwischen den Perspektiven der Figuren und denen der Erzähler, die er als „perceptual point of view“ bzw. „conceptual point of view“ beschreibt (vgl. Chatman 2000). Erstere wird im Folgenden als PoV-Struktur verstanden, die den Blick einer Figur, von einem bestimmten Standpunkt aus auf ein Objekt/eine andere Figur in Form eines Montageverfahrens darstellt.

Balázs hingegen nimmt bereits 1952 eine figurenbezogene Unterteilung vor, indem er die mentale Welt der Figuren wie bspw. ihre Träume als „the world of the mind“ von den Darstellungen abgrenzt, die zeigen, wie sie den Figuren erscheinen und die er als „the mind in the world“ beschreibt (vgl. Balázs 1970). Während seine Unterteilung sich auf die Realität der Filmfiguren bezieht, findet sich in einer neueren Darstellung bei Borstnar/Pabst/Wulff (2008) eine Erweiterung durch die Einbeziehung des

Rezeptionswissens wieder, da die Autoren zwischen einem quantitativem und qualitativem PoV unterscheiden. Ersterer betrachtet die figurenbezogene Informationsverteilung und rückt dabei das Verhältnis von Figuren- und Zuschauerwissen in den Mittelpunkt des Interesses. Die qualitative Ebene der Informationsvergabe meint hier die audiovisuelle Gestaltung des Filmbildes, die unterschiedliche Wahrnehmungsmodalitäten imitiert (vgl. ebd.: 177).

An dieser Stelle wird nun die Perspektive auf der bildlogischen Ebene, also als filmisches Stilmittel der Bildgestaltung und Montage in den Blick genommen, das als qualitativer PoV gefasst werden kann. Dabei bleibt zu erwähnen, dass die Gegenüberstellung von bildgestalterischer und erzählerischer Perspektive jedoch vor allem einen theoretisch-analytischen Hintergrund hat, da beide Ebenen im Rahmen der praktischen Analyse eng miteinander verwoben sind. Die Darstellung einer möglichen Textperspektive der analysierten Filme erfolgt insbesondere im abschließenden fünften Kapitel, in dem die moralischen Positionen/wertenden Haltungen im Hinblick auf Fragen der europäischen Identität rückblickend unter Einbeziehung der Analyseergebnisse zusammengefasst werden. Da die PoV-Struktur grundlegend das Verhältnis von Zuschauern und Filmfiguren im Hinblick auf die identitätsbezogenen Interaktionsprozesse bestimmt, wird diese ebenso im folgenden Kapitel 4.3 unter einem eher pragmatischen Fokus als mentales Konzept diskutiert. Das bedeutet nicht, dass bei der hier erfolgenden Annäherung an die audiovisuelle PoV-Struktur die Rolle der Zuschauer ausgeblendet wird. Vielmehr gilt es, die pragmatische Verknüpfung immer mitzudenken, da – wie bereits wiederkehrend angemerkt – die Bedeutung der filmischen Gestaltung erst im Rezeptionsprozess entsteht.

Als erste Annäherung kann die einführende Beschreibung Branigans dienen, dessen 1984 erschiene umfassende Arbeit „Point of View in the Cinema“ noch immer die grundlegenden Überlegungen zur Strukturanalyse des PoV bereithält und deshalb auch in der vorliegenden Arbeit als theoretischer Bezug dienen soll:

„The archetypal device [...] is the point-of-view (POV) shot, where the camera assumes the spatial position of a character in order to show us what the character sees; the camera lens, so to speak, becomes the eye of the character (hence also the metaphor 'camera eye'), with the result that our sensory perception is restricted to that of the character.“ (Branigan 1984: 6)

Die Kamera – bzw. das von ihr aufgezeichnete Bild, das die Zuschauer im Film sehen – ist hier das Bindeglied zwischen Zuschauer und Figuren, indem sie die räumliche Position der Figuren und ihren Blick imitiert. Ebenso spricht Branigan die sensorisch-sinnliche Ebene an (sensory perception), die er im Laufe seiner Arbeit ausdifferenziert, indem er den

objektiven PoV von einem perzeptiven (perception shot) abgrenzt, der diesen um den Zugang zu den Mentalitäten zu Figuren erweitert: „In POV there is no indication of a character's mental condition – the character is only 'present' – whereas in the perception shot a signifier of mental condition has been *added* to an optical POV.“ (Ebd.: 89; Herv. i. O.) In den perzeptiven Einstellungen werden subjektive Wahrnehmungsweisen der Figuren durch filmästhetische Mittel übersetzt (bspw. vermittelt die Unschärfe des Bildes den benommenen Zustand einer Figur).

Branigan bietet für die Analyse von Filmen ein strukturierendes Schema der PoV-Montage an, das zusammenfassend aus sechs Punkten besteht, die sich in zwei Kameraeinstellungen gliedern lassen (vgl. Branigan 2007: 46). Anhand der obigen Anfangsszene (Abb. 54, 55) in LORNAS SCHWEIGEN sollen diese einzelnen Punkte dargestellt werden, wobei anzumerken ist, dass das Gliederungsmodell nicht im Sinne einer starren, systematisierenden Schablone verstanden werden sollte, sondern vielmehr als flexibler Analysebaukasten, mit dessen Hilfe die variablen Strukturen der Filme nachvollzogen werden können.

Die erste Einstellung der Szene etabliert das Objekt (Geld), das aus einer bestimmten Perspektive im Raum wahrgenommen wird und damit auf eine Figur (Lorna) im Off sozusagen als Quelle des Blickpunkts verweist. Auf diese erste Einstellung folgt die Darstellung Lornas, die zeitlich an die erste anschließt, wobei die Kamera ungefähr den Standpunkt des Objektes einnimmt, das in der 1. Einstellung etabliert wurde. Lornas Blickrichtung folgt dabei der Kameraausrichtung der ersten Einstellung, sodass der Eindruck bestätigt wird, dass das vorher dargestellte Objekt aus ihrer Perspektive betrachtet wurde. Auch der Kamerawinkel, der dem Neigungswinkel ihres Kopfes entspricht, sowie die horizontale und vertikale Kameraposition sind der Perspektive der vorangestellten Einstellung ähnlich. Die einzelnen Bilder, ihre spezifischen Gestaltungsmerkmale und Montage schaffen in ihrer Gesamtheit die Struktur des PoV, der den Zuschauern die Figurenperspektive vermittelt. Die wiederkehrende Darstellung von Bezugsobjekten oder -figuren in PoV-Strukturen führt zu einer Bedeutungserhöhung derselben, die auch auf den besonderen Stellenwert für die Figuren hinweist, aus deren Perspektiven die Situationen wahrgenommen werden. Das retournierende Zeigen des Geldes aus nächster Nähe innerhalb der obigen PoV-Struktur vermittelt die wesentliche Bedeutung des Objektes für die Figur Lorna, aus deren Perspektive dieses in den Blick genommen wird.

Hickethier stellt in Bezug auf alternierende Erzählsituationen – die zwischen subjektiver Sichtweise und allwissender Position wechseln – fest, dass die mit dieser verbundene alternierende Informationsvergabe an den Zuschauer nicht nur eine Spannungssteigerung ermöglicht, sondern auch eine Involvierung und Positionierung der Zuschauer im Sinne eines sich Hineinversetzens in die Figur (Hickethier 2001: 132). Die Vermischung von auktorialem Erzähler und Icherzähler beschreibt er deshalb als „Position der identifikatorischen Nähe“ (ebd.: 132).<sup>135</sup>

In Anlehnung an Branigan unterteilt Carroll die PoV-Montage in eine Punkt/Blick-Einstellung und eine Punkt/Objekt-Einstellung, auf die sich auch Plantinga bezieht (vgl. Carroll 1996, Plantinga 1999). Während die Punkt/Objekt-Einstellung zeigt, was eine Figur wahrnimmt, ermöglicht die Punkt/Blick-Einstellung, den emotionalen Zustand einer Figur zu erschließen, da in der Regel das Gesicht derselben in Großaufnahme gezeigt wird. Erstere ermöglicht insbesondere auf der Informationsebene den Zuschauern Zugang zum Befinden der Figur, während die Punkt/Blick-Einstellung eher im empathischen Sinn eines Nachvollziehens die Zuschauer in die Perspektive der Figur und ihr Empfinden einbindet:

„In this kind of scene, which I call the *scene of empathy*, we see the character's face, typically in closeup, either for a single shot of long duration or as an element of a point-of-view structure alternating between shots of the character's face and shots of what she or he sees. In either case, the prolonged concentration on the character's face is not warranted by the simple communication of information about character emotion. *Such scenes are also intended to elicit empathic emotions in the spectator.*“ (Plantinga 1999: 239; Herv. J. O.)

Die Figur selbst ist für die PoV-Struktur das Einheit und Bedeutung stiftende Element. Insbesondere die Großaufnahme des Gesichtes einer Figur vermittelt deutlich das emotionale Befinden in einer bestimmten Situation und appelliert an empathische Emotionen bei den Zuschauern. Sie kann in besonderer Weise die Gefühle der Figur vermitteln und stellt den Zuschauern so eine Bewertung in Bezug auf das zur Verfügung, was sie zuvor im Rahmen des PoV gesehen hat. Deleuze beschreibt das komplexe Verhältnis von Großaufnahme, Gesicht und emotionaler Wirkung zusammenfassend durch

---

<sup>135</sup> Die Übernahme einer Perspektive durch den PoV-Shot führt jedoch nicht zwangsläufig dazu, dass ein Mitfühlen mit der Figur stattfindet und deren Perspektive imaginär eingenommen wird. Darauf macht ebenso Gaut unter Bezug auf Currie und Smith aufmerksam: „Currie has urged that if identification occurred in the point-of-view shot; then the viewer would have to imagine that what happens to the character happens to her and that she possesses the most obvious and dramatically salient characteristics of the character, and it would have to be that she has or imagines she has some concern with and sympathy for the values and projects of the character. But none of these, says Currie, need be the case. [...] Smith has also argued that [...] the point-of-view shot in horror films often functions to disguise the killer's identity.“ (Gaut 2006: 262f.) Die Autoren beziehen sich dabei auf das Beispiel der Perspektive eines Mörders, die u. a. in Horrorfilmen dargestellt werden kann. Die Perspektivenübernahme – im Sinne einer Wahrnehmung aus der Sicht der Figur – geht dabei nicht automatisch einher mit einem Mitfühlen mit dem Mörder als Empathie. Da der Aspekt der Empathie für die Fragen zur Identitätskonstruktion in der vorliegenden Arbeit eine wichtige Rolle spielt, wird sich diesem im später folgenden Kap. 4.2. noch eingehender gewidmet.

eine syllogistische Aussage: „*Ein Affektbild ist eine Großaufnahme, und eine Großaufnahme ist ein Gesicht.*“ (Deleuze 1997: 123; Herv. i. O.) Die Großaufnahme des Gesichtes, so Deleuze weiter, evoziert eine Interaktion des Betrachters mit dem Bild, indem dieser die abgebildete Person imaginär auf Gedanken und Gefühle befragt: „Je nach den Umständen gibt ein Gesicht zwei Arten von Fragen Anlaß [sic!]: Woran denkst du? Oder eben: Was ist denn in dich gefahren, was hast du, was fühlst du oder spürst du?“ (Ebd.: 125) Peirce hat dies, wie im zweiten Kapitel der vorliegenden Arbeit skizziert, im imperativen Zeichen und den dynamischen/energetischen Interpretanten gefasst, der die Zuschauer in einen Zustand der Spannung und Handlungsaufforderung setzt (vgl. Kloepfer 2003: 3196). „Imperative Zeichen“, so konstatiert Peirce, „haben als ihr Interpretationsfeld die angesprochene Person und ihr Verhalten. Die Handlung, die hervorgerufen werden soll, ist der Interpretant.“ (Peirce 2000a: 281)<sup>136</sup> Es entsteht folglich eine Interaktion des Zuschauers mit der Figur auf Grundlage der Befragung emotionaler Befindlichkeiten im Rahmen der PoV-Struktur. Die Großaufnahme des Gesichtes von Filmfiguren ist nicht nur eines der häufigsten Mittel, um Emotionen von Filmfiguren zu vermitteln (vgl. Plantinga 1999: 247), sondern stellt sich in den unterschiedlichen Genres als bedeutende Möglichkeit der empathischen Teilhabe des Zuschauers dar.<sup>137</sup> Dies lässt sich an folgender Szene aus LILJA 4-EVER (2002) von Lukas Moodyson besonders veranschaulichen.

Nachdem das junge russische Mädchen Lilja (Oksana Akinshina) von ihrer Mutter (Lyubov Agapova) allein in der tristen (im Film unbenannten) russischen Stadt zurückgelassen wird, lernt sie Andrej (Pavel Ponomaryov) kennen, der ihr in Schweden ein besseres Leben verspricht. Doch der Kontaktmann, der Lilja in Schweden einen Job vermitteln soll, stellt sich als brutaler Zuhälter heraus, sperrt sie in eine Wohnung und verkauft sie an diverse Freier. In den Vergewaltigungsszenen ist die emotionale Spannung äußerst intensiv, was nicht zuletzt auf die durch besondere Kameraeinstellungen und

---

<sup>136</sup> Die Handlung als mögliche Repräsentationswirkung wird im Anschluss an die Analyse im vierten (insb. 4.3) und fünften Kapitel in den Blick genommen.

<sup>137</sup> Dabei handelt es sich, wie Tan unter Bezug auf die Untersuchungen Ekman's beschreibt, um die Grundemotionen Fröhlichkeit, Wut, Trauer Angst, Überraschung und Verachtung, die entsprechende Handlungstendenzen anzeigen (vgl. Tan 2009: 266). Da jedoch, wie in Kap. 4.3 gezeigt wird, vielmehr komplexe soziale Emotionen im Rahmen der Identitätskonstruktion von Bedeutung sind, die eine Einbeziehung von grundlegenden Überlegungen in Bezug auf die pragmatische Ebene erfordern, soll an dieser Stelle der Verweis auf das o. g. Kapitel ausreichen.

Montage gestaltete PoV-Struktur zurückzuführen ist.<sup>138</sup>



Abb. 58: LILJA 4-EVER TC 1:24:41



Abb. 59: LILJA 4-EVER TC 1:24:54



Abb. 60: LILJA 4-EVER TC 1:24:49



Abb. 61: LILJA 4-EVER TC 1:25:10

Die aus der Untersicht gefilmten fettleibigen und verschwitzten Männerleiber schaffen eine Situation der Unterdrückung und Erniedrigung, die die Zuschauer gemeinsam mit der Figur aus ihrer optischen Perspektive erleben. Lilja wird jedoch nicht nur durch den Standpunkt und die Perspektive im Off etabliert, sondern auch durch die Auf- und Abbewegungen der Kamerabilder, die die Kopfbewegung des Mädchens imitieren. Die teilweise unscharfen Bilder unterstützen dabei die Wahrnehmung des subjektiven Erlebens. Als besonderes Merkmal in der Szene ist der Anschnitt der Beine zu nennen (exempl. Abb. 58). Diese sind aus dem unteren Bildrand kommend im Anschnitt zu sehen. Führt man diese gedanklich in ihrem Verlauf über den Bildrand hinaus weiter fort, so entspricht die Kameraposition ziemlich genau dem Kopf des dazugehörigen Mädchens Lilja. Damit unterscheidet sich diese PoV-Struktur auch von der oben skizzierten Perspektive in der Bankszene von LORNAS SCHWEIGEN. Während sich die Kamera der Figur Lorna nur annähert, nimmt sie hier die exakte Position der Figur Lilja (im Liegen unter den Männern) ein und lässt die Zuschauer die Vergewaltigungen „mit ihren Augen“ erleben. Auf der auditiven Ebene wird diese Wahrnehmung unterstrichen, da lediglich das dumpfe, übermäßig laute Stöhnen der Männer als subjektive Geräuschwahrnehmung der Figur zu

<sup>138</sup> Zur Gewaltdarstellung im Film siehe auch Kramer (2010), der anhand Jean Améry's Essay „Die Tortur“ die ästhetischen Darstellungs- und Erfahrungsmöglichkeiten der Folter im Film skizziert. Der Film, so Kramer in Bezug auf Améry's Überlegungen, soll dabei „einerseits die Wirklichkeit wiedergeben, andererseits Reaktionen der Zuschauer auslösen [...]. [Um] diese Reaktionen hervorzurufen, [muss der Film] auf Emotionalisierung und Identifikation setzen [...]. So entsteht eine emotionale Bindung des Zuschauers zu den Gefolterten.“ (Ebd.: 181) Durch die Betonung des Textes auf der einen Seite und der pragmatischen Ebene auf der anderen, wird hier der Bezug zu dem in der vorliegenden Arbeit hervorgehobenen semiotisch-handlungstheoretischen Ansatz deutlich. Ebenso sind entsprechende Parallelen im Hinblick auf die skizzierte Hierarchiestruktur in den analysierten Filmen offensichtlich, wenn Kramer konstatiert, dass bereits „die äußerste Asymmetrie der Machtverteilung [...] die Grundstruktur der Folter [bezeichnet].“ (Ebd.: 179)

hören ist. Diese mimetischen Wahrnehmungsmodalitäten (vgl. Borstnar/Pabst/Wulff 2008: 183; Eder 2008: 611) führen zu einer deutlichen Intensivierung des subjektiven Eindrucks.

Es ist eine relativ lange Szene von insgesamt fast eineinhalb Minuten, in der nur die Perspektive Liljas gezeigt wird, die die Zuschauer zusammen mit der Figur aushalten müssen. Im Hinblick auf die Rezeptionsebene dient diese zeitliche Ausdehnung nicht zuletzt auch dazu, den Zuschauern Zeit zur Verfügung zu stellen, in der sie die Möglichkeit haben, sich in die Figur hineinzusetzen. Erst im Anschluss an diese Szene ist die emotionale Reaktion Liljas sichtbar. Sie sitzt nun im Auto ihres Zuhälters auf dem Weg in die Wohnung in der sie zwischen den Vergewaltigungen eingesperrt wird. Im Gegensatz zu der oben skizzierten Szene in LORNAS SCHWEIGEN findet hier also ein Ortswechsel sowie ein kurzer Zeitsprung statt.



Abb. 62: LILJA 4-EVER TC 1:25:35

Doch trotz dieser Ellipse innerhalb der PoV-Struktur bleibt erkennbar, dass sich der emotionale Ausdruck der Figur in dieser Einstellung auf die davor erlebte Vergewaltigungsszene bezieht. Nicht nur Liljas Bein aus der vorherigen Szene ermöglicht eine figureninduzierte Verknüpfung der Szenen, die zusammen die PoV-Struktur bilden. Auch in Bezug auf eine kulturelle Konnotation von Bewegungsrichtungen ist die Blickrichtung Liljas von rechts nach links eher als eine „Erinnerung an“ die (vorangegangenen Szene der) Vergewaltigungen zu lesen, im Gegensatz zu einer Blickrichtung von links nach rechts, die sich eher als Blick in die Zukunft deuten ließe.

Das letzte Bild der PoV-Struktur (Abb. 62) ist auch deshalb interessant, weil es verdeutlicht, dass Emotionen auch präsent sein können, wenn sie nicht (oder weniger offensichtlich) dargestellt werden. Liljas leerer, fast emotionaler Gesichtsausdruck ist auf die wiederholten emotionalen Verletzungen zurückzuführen, sodass eben gerade das Fehlen eines offensichtlich emotionalen Ausdrucks in dieser Situation ihre Verletzung noch stärker verdeutlicht. Tan beschreibt dieses Phänomen wie folgt: „Die Abwesenheit eines Ausdrucks von Grundemotionen oder eben dieser Emotionen selbst ist für die [...] Kinobesucher deshalb deutlich spürbar, weil die Schlüsselsignale, die den Erkenntnisprozess üblicherweise leiten, auf auffällige und bisweilen schmerzhaft Weise



fehlen.“ (Tan 2009: 287) Hier wird die pragmatische Dimension besonders hervorgehoben. Die Zuschauer wissen, dass Iljas Emotionslosigkeit ihren Erfahrungen geschuldet ist, da sie diese auf intensive Weise selbst miterlebt haben (zum „Wissen“ der Zuschauer sh. insb. Kap. 4.1). Der Schmerz und die Verzweiflung bleiben weiterhin spürbar, nicht zuletzt, weil auch auf der auditiven Ebene die sehr emotionale Musik (die Sinfonie „Al Santo Sepolcro“ von Vivaldi in h-Moll) das Befinden der Figur unterstreicht. Insgesamt wird deutlich, dass die PoV-Strukturen nicht nur zeigen, *was* eine Figur sieht, indem die Kamera die Position der Figur einnimmt, sondern ebenso *wie* diese das Geschehen wahrnimmt. Die Art und Weise, wie das Gesehene gestaltet ist – sowohl vor der Kamera, als auch durch die Kamera sowie im Rahmen der Postproduktion – gibt bereits Aufschluss über die emotionale Bewertung der Figur, deren PoV eingenommen und im daran anschließenden Bild durch die Darstellung des emotionalen Ausdrucks der Figur selbst (möglicherweise) bestätigt wird.

Die Interpretation des Gesichtsausdrucks wird zu einem bedeutenden Teil von der vorangestellten Einstellung getragen, bleibt aber dem gesamten Kontext der Diegese verbunden. Umgekehrt hilft aber auch der Ausdruck (bzw. Eindruck) des Gesichtes zu verstehen, wie die Figur auf die vorherigen Objekte/Figuren reagiert. Dies wies bereits in den Anfängen des Films Kuleschow in seinen vielfach besprochenen Montage-Experimenten nach. Die Montage der Bilder, die direkt im Anschluss an die oben beschriebene Vergewaltigungsszene Liljas Gesicht zeigen, verdeutlichen ihr emotionales Empfinden und ermöglichen so – im Zusammenspiel mit den Bildern, die ihre Perspektive unter den Männern einnimmt – Empathie mit der Figur. Die Darstellung der Vergewaltigungsszene aus Liljas Perspektive ermöglicht den Zuschauern das Geschehen mit ihren Augen zu sehen, sich in sie hineinzusetzen und am Ende der PoV-Struktur den emotionalen Ausdruck ihres Gesichtes nachvollziehen zu können.

Im Anschluss an diese Szene wird Lilja vom Zuhälter erneut in die Wohnung gesperrt. Die Zuschauer verbleiben jedoch mit diesem außerhalb der Wohnung und werden so zu Zeugen des Einschlusses. Diese Szene steht somit im Gegensatz zu der oben skizzierten Vergewaltigungsszene, in der die Zuschauer über die Perspektive des Mädchens in das Geschehen integriert sind, während sie hier als Beobachter unbeteiligt zurückbleiben.



Abb. 63: LILJA 4-EVER TC 1:25:53

Dieses Zurückwerfen der Zuschauer in ihre Beobachterposition verhindert, dass sich diese in der Perspektive der Figuren weiter einfühlen. Ganz im brechtschen Sinne wird den Zuschauern die Konstruktion der vorherigen PoV-Struktur vor Augen geführt. Sie werden an ihre Position als *beteiligte Beobachter* erinnert mit dem Ziel, die *kritische Distanz* zu bewahren. Man könnte auch sagen, dass die Verantwortung der Zuschauer nicht abgenommen werden soll, indem sie sich selbst als die Unterdrückten fühlen. Sie sollen sich vielmehr ihrer wohl-situierten Position als europäischer Zuschauer bewusst bleiben und die Erfahrung aus der Perspektivenübernahme der Fremden als Reflexionsfolie zur kritischen Auseinandersetzung mit den Mechanismen der Konstruktion ihrer eigenen europäischen Identität nutzen. Es geht demnach nicht um eine Identität *mit* der Figur, sondern um eine empathisch beteiligte und reflexive Beobachtung.

Andererseits impliziert die PoV-Struktur auch, dass eine rein beobachtende Perspektive des Zuschauers unterbrochen wird. Speck bezieht dies metaphorisch auf die ideologische Ebene des Textes: „Der Einbruch eines 'Ichs' in die metonymische Bild-Erzählung, etwa durch eine Gegenschuß-Einstellung [sic!], verschiebt den Umstand, daß [sic!] die gesamte Repräsentation allein für den Rezipienten existiert, er also das semantische Zentrum des Textes darstellt und herstellt.“ (Speck 1999: 150) Durch die Erweiterung unterschiedlicher Perspektiven wird die Diskursivität der diegetischen Welt hervorgehoben und damit auch ihre Konstruiertheit betont (vgl. ebd.: 150ff.). Schulte-Sasse spricht in Bezug auf den Perspektivenwechsel innerhalb von PoV-Strukturen von einer Brüchigkeit, die im Konzept des „Subjekts als selbstbewußter [sic!] Beobachter von Welt“ entsteht (Schulte-Sasse 2002: 767). Im abschließenden fünften Kapitel wird diese diskursive Ebene der Filmtexte noch einmal näher betrachtet.

Zu erwähnen sei an dieser Stelle noch, dass nicht alles in der PoV-Struktur diegetisch sein muss, also das, was der Zuschauer wahrnehmen kann, auch deckungsgleich mit dem ist, was vermeintlich auch die Figur in einer bestimmten Szene wahrnimmt. Oftmals werden extradiegetische Hinweise insbesondere dafür genutzt, die Emotionen der Figur stärker zu verdeutlichen. Die non-diegetische Filmmusik ist dafür ein Beispiel. In der obigen Szene in

LILJA 4-EVER wird die Großaufnahme auf der auditiven Ebene durch die Streichmusik untermalt, die den emotionalen Ausdruck der Figur und den emotionalen Eindruck der Zuschauer verstärkt.<sup>139</sup> Die Quelle der Musik liegt jedoch nicht in der diegetischen Welt, wird also nur von den Zuschauern wahrgenommen und nicht von der Figur, die in der Szene zu sehen ist. Es wird demzufolge eine (audiovisuelle) Stimmung geschaffen, die bestimmte Deutungen der Erfahrungen, die die Figuren machen, nahelegen. Auch Plantinga stellt diesbezüglich fest: „In all of these cases, the filmmakers create a *context* in which we may interpret the face as an accurate sign of inner experience.“ (Plantinga 1999: 251; Herv. J. O.) Hier kann ein unterstützendes emotionales musikalisches Motiv zu einer deutlichen Intensitätssteigerung führen und die Gefühle des Zuschauers stimulieren, um sich in die Figur einzufühlen.

Musik dient als zentrales Moment der Emotionalisierung sowohl im Bereich der Spannung als auch der Sentimentalisierung. Wenn bspw. in der Schlusszene des Films – die im Film auch als Anfangsszene zu sehen ist – neben der Darstellung des angst- und schmerzverzerrten Gesichtes der Figur der Titel „Mein Herz brennt“ der deutschen Rockband „Rammstein“ zu hören ist, wird die innere Zerrissenheit auf der musikalisch-melodischen sowie der musikalisch-sprachlichen („Mein Herz brennt“) im wahrsten Sinne des Wortes betont. Die Filmmusik bietet hier – wie bereits in der Analyse der Tanzszene von LAST RESORT angesprochen – neben der melodischen Ebene eine oftmals in der Filmanalyse vernachlässigte sprachliche Ebene und stellt damit weitere Informationen zur Verfügung.<sup>140</sup> In EDEN IS WEST wird das Ziel des Protagonisten, Teil der europäischen Gesellschaft zu sein, auf der Textebene der Filmmusik aufgegriffen, wenn dieser in einem LKW mit zwei deutschen Truckern die Alpen durchquert und im Radio das Lied „Es ist schön dabei zu sein“ von „Ulrich Tukur und Band“ zu hören ist, das die Handlung auf der auditiven Ebene ironisch kommentiert. Musik ermöglicht die Stimmung in einer Szene auditiv zusammenzufassen und die psychischen Befindlichkeiten von Figuren auszudrücken (vgl. Faulstich 2002a: 140).

Aber auch die Dauer der Einstellung selbst und der in dieser vorhandene Fokus (u. a. durch die vorhandene Tiefenschärfe) sowie der narrative Gehalt, der ebenso die Einbettung der

---

<sup>139</sup> Zu erwähnen ist an dieser Stelle, dass die musikalischen Zeichen, den Darstellungen zur Semiotik im zweiten Kapitel folgend, kulturellen Konventionen folgen. Musik ist demnach ein kulturelles Zeichensystem, dessen Verständnis sich innerhalb verschiedener kultureller Gemeinschaften unterscheiden kann und letztlich in den individuellen Erfahrungswelten der Zuschauer Bedeutung erlangt. Das bedeutet, dass bspw. das Wissen, ob eine Musik als fröhlich oder traurig zu verstehen ist, ebenso kulturellen Konventionen folgt.

<sup>140</sup> Auf dieses Desiderat macht auch Flückiger aufmerksam, weshalb sie nicht nur von einem visuellen PoV, also einer Blickpunkt-Struktur spricht, sondern ebenso auf eine Hörpunkt-Struktur verweist, die für die Analyse von Subjektivität von zentraler Bedeutung ist (vgl. Flückiger 2001).

PoV-Strukturen meint, beeinflusst die Wahrnehmung der Großaufnahme des Gesichtes durch die Zuschauer (vgl. Plantinga 1999: 249ff.). Der narrative Gehalt beschreibt die unterschiedliche Bedeutung des Gesichtsausdrucks zu unterschiedlichen Zeitpunkten der Erzählung. So kann sich in der Großaufnahme am Ende des Films die gesamte Geschichte einer Figur widerspiegeln, die diese erlebt hat, und von den Zuschauern „abgelesen“ und erinnert wird. Die bereits besprochene Anfangs- und Schlusszene im Film *LAST RESORT* (sh. hierzu Abb. 109 sowie 110) kann hier als Beispiel genannt werden. Auch wenn es sich nicht um eine Großaufnahme der Gesichter handelt, so wird doch anhand dieser halbnahe Einstellungen, die die beiden Figuren am Anfang und am Ende des Films auf ganz ähnliche Weise zeigen, deutlich, dass erst die Gesichter am Ende des Films die Geschichte in verdichteter und emotionaler Weise reflektieren, wenn das Wissen der Zuschauer um das Schicksal der Figuren in die Deutung des Gesichtsausdrucks mit einbezogen werden kann. Erst dann ist es den Zuschauern möglich, die Emotionen der Figuren ihren erlebten Geschichten zuzuordnen und diese nachvollziehen zu können. Von Relevanz ist deshalb die Frage, zu welchem Zeitpunkt des Films die Großaufnahme des Gesichtes zu sehen ist.

Die Emotionen von Simon (sh. Abb. 64) nach dem Tod Bilals in *WELCOME* haben eine grundlegend andere Bedeutung, als wenn diese vor dem Tod zu sehen wären und damit selbstverständlich auch eine andere Intensität. An diesem Beispiel wird jedoch auch deutlich, dass eng mit der Einbettung in die narrative Struktur ebenso die Relation der Emotion zu anderen Filmfiguren wichtig ist. Die Emotion Simons ist nur nachvollziehbar, wenn das Unglück Bilals dem Zuschauer bekannt ist. Erst dann hat er die Möglichkeit, sich in die Figur und ihre emotionale Disposition in dieser Situation hineinzusetzen. Es kann folglich konstatiert werden, dass Emotionen von Figuren im Allgemeinen in Relation zu anderen Figuren der Handlung bezogen sind. Dies meint nicht nur, dass die Emotionen anderen Figuren gelten, sondern auch, dass der Intensitätseindruck von Emotionen im Verhältnis zu denen anderer Figuren steht. So hebt die Emotionslosigkeit bestimmter Figuren den emotionalen Ausdruck anderer Figuren noch deutlicher hervor. In den hier besprochenen Filmen kann dies insbesondere bei den Grenzpolizisten festgestellt werden, die (als dramaturgische Funktionsfiguren) über einen geringen oder stark differierenden emotionalen Ausdruck verfügen. In der bereits besprochenen Interviewszene in *LICHTER* wird die Beziehung zwischen Sonja und Kolya auch dadurch verstärkt, dass sie beide – im Gegensatz zum wütenden Polizisten – Emotionen wie Bedrückung und Angst zeigen (sh. hierzu Abb. 18 und 19).



Abb. 64: WELCOME TC 1:41:16

In diesem Kapitel wurde im Rahmen der Analyse der PoV-Struktur deutlich, dass diese zu einem aktiven Rezeptionsprozess auffordert, indem die Zuschauer zwischen Perspektiven der Figuren und denen als Beobachter wechseln. Dieses Wechselverhältnis, das Hickethier als „Position der identifikatorischen Nähe“ (Hickethier 2001: 132) beschreibt, ist für die vorliegende Arbeit vor allem von Bedeutung, wenn es in den folgenden Kapiteln darum gehen soll, einen möglichen Prozess der identitätsbezogenen Interaktionen zu skizzieren. Darüber hinaus wurde vor allem im Kontext der Großaufnahmen der Gesichter, den „Scenes of empathy“ (Plantinga 1999: 239), deutlich, dass Emotionen nicht nur *im* Film, sondern vor allem im Rahmen der Interaktionsprozesse *zwischen* Film, Figur und Zuschauer eine elementare Rolle spielen. Daher sollen im folgenden Kapitel 4.2 Emotionen im Hinblick auf ihre Rolle im Rahmen identitätsbezogener Interaktionsprozesse in den Blick genommen werden.

Die PoV-Struktur machte deutlich, dass die Filme das Innenleben der Figuren für die Zuschauer zugänglich machen. Die o. g. Szenen, anhand derer die PoV-Struktur dargestellt wurde, werden insbesondere durch Bilder bestimmt, die durch ihre extreme Nähe zu den Figuren und die spontane, situative Anpassung der Kamera an das Geschehen auffällig sind. Jedoch finden sich in den Filmen ebenso Szenen, in denen die Zuschauer über die Kamera auf Distanz zum Geschehen gehalten und mit ihrer Beobachterposition konfrontiert werden. Diese unterschiedlichen Gestaltungsvarianten stehen dabei nicht in einem unabhängigen Verhältnis zueinander, sondern nehmen auf dialektische Weise aufeinander Bezug, wie im folgenden Kapitel gezeigt werden soll.

### ZUR BEDEUTUNG DER KAMERA ALS VERMITTLUNGSINSTANZ – „ZWISCHEN NÄHE UND DISTANZ“

„Die Personen können handeln, wahrnehmen, empfinden,  
aber es entgehen ihnen die Beziehungen,  
die über ihr Handeln, Wahrnehmen und Empfinden bestimmen.  
Diese Beziehungen liegen nur in den Bewegungen der Kamera  
und in den Bewegungen der Personen zur Kamera [sowie der Kamera zu Objekten; J.O].  
[...] Die Kamera ist es, [...] die erklärt [...].“  
(Deleuze 1989: 270; Erg. d. Verf.)

Die Bedeutung der Kamera in den Darstellungen bzw. Herstellungen der Beziehungen von Figuren untereinander, von Figuren und Objekten (z. B. die Beziehungen zum bzw. durch das Geld in LORNAS SCHWEIGEN) und der Beziehungen der Figuren/Objekte zu den Zuschauern, die Deleuze in Anlehnung an Peirce als Relation beschreibt, konnte schon an unterschiedlichen Stellen der vorliegenden Arbeit skizziert werden (vgl. Deleuze 1989: 264f.).

Bereits in der einführend in diesem Gesamtkapitel analysierten Anfangsszene des Films LICHTER wurde angedeutet, dass die Kamera mit ihren ruckartigen Schwenks und verwackelten Bildern zwischen den Figuren nicht nur Unvorhergesehenes dokumentiert, sondern darüber hinaus auch die Struktur der Gruppe und die Beziehung der Zuschauer zu dieser konstituiert. Hier werden die Gesprächspartner nicht nur im Schuss-Gegenschuss-Verfahren eingebunden, sondern durch die ruckartigen Schwenks der Handkamera, die dem Dialog folgt und vorher nicht zu wissen scheint, welche Figur wann an diesem teilnimmt. Diese Ungewissheit reflektiert nicht zuletzt auch die Unsicherheit der ukrainischen Einwanderer, die vom Schlepper an einem für Sie unbekanntem Ort zurückgelassen werden, den dieser fälschlicherweise als die deutsche Seite der Oder angibt. Die emotionale Unruhe der Figuren wird hier in eine visuelle Unruhe der Kamera übertragen, sodass die Zuschauer diese intensiv erfahren können. Die visuelle Gestaltung des Kamerabildes – also des *äußerlich Oberflächlichen* – steht im Zusammenhang zum *inneren Befinden* der Figuren. Auch der Verzicht auf zusätzliche Lichtquellen in dieser Szene lässt die Figuren in einer dämmrigen Umgebung nach Orientierung suchen und intensiviert das Gefühl der Unsicherheit, Hilflosigkeit und Desorientierung.

Der Kamerastandpunkt innerhalb der Gruppe und die unvorhergesehenen Schwenks tragen aber auch zu dem Eindruck bei, als würden sich die Zuschauer zwischen den Flüchtlingen befinden. Die nach Orientierung suchende Kamera provoziert einen ebenso ähnlichen Orientierungsversuch bei den Zuschauern. Sie schafft einen visuellen Dialog und ist daher

für die Frage von Bedeutung, in welcher Form die europäischen Zuschauer in Interaktionen mit den Figuren treten können, die das immigrierende Fremde repräsentieren. Da die Darstellung möglicher Interaktionsformen an späterer Stelle der vorliegenden Arbeit erfolgt, soll hier nun ein Blick auf die Kamera geworfen werden. Diese ist, wie im obigen Zitat formuliert, für die Schaffung von Beziehungen grundlegend. Doch über die von Deleuze angesprochenen Beziehungen zwischen den Figuren bzw. Figuren und Zuschauern hinaus soll in Vorarbeit zu Kap. 4.1 gezeigt werden, dass die Kameraarbeit auch das Verhältnis zwischen fiktionaler (Spiel-) Filmwelt und außerfilmischer Realität hinterfragt, da sie den Filmen einen dokumentarischen Charakter und den Geschichten Authentizität verleiht. Da jedoch neben der Kamera auch andere Elemente der Filmgestaltung für diese Beziehung relevant sind, werden diese im Folgenden die Analyse der Kameraarbeit ergänzen.

Mikos konstatiert, dass die Handkamera als Stilmittel den Filmen einen besonderen Authentizitätscharakter verleiht (vgl. Mikos 2003: 194). Dokumentarismus und Authentizität werden jedoch in den Auseinandersetzungen insbesondere mit Filmen, denen ein Bemühen um soziale Wirklichkeit attestiert wird, oftmals undifferenziert verwendet. In der vorliegenden Arbeit wird der Aspekt des Dokumentarischen vor allem dem Bereich der ästhetischen Analyse des Filmmaterials zugeordnet, während der Begriff der Authentizität im Kontext der eher pragmatischen Dimension des Nexus von Fiktion und Wirklichkeit zugeordnet wird. Diese Position wird in Kap. 4.1 eingehender skizziert.

Der mehrfach mit dem Europäischen Filmpreis ausgezeichnete Kameramann Anthony Dod Mantle beschreibt die Beziehung von Handkamera, dokumentarischen Charakter des Films und Lebenswirklichkeit der Zuschauer treffend:

„Eine Handkamera, die den Schauspielern durch Licht und Dunkelheit der gegebenen Beleuchtung folgt, vermag eine authentische Energie zu erzeugen, die wie manche sagen würden, an den Dokumentarfilm erinnert – ich denke aber: an das Leben.“ (Mantle zit. nach Ibertsberger 2007: 167)

Auch *IN THIS WORLD* (2002) von Michael Winterbottom kann in diesem Kontext genannt werden. Der geringe inszenatorische Aufwand, mit dem die Geschichte erzählt wird, sowie die in nahen Einstellungen fotografierende Kamera ermöglicht auch in diesem eine (emotionale) Nähe der Zuschauer zu den Figuren und eine eindringliche Teilhabe an ihren (prekären) Situationen. Der Film ist ebenso im Hinblick auf die oben angeführte Untersuchung der Einzelperspektive als Fremdperspektive von Bedeutung. In gleicher Weise wie die bereits skizzierten Filme *EDEN IS WEST* oder *LORNAS SCHWEIGEN* reflektiert

auch dieser Film die Perspektive des Fremden und setzt diese in ein *Beziehungsverhältnis* zur (europäischen) Beobachterperspektive der Zuschauer.

In *IN THIS WORLD* begleiten die Zuschauer die beiden pakistanischen Teenager Jamal (Jamal Udin Torabi) und Enayat (Enayatullah)<sup>141</sup> auf ihrer Reise vom pakistanischen Flüchtlingslager Shamshatoo in Peshawar nach Europa, die die beiden über den Iran, die Türkei, Italien und Frankreich bis nach Großbritannien führt. Am Ende der langen Odyssee, die von Februar bis Juni 2002 dauert, und die die beiden per Anhalter, zu Fuß oder mit dem Schiff zurücklegen, kommt jedoch nur Jamal am Ziel Europa an.<sup>142</sup> Enayat stirbt, als sie zusammen mit anderen Flüchtlingen in einem Schiffscontainer 40 Stunden ohne Sauerstoffzufuhr auf dem Mittelmeer unterwegs sind.

Der Film beginnt mit der Darstellung des pakistanischen Flüchtlingslagers in Peshawar. Aufgrund der Inserts (Abb. 65-66), die den Zuschauern eine Zuordnung der Bilder ermöglichen, entsteht der Eindruck, als wenn es sich folgend um einen Dokumentarfilm handeln würde. Dieser wird auch durch die einsetzende Sprecherstimme aus dem Off verstärkt, die entsprechende Informationen zu den Bildern liefert:

Sprecher aus dem Off	„53.000 afghanische Flüchtlinge leben im Lager bei Peshawar in Pakistan. Die ersten trafen 1979 ein nach der sowjetischen Invasion ihres Landes. Die Letzten nach der Bombardierung, die im Oktober 2001 begann. Viele dieser Kinder sind hier geboren wie Jamal.“ [Die Bilder zeigen Jamal bei der Arbeit] „Er ist Weise, arbeitet in einer Steinfabrik und verdient weniger als einen Dollar am Tag. 2001 wurden 7,9 Mrd. Dollar für die Bombardierung Afghanistans ausgegeben. Bei Flüchtlingen ist man nicht großzügig. Eine tägliche Essensration sind 480 Gramm Weizenmehl, 25 Gramm Pflanzenöl und 60 Gramm Hülsenfrüchte. Jede Familie erhält ein Zelt, eine Plastikplane drei Decken und einen Ofen.“ [TC 0:00:00-0:02:18]
----------------------	---

Auch im weiteren Verlauf des Films führt der Sprecher wiederkehrend auf die Ebene der Informationsvermittlung zurück, so z. B. als Enayat und Jamal Peshawar verlassen und sich verabschieden:

Sprecher aus dem Off; emotionale, pakistanische Musik im Hintergrund (nondieget.)	„Es gibt 14,5 Millionen Flüchtlinge auf der Welt.“ [Es wird eine Animation eingeblendet, auf der die Erde von oben zu sehen ist.] „Mehr als fünf Millionen leben in Asien. Davon lebt fast eine Million in Peshawar.“ [Es werden Landkarten abgebildet, auf der der Weg der Flüchtlinge mit einer roten Linie nachgezeichnet wird; Abb. 66; die Grafik wird überblendet; es ist nun der Bus zu sehen, in dem Jamal und Enayat ihre erste Etappe zurücklegen.] „Viele von ihnen wollen gehen. Jährlich fallen eine Millionen Menschen in die Hände von Menschenschmugglern.“
--	---

<sup>141</sup> Es sei angemerkt, dass dies der vollständige Name des Schauspielers ist, der in den Filmcredits ausgewiesen wird.

<sup>142</sup> Bereits die genaue Zeitangabe in *IN THIS WORLD* ist eher „untypisch“ für fiktionale Filme, die sich meistens lediglich der Unkonkretheit eines „Es war einmal“ zuordnen lassen. Die Konkretisierung durch exakte Zeit- und Ortsangaben folgt eher den „Regeln“ einer dokumentarischen Produktion, bei der den Zuschauern gegenüber die Echtheit des Materials belegt werden soll (sh. hierzu weiterführend Kap. 4.1).



[Bilder, die zeigen, wie sich Jamal und Enayat von anderen Kindern verabschieden.]  
 „Einigen gelingt die Flucht, viele werden von den Behörden aufgegriffen und einige sterben auf ihrem Weg.“  
 [Panoramaaufnahme der Stadt Quetta, der Hauptstadt Belutschistans; Einblendung des Namens.]



Abb. 65: IN THIS WORLD TC 0:00:43

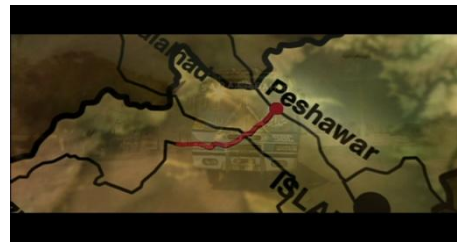


Abb. 66: IN THIS WORLD TC 0:12:34

Die Informationen, die der Sprecher einführend liefert, bestehen insbesondere aus Bezügen zu politischen Ereignissen sowie Zahlen und Statistiken zur Flüchtlingssituation in Peschawar. Scheinbar nebenbei entdeckt er dann Jamal als einen unter den vielen Kindern. Es entsteht der Eindruck, als wenn das Schicksal des Jungen, das die Zuschauer im weiteren Verlauf des Films miterleben werden, auch das eines anderen Kindes sein könnte. Ebenso wie in vielen der bisher besprochenen Filme wird über das Einzelschicksal fiktiver Figuren auf das außerfilmische reale Leid unzähliger Europaflüchtlinge aufmerksam gemacht. Auch der Verzicht auf die explizite Darstellung ihrer Motive, die die beiden zu der Flucht veranlassen, führt zu einer Unbestimmtheit in ihrer fiktionalen Geschichte, die umgekehrt jedoch eine Konkretisierung im Verhältnis von filmischer und außerfilmischer Lebenswirklichkeit zur Folge hat (sh. ebenso Kap. 4.1). Damit weist IN THIS WORLD über die Darstellung eines Einzelschicksals hinaus und schließt auch die vielen anonymen Schicksale in die Geschichte mit ein, die die Kamera in den ersten Szenen fotografiert. Der Regisseur Winterbottom stellt diesbezüglich fest:

„Man sollte erwähnen, dass wir uns beim Film nichts ausgedacht haben und die Geschichte wahr ist. Die Route dieser Leute von der Grenze zwischen Afghanistan und Pakistan über den Iran und die Türkei nach Europa erzählten uns Menschen, die diese Reise unternommen haben und ihre Erlebnisse basierten auf echten Erfahrungen, die uns die Leute im Flüchtlingslager in der Nähe von Calais erzählten und auch Leute in London, die sie gemacht haben, erzählten davon.“ (Winterbottom 2002; Bonusmaterial der DVD; Kommentar zum Film TC 0:00:02-0:00:15)

In Bezug auf die auditive Ebene des Films ist ebenso der Verzicht auf Synchronisation der auf Pakistani oder Englisch geführten Dialoge zu erwähnen. Ebenso wie in LICHTER, ONE DAY IN EUROPE oder dem ästhetisch doch ganz anders gestalteten Film BARCELONA FÜR EIN JAHR in denen die Originaldialoge nicht synchronisiert werden, führt hier die Entscheidung, lediglich im „Voice-Over“-Verfahren durch den Sprecher die Gespräche zu übersetzen, zu einer weiteren Verstärkung des dokumentarischen Charakters des Films.

Darüber hinaus werden in *IN THIS WORLD* keine Dialoge auf Grundlage des Drehbuches geführt, sondern spontane sich aus der jeweiligen Situation ergebene Konversationen (vgl. ebd.). In diesem Kontext ist ebenfalls zu erwähnen, dass Winterbottom die Rollen der Figuren Jamal und Enayat mit den gleichnamigen Laienschauspielern besetzt sowie an echten Schauplätzen und ihren Bewohnern dreht.<sup>143</sup> Damit erreicht der Film eine intensive Verbindung der Lebenswirklichkeiten der Schauspieler mit denen der Figuren, die durch ihre (hier nicht negativ gemeinte) „Unprofessionalität“ den dialektischen Charakter des Films zwischen fiktionaler Geschichte und Dokumentation vor Augen führt.<sup>144</sup>

Ebenso ist zu erwähnen, dass Figuren wiederholt direkt in die Kamera blicken (sh. folg. Abb. 67-70). Dies hat nicht nur zur Folge, dass die Präsenz des technischen Apparates entlarvt wird und dieser somit nicht mehr die Illusion als unsichtbarer Beobachter aufrechterhalten kann, wie es in den meisten (klassischen) fiktionalen Filmen der Fall ist. Auch die Beobachterposition der Zuschauer wird hierbei erkennbar gemacht. Sie werden direkt „angesprochen“ und treten in eine unmittelbare brechtsche Interaktion, durch die der Film über seinen fiktionalen Charakter hinaus auf eine weitere Realitätsebene verweist. Interaktion meint hier, dass die Zuschauer sich bewusst halten, dass die Geschichte kein Wirklichkeitsersatz ist, sondern ein reflektiertes Bild der Wirklichkeit eines Europas, in dem sich tagtäglich vielzählige solcher „Geschichten“ ereignen.



Abb. 67: *IN THIS WORLD* TC 0:01:09



Abb. 68: *IN THIS WORLD* TC 0:01:41



Abb. 69: *IN THIS WORLD* TC 0:01:42

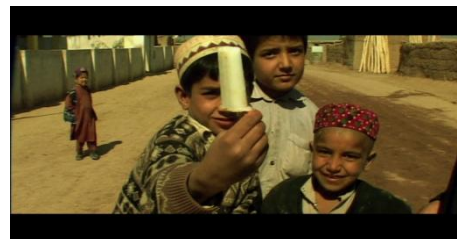


Abb. 70: *IN THIS WORLD* TC 0:02:08

<sup>143</sup> Neben der ästhetisch-pragmatischen Ebene hatte die Entscheidung für das Drehen mit der Handkamera bei den Arbeiten zu *IN THIS WORLD* auch ganz produktionspraktische Gründe, da oftmals schnell und unbemerkt ohne Drehgenehmigung gefilmt werden musste, wie der Regisseur in einem Kommentar zum Film erklärt [vgl. Bonusmaterial der DVD; Kommentar zum Film].

<sup>144</sup> Diese Dialektik kommt insbesondere im Rahmen identitätsbezogener Interaktionsprozesse zum Tragen und wird deshalb an späterer Stelle (Kap. 4.3) noch eingehender betrachtet.

Die Schaffung von Distanz und Kenntlichmachung der Materialität des Films steht jedoch in einem gewissen kontradiktorischen Verhältnis zu denjenigen Einstellungen/Szenen im Film, in denen die Handkamera möglichst nahe bei den Figuren ist (sh. exempl. Abb. 71). Ebenso wie in der oben untersuchten PoV-Struktur des Films LILJA 4-EVER ermöglicht hier die distanzreduzierende Kamera den Zuschauern, auf eindringliche Weise mit dem Geschehen und insbesondere den Figuren in Beziehung zu treten.

Kelly beschreibt in seiner Kritik zum Film IN THIS WORLD die digitale Handkamera, die die größtmögliche Annäherung und Spontanität zum Geschehen zulässt, gar als Segen für heutige Filmemacher, deren Anliegen es sei, direkt und unmittelbar von den Schicksalen der Migranten zu erzählen:

„Digital video is the greatest boon yet for film-makers wishing to speak immediately of their times [e.g. human traffic and economic migration; J. O.]. [...] Winterbottom's small camera traverses the distance between the two [refugee-camps in Pakistan and France; J. O.], and makes these infamous sites part of a vivid screen story.“ (Kelly 2003: o. S.)

Die Einblicke, die die Kamera durch die Nahaufnahme ermöglicht, so Lesch in seiner Analyse gesellschaftskritischer Mittel in der Filmkunst, macht die „Dignität des Unscheinbaren fassbar, weil die Aufmerksamkeit des Betrachters auf das Kleine und Vergessene gelenkt wird.“ (Lesch 2005: 27) Die durch die Handkamera fotografierten Bilder erwecken den Eindruck, als wenn das, was vor ihr geschieht, nicht eigens für sie inszeniert wurde, sondern auch ohne ihre Anwesenheit stattgefunden hätte. Diese eher dem dokumentarischen Film zugeordneten filmischen Codes beschreibt Tröhler als „phänomenologischen Eindruck des Alltäglichen“ und weist ihnen damit eine zentrale Bedeutung in der „Ethnografisierung der Gesellschaft“ zu (Tröhler 2006: 105). Auf soziokultureller Bedeutungsebene des Films kann formuliert werden, dass die Veränderung des (audio-) visuellen Fokus vom Zentrum hin zur Peripherie auf der konnotativen Ebene auf eine soziokulturelle Perspektivenverschiebung verweist, hin zu den Rändern des Eigenen, an deren Grenzen das Fremde entsteht.<sup>145</sup>

Die Beziehung zwischen Kamera und Figuren ist von Nähe und diegetisch notwendiger Spontanität geprägt. Diegetische Spontanität meint, dass der Eindruck entsteht, als ob sich die Kamera nach dem Geschehen vor dieser richtet, diesem folgt und sich anpasst im Gegensatz zum Anschein der Inszenierung vor der Kamera. Der Verzicht auf ein Drehbuch in IN THIS WORLD unterstützt diesen Eindruck der diegetischen Spontanität entsprechend.

---

<sup>145</sup> An dieser Stelle wird die Ähnlichkeit zu Waldenfels Phänomenologie des Fremden deutlich. Da diese jedoch in dem später folgenden Kapitel noch eingehender betrachtet wird, soll hier der Verweis auf die Analogie von audiovisuellem und soziokulturellem Zentrum und seiner Peripherie ausreichen.

Das Geschehen vor der Kamera findet nicht – im klassischen Sinne der Inszenierung – für sie statt, sondern erweckt den Anschein, als müssten sich Kamera- und Zuschauerinstanz umgekehrt nach dieser richten.

Die Zuschauer bewegen sich somit zwischen einem intensiven Involviertsein einerseits und einem distanzierten Beobachten andererseits – zwischen der Wahrnehmung einer Figurenperspektive und der des anwesenden Beobachters. Die Bedeutung dieser besonderen Kameraarbeit in Bezug auf die Interaktion zwischen Zuschauer und Figuren beschreibt Jochimsen treffend:

„Eine Besonderheit der mobilen, subjektiven Kamera und ihren neugierigen Blicken ist die *emotionale Beteiligung* des Zuschauers am Geschehen: Sie tritt *mit den Schauspielern in ein Bewegungsspiel ein*, das zwischen Nähe und Distanz wechselt und erweckt beim Zuschauer einen irritierenden Eindruck von *konkreter Involviertheit und Betroffenheit* aber auch von erwartungsvoller Spannung und orientierungsloser Suche.“ (Jochimsen 2003: 193; Herv. J. O.)

Die Oszillation zwischen diesen zwei Wahrnehmungsmodi kann auch als reflexive Beobachtung beschrieben werden und ist insbesondere im Kontext der theoretischen Beschreibung von identitätsbezogenen Interaktionsprozessen im weiteren Verlauf der vorliegenden Arbeit von Interesse. Anhand einer sehr anschaulichen Szene des Films soll an dieser Stelle kurz dargestellt werden, auf welche Weise im Film bereits Angebote zur reflexiven Interaktion angelegt sind, um im weiterführenden Kapitel 4.3 diese Beobachtung weiter auszuführen.

Als die beiden Flüchtlinge Jamal und Enayat die türkische Grenze erreichen, versuchen sie, die verschneite und bergige Grenzlandschaft zu Fuß zu überqueren und treffen dabei auf andere Flüchtlinge, die sie vor der Grenzpatrouille warnen, deren Schüsse bereits zu hören sind.



Abb. 71: IN THIS WORLD TC 0:02:36



Abb. 72: IN THIS WORLD TC 0:50:38

Der in dieser Szene verwendete Night-shot-Modus der digitalen Handkamera führt zu unscharfen und grobkörnigen schwarz-weiß Aufnahmen, die an Bilder von Überwachungskameras oder Nachtsichtgeräte erinnern, mit denen die Patrouillen bei Dunkelheit illegale Flüchtlinge ausfindig machen (sh. Abb. 72). Damit wird nicht nur wie

bereits erwähnt die Materialität des Mediums deutlich und die Zuschauer auf ihre Beobachterperspektive aufmerksam gemacht. In dieser Szene wird die Beobachterperspektive der Zuschauer sogar in Analogie zur Bewacher-Perspektive der Grenzposten gesetzt, die die illegalen Flüchtlinge durch die Nachtsichtgeräte lokalisieren. Dieser Perspektivenvergleich auf der optischen denotativen Ebene kann auf der konnotativen Ebene als kritische Befragung der europäischen Zuschauerposition gedeutet werden. *Die Grenze zwischen Zuschauen und Bewachen scheint ebenso wie die Bilder selbst unscharf zu werden und Fragen an das Selbstbild der europäischen Zuschauer zu stellen.*

Dieser beobachtenden Distanz auf der visuellen Ebene wird zeitgleich auf der auditiven Ebene eine eindeutige Nähe zu den Figuren entgegengesetzt. Hier vermitteln das deutliche Atmen und die Flüsterdialoge unmittelbar die physische und psychische Extremsituation der Figuren. Dieses kontradiktorische Verhältnis zwischen der Distanz auf visueller Ebene und intensiver Nähe auf der auditiven Ebene kann als ästhetisches Angebot zur reflexiven Auseinandersetzung des Zuschauers mit seiner Beobachterposition verstanden werden, das im Anschluss an die Analyse handlungstheoretisch gefasst werden soll.

Es lässt sich folglich formulieren, dass die Handkamera mit ihren verwackelten Bildern, schiefen Einstellungen und gelegentlichen Unschärfen die Materialität des Films deutlich machen und somit den Eindruck des Dokumentarischen im Fiktionalen erwecken. Auch wenn die Geschichte einem (rudimentären) Drehbuch folgt, so wird den Zuschauern hier nicht eine vollständige Illusion im wahrsten Sinne des Wortes „vorgespielt“. Die Kameraarbeit erscheint situativ angepasst, improvisiert und wenig planbar und trägt zum Bruch der Illusionierung sowie einer distanzierten Rezeptionssituation bei (vgl. Beller 2007: 120, Staiger 2005: 178). Bezugnehmend auf die bereits an unterschiedlichen Stellen erwähnte Dialektik der Filme, die sich daraus ergibt, dass die Zuschauer zwischen empathischer Nähe und kritischer Beobachtung oszillieren, reiht sich ebenso *IN THIS WORLD* in die Reihe der bisher besprochenen Filme ein. Auch Loshitzky betont diesbezüglich:

„[The] dialectic of gazes is particularly complex. [...] [The] spectator's gaze oscillates between the two, the pleasure-seeking gaze of the tourist and the refugee-seeking refugee's gaze. This oscillation between tourism and 'poorism' is used in *IN THIS WORLD* as a distinction effect, resulting in a Brechtian docudrama of alienation.“ (Loshitzky 2010: 28f.)

Die Perspektive der europäischen Zuschauer steht hier in einem dialektischen Verhältnis zur Perspektive der beiden Flüchtlinge aus der der Film die Geschichte erzählt. Dabei führt

der dokumentarische Stil des Films den Zuschauern immer wieder ihre Beobachterposition vor Augen, sodass sie als teilnehmende Beobachter zwischen Empathie und Beobachtung changieren. Der dokumentarische Charakter der fiktionalen Geschichte reißt diese aus der fiktiven Welt und positioniert sie in die erreichbare und veränderbare Welt realer europäischer Identitätspolitik. Am Ende des Films wird die Grenze zwischen Fiktionalität und politischer Realität vollständig porös. Enayat, der minderjährig in Europa ankommt, wird bis zu seiner Volljährigkeit geduldet und muss dann, am Tag seines 18. Geburtstags, die Gemeinschaft wieder verlassen. Hier werden Schriftinserts und Kommentar des Offsprechers dazu genutzt, den Zuschauern das weitere Schicksal der Figur Enayat darzustellen, das jedoch auch das des Darstellers Enayatullah ist, wie der Regisseur in einem Kommentar zu Film bekannt gibt (vgl. Bonusmaterial der DVD; Kommentar zum Film).

Es kann kurz zusammengefasst werden: Nicht nur für den Film *IN THIS WORLD*, sondern ebenso für die Mehrzahl der bereits in den vorangegangenen Kapiteln untersuchten Filme lässt sich feststellen, dass der Eindruck entsteht, als Folge die Kamera dem Geschehen und sei von dem unvorhersehbaren Verlauf abhängig und nicht, als sei das Geschehen eigens für die Kamera initiiert. Die ständig in Bewegung befindliche Kamera fotografiert lebensechte Bilder, die der inneren Ruhelosigkeit, Angst, Aufgewühltheit und Unsicherheit der Figuren eine visuelle Form verleiht. Sie vermitteln den Eindruck des Dokumentarischen, das sich dann auf der pragmatischen Ebene des Rezeptionsprozesses als Authentizität entfaltet, wie im folgenden Kapitel 4.1 noch darzustellen sein wird.

Die Zuschauer folgen nicht nur den Figuren auf ihrer rastlosen Reise, sondern es findet darüber hinaus auch ein Perspektivenwechsel statt, indem die Perspektiven der Zuschauer in Beziehung zu denen der Figuren gesetzt wird (ebenso wie in *LICHTER*, *LILJA 4-EVER*, *EDEN IS WEST*, *WELCOME*, *ONE DAY IN EUROPE* oder *LAST RESORT*). Die Zuschauer werden dem Glauben an ihre Machtposition beraubt, dass sich das Geschehen allein für sie „abspiele“ und aufgefordert, in ein selbstreflexives Interaktionsverhältnis mit den Figuren zu treten. Im Zusammenhang mit einer möglichen Beschreibung von identitätsbezogenen Interaktionsprozessen europäischer Zuschauer könnte man auch formulieren, dass in den Filmen auf der visuellen Ebene mit der eurozentrischen Position gebrochen wird. Dieses Aufbrechen kommt nicht nur in der visuellen Gestaltung, sondern auch in den erzählten Geschichten selbst zum Ausdruck.

### 3.2.3 ZWISCHENFAZIT UND THEORETISCHE RÜCKBINDUNG

#### „DAS ENDE DER GROßEN ERZÄHLUNG“<sup>146</sup>

Im Folgenden werden nun die Ergebnisse der Analyse von Gemeinschaftskonstruktion im Film zusammengefasst, um in weiterführenden Kapiteln ihre Bedeutung im Hinblick auf die übergeordnete filmsoziologische sowie die semiotisch-handlungstheoretische Dimension beschreiben zu können.

Anhand der inhaltlichen Analyse der Filme wurde deutlich, dass Fragen der Integrität und moralischen Verantwortung sowie die Individualität des Einzelnen wichtiger sind als gesetzliche Normen, starre Rollenzuweisungen und abgrenzende Gemeinschaften. In den Filmen wird die institutionelle Form von Identität und ihren Vergemeinschaftungsstrategien infrage gestellt. Dies wurde bspw. anhand der Beziehung zwischen den Figuren Ayten Öztürk und Susanne Staub in *AUF DER ANDEREN SEITE* besonders deutlich. Während Susanne in ihrem ersten Gespräch die politischen Aktionen der jungen Aktivistin Ayten noch infrage stellt und auf die Reglementierungskraft auf *institutioneller* Ebene verweist „Maybe everything will get better once you get into the European Union“, reist sie am Ende des Films zu der mittlerweile in der Türkei inhaftierten Ayten, um dieser ihre *persönliche* Hilfe anzubieten: „You hear me? I want to help you. [...] Whatever you need.“. Der institutionellen Gemeinschaft und ihrem top-down Ansatz zur Identitätsbildung wird nun also eine Gemeinschaft entgegengestellt, die auf der zwischenmenschlichen, persönlichen Ebene der einzelnen Individuen auch über die geopolitischen Grenzen hinaus entsteht (sh. Abb. 12-13).

Entgegen der Differenzen – die in den möglichen Gemeinschaften der Filme nicht nivelliert, sondern anerkannt werden – ist das grenzüberschreitende, zwischenmenschliche Verhältnis von gegenseitiger Kooperation geprägt. Diese stellt sich zwar nicht als Schlüssel aller Problemlösungen dar, wie insbesondere anhand der offenen Enden oder „sad-endings“ deutlich wurde, fordert aber zumindest auf, gegebene Gemeinschaftsstrukturen zu hinterfragen. Der Fokus auf die Fragmente und Peripherien der Gemeinschaften spiegelt sich auch in den Geschichten wieder, die sich weniger als große Erzählungen präsentieren, sondern vielmehr als dichte Beobachtungen, die von

---

<sup>146</sup> Der Titel des Zwischenkapitels ist offensichtlich eine Anspielung an Jean-François Lyotards postmoderner These, in der er das Ende der großen Erzählung und die Abkehr von Kollektivgeschichten zugunsten von kleinen Individualgeschichten darstellt: „Die große Erzählung hat ihre Glaubwürdigkeit verloren, welche Weise der Vereinheitlichung ihr auch immer zugeordnet wird [...]“ (Lyotard 1994: 112). Ohne auf den philosophischen Hintergrund seiner Aussage einzugehen, kann dies zusammenfassend auch für den Europäischen Film und seine Geschichten konstatiert werden.

besonderen Perspektiven auf unterschiedlichen Ebenen geprägt sind.

### „MIT ANDEREN AUGEN SEHEN“ PERSPEKTIVEN IM EUROPÄISCHEN FILM

„Wir nehmen Figurendarstellungen des Films wahr,  
bilden mentale Modelle fiktiver Wesen,  
erschließen indirekte Bedeutungen und  
spekulieren über soziokulturelle Ursachen und Wirkungen.“  
(Eder 2008a: 144)

Perspektivierung findet nicht nur auf der Ebene audiovisueller Gestaltung statt, wie insbesondere im Rahmen der Analyse der PoV-Struktur dargestellt werden konnte, sondern wird in diesem Zusammenhang auch als metaphorischer Begriff im Sinne von Anschauung oder Ideologie aufgefasst. In Anlehnung an Eders Darstellung unterschiedlicher Auffassungen des Perspektivbegriffes soll diese im Folgenden als „übergreifende Text- oder Rezeptionsperspektive“ verstanden werden, die „sich aus den Verhältnissen zwischen verschiedenen Figuren- und Erzählperspektiven [...] ergibt.“ (Eder 2008: 580) Während letztere die visuelle und narrative Gestaltung der Informationsvergabe meint, versteht der an den Figuren orientierte Begriff von Perspektive die selbige als „mentales Voraussetzungssystem von Figuren oder Erzählinstanz, auf dessen Grundlage diese die fiktive Welt erleben bzw. darstellen.“ (Ebd.) Diese impliziert u. a. die Eigenschaften, Einstellungen oder Werte der Figuren/Erzählerinstanzen und damit bedeutende Informationen im Hinblick auf den Aspekt der Gemeinschaftskonstruktion im Film, die auch im Interaktionsprozess zwischen Figuren und Zuschauern zentral ist. Diese Perspektive ist abhängig von der Bedeutung, die Gegenständen oder anderen Figuren entgegengebracht wird. In Kap. 2.3 wurde bereits der Aspekt der Bedeutung im Zusammenhang mit dem Symbolischen Interaktionismus erwähnt. Menschen (bzw. hier Filmfiguren), so formuliert Blumer als grundlegende Prämisse des Symbolischen Interaktionismus, handeln anderen Dingen (und Figuren) gegenüber auf Grundlage der *Bedeutung* die diese für sie haben. Bedeutung kann hierbei als (mentale) Perspektive auf diese Dinge bzw. Figuren verstanden werden, die von den Figuren zugeschrieben wird.<sup>147</sup> Die Figuren- und Erzählperspektive wird den Zuschauern mit audiovisuellen und dramaturgischen Mitteln deutlich gemacht und vermittelt darüber hinaus die Gesamtperspektive des Films. Sie ist folglich wesentlich davon abhängig, auf welche

---

<sup>147</sup> Da die Bedeutung oder mentale Perspektive insbesondere auf pragmatischer Ebene relevant ist, wird sich dieser im Anschluss an die Analyse in einem weiterführenden Kapitel im Hinblick auf die Subjektivität der Rezipientenperspektive im Rahmen der Identitätskonstruktion gewidmet (Kap. 4.1 und 4.2).



Weise die Gegenstände bzw. Figuren in Erscheinung treten und repräsentiert werden. Daher darf die Darstellungsperspektive nicht vernachlässigt werden, weshalb in der Analyse bspw. den symbolischen Differenzierungsmerkmalen eine besondere Bedeutung zukam. Ferner konnten in den Filmen unterschiedliche Perspektiven ausgemacht werden, die das Zusammenwirken der erzähltheoretischen Untersuchung (z. B. der Figurenkonstellation), der Ergebnisse der Bildanalyse (z. B. der PoV-Shot) sowie einer möglichen Aussage der Filme einbinden. Dieses komplexe Verständnis von Perspektive folgt einer Vorstellung im Sinne einer mentalen Gesamtperspektive, wie Eder im Hinblick auf die pragmatische Dimension beschreibt:

„Wenn davon die Rede ist, dass die Kamera die optische Perspektive einer Figur einnimmt, die Narration die wertende Perspektive eines Erzählers vermittelt oder der Film den Zuschauern die ideologische Perspektive der Filmemacher aufzwingt, ist der Bezug auf ein reales oder imaginiertes Bewusstsein offensichtlich.“ (Eder 2008: 590)

Perspektive im Sinne eines mentalen Konzepts besteht als komplexes Zusammenspiel der oben genannten Perspektivebenen. Auf Grundlage der Analyse lassen sich drei unterschiedliche Perspektiven beschreiben: die *pluralistische* Perspektive, die *oszillierende* Perspektive sowie die *fremde* Perspektive. Anhand von einzelnen Analyseergebnissen sollen diese nun eingehender dargestellt werden.<sup>148</sup>

Die Filme AUF DER ANDEREN SEITE, LICHTER oder auch ONE DAY IN EUROPE verfügen über eine pluralistische Figurenkonstellation, die sich auch auf der Erzählebene widerspiegelt. Hier steht nicht eine einzelne Figur im Mittelpunkt, sondern es werden die Geschichten unterschiedlicher Figuren erzählt. Dabei findet innerhalb der komplexen Figurenkonstellationen eine Wegkreuzung des Eigenen mit dem vermeintlich Fremden statt wie bspw. zwischen Ayten und Susanne in AUF DER ANDEREN SEITE, zwischen Kate und Elena, Rokko und Celal, Gabor und Sargento Barreira in ONE DAY IN EUROPE oder zwischen Kolya und Simone, Dimitri und Antoni, Beata und Philip in LICHTER. Es überkreuzen sich nicht nur die einzelnen Figuren, sondern ebenso die ihnen (teilweise schwer) zuzuordnenden Gruppen auf vielfältige Weise, sodass eine komplexe, dynamische, facettenreiche und zugleich fragile Gemeinschaft entsteht, die sich aus dem Eigenen und dem Fremden konstituiert, aber ihre Differenzen nicht nivelliert. Die dezentrale Verteilung der Perspektiven sowie die in diesem Zusammenhang stehenden Sympathien und die

---

<sup>148</sup> In ihrer Darstellung zum narrativen PoV teilen Borstnar/Pabst/Wulff diesen in eine (relativ) uneingeschränkte, heterogen fluktuierende sowie (relativ) eingeschränkte Informationsvergabe ein (vgl. Borstnar/Pabst/Wulff 2008: 178ff.). Diese weist teilweise Ähnlichkeiten mit der oben vorgenommenen Einteilung auf, wobei hier jedoch insbesondere der Figurenbezug betont und dabei auf die mögliche Textperspektive geschlossen werden soll.

weniger hierarchisch strukturierte Konstellation der Figuren hat dabei ebenso einen Wertpluralismus zur Folge (vgl. ebd.: 505). Es tritt die Ambivalenz der Figuren, ihre moralische Fehlbarkeit, immer wieder hervor, wie vor allem in LICHTER deutlich wurde.

Die oszillierende Perspektive wird bestimmt durch einen sich wiederholenden Perspektivenwechsel zwischen der Eigen- und Fremdperspektive. Oszillierend ist dieser Wechsel deshalb, weil – wie die Analyse ergab – bestimmte Filme ihre anfangs aufgebaute Perspektive im weiteren Verlauf durch eine weitere Perspektive ergänzen und dann zwischen diesen hin und her wechseln, indem sie sich dabei in einer oszillierenden Bewegung voneinander entfernen und wieder annähern. Neben LAST RESORT kann hier WELCOME als sehr eindringliches Beispiel genannt werden. Der Film beginnt aus der Perspektive des jungen Migranten Bilal, der nach seinem gescheiterten Versuch von Frankreich nach England zu gelangen, auf den Bademeister Simon trifft. Bei diesem nimmt Bilal nun Unterricht, um den Ärmelkanal schwimmend durchqueren zu können. Daraufhin wird auch im Wechsel Simons Perspektive *eingegenommen* und sich seiner Geschichte, die u. a. von der Scheidung seiner Frau erzählt, *angenommen*. Die Filme mit einer oszillierenden Perspektive führen in einem sich entwickelnden Verhältnis Eigen- und Fremdperspektiven aufeinander zu. Dabei können sie sich wieder voneinander entfernen, erneut annähern usw., sodass ein dynamischer Wechsel der Perspektiven stattfindet.

Während Filme mit einer oszillierenden Perspektive im Gegensatz zu Filmen mit einer pluralistischen Perspektive zwischen einer Eigen- und Fremdperspektive pendeln, weisen Filme des letzten Typus diesen Wechsel nicht auf, da hier eine Einzelperspektive dominant ist. Dabei konnte in der Analyse festgestellt werden, dass diese Monoperspektiven als Perspektiven des Fremden gelesen werden können, wenn der Annahme gefolgt wird, dass es sich bei dem für diese Arbeit „standardisierten“ Zuschauer um europäische Staatsbürger handelt, wie im Rahmen der Prämissen (Kap. 3.1) vorausgeschickt wurde. Die Perspektive löst sich von dem für den europäischen Zuschauer gewohnten Blick auf das Fremde, indem die Perspektive des Fremden selbst möglich wird. Costa-Gavras, Regisseur des Films EDEN IS WEST, beschreibt die Übernahme der Perspektive wie folgt: „Er [die Hauptfigur Elias; J.O] fordert uns dazu heraus, diese Welt – die unsrige – mit seinen Augen zu betrachten, mit einem unverbrauchten, kritischem Blick. *Letztlich konfrontiert er uns mit uns selbst.*“ (Costa-Gavras 2009: o. S.; Herv. J. O.) Costa-Gavras verweist dabei auf den Prozess der Selbstreflexion, der an späterer Stelle noch einmal im Rahmen des Symbolischen Interaktionismus von Bedeutung sein wird (Kap. 4.3 sowie Kap. 5). In Bezug auf die an dieser Stelle dargestellte Perspektive ist hervorzuheben, dass der

europäische Zuschauer aus der Perspektive des Nicht-Europäischen, des aus der Gemeinschaft ausgeschlossen und aus dem Identitätsraum ausgegrenzten Fremden, auf Europa, die europäische Gemeinschaft und somit auch sich selbst blickt. Als Filmbeispiele, bei denen im Rahmen der Analyse eine solche Fremdperspektive ausgemacht werden konnte, sind u. a. EDEN IS WEST, IN THIS WORLD oder auch ILLÉGAL zu nennen.

Die dargestellten Perspektiven sind weder kategorisch voneinander zu trennen, noch müssen sie konsequent in Filmen durchgeführt werden. Bereits die Analyse der Anfangsszene des Films LICHTER (Kap. 3.2.1) machte deutlich, dass nicht nur innerhalb eines Films, sondern auch innerhalb einzelner Szenen ein Wechsel stattfinden kann. In den hier untersuchten Filmen werden Geschichten entweder aus zwei oder mehreren gleichberechtigten Perspektiven oder aus der Perspektive der Fremden erzählt, sodass die Zuschauer eine durch stetigen Wechsel differenziertere, oder eine ganz andere Perspektive als die eigene europäische einnehmen. Es findet demnach eine „Relativierung der Wahrheit“ statt, indem die europäische Perspektive der Zuschauer durch die des Fremden auf unterschiedliche Weise ergänzt wird: durch eine „fremde Einzelperspektive“, „oszillierende Doppelperspektive“ oder durch eine „pluralistische Perspektive“. Ihr Schnittpunkt ergibt sich daraus, dass sie die Geschichte nicht aus der Perspektive jener Einzelfigur erzählen, die der zugehörigen Gemeinschaft des europäischen Zuschauers – also der europäischen Gemeinschaft – zugeordnet werden kann. Die Zuschauer Europäischer Filme werden vielmehr mit Sichtweisen in Berührung gebracht, die die eigene, bekannte Perspektive ergänzt. Berührung kann hier im Sinne eines emotionalen, empathischen Involviertseins des Zuschauers verstanden werden, wie im folgenden vierten Kapitel zur Emotion noch eingehend dargestellt wird.

In den analysierten Filmen wurde in Bezug auf die Figurenanalyse deutlich, dass oftmals der klassische Fokus auf einen dominanten, männlichen, heldenhaften Einzelcharakter zugunsten der Gleichberechtigung weiterer (vor allem weiblicher) Figuren aufgegeben wird. Hickethier macht darauf aufmerksam, dass der Held „einen Anspruch auf Alleinstellung seines Vorhabens, auf Sieg und Erfolg [erhebt]“ (Hickethier 1995: 34) und damit einer auf Gleichberechtigung und Differenz anerkennenden, offenen Konstellation entgegensteht. Tröhler beschreibt Filme mit Figurenkonstellationen, die sich von der eines Einzelhelden unterscheiden, als Filme des expressiven, ethnografischen Realismus, in denen die Konstellation der Figuren eine Schlüsselrolle im Verständnis übernimmt: „Their expressive, ethnographic realism is at once akin to everyday actions and images of the social Other, as well as aligned with foreignness of the cultural Other, that is, the

recognisable specifics of a socio-politically rooted microcosm.” (Tröhler 2010: 469) Die Abkehr vom erfolgreichen Einzelhelden und seiner großen Erzählung findet hier zugunsten einer Zuwendung zum Alltag des Fremden und der zwischenmenschlichen Erfahrung statt. Dies konnte auch im Rahmen der Analyse festgestellt werden, da der Europäische Film makropolitische Themen anhand von individuellen Geschichten erzählt. Der ethnografische Realismus, so Tröhler weiter, halte eine größere Bandbreite an Bedeutung und emotionalen Positionen bereit (vgl. ebd. 466f.). An dieser Stelle ist explizit die Erfahrung des kulturell Anderen („cultural Other“) angesprochen, die in einem engen Bezug zum Verhältnis von filmischer Fiktion und außerfilmischer Alltäglichkeit („everyday actions“) sowie emotionalen Bezügen steht. Da diese Aspekte der Rahmenbedingungen sich bereits an unterschiedlichen Stellen der Arbeit als relevant herausgestellt haben, sollen sie in einem folgenden Kapitel in Bezug auf die zentralen Fragestellungen näher untersucht werden (sh. Kap. 4.1 und 4.2).

Die Perspektiven in den Filmen sind eng mit der Sozialität der Gemeinschaften im Film verknüpft.

### **SOZIALITÄT – DIE „MECHANISMEN“ DER GEMEINSCHAFTSKONSTRUKTION IM FILM**

Die Konstellation von Figuren und die unterschiedlichen Fokusse auf einzelne Charaktere stellen sich als symbolische und soziale Knotenpunkte in der Organisation fiktionaler Welten dar (vgl. Tröhler 2010: 461). Dabei reichen die Erkenntnisse aus der Analyse innerfilmischer Sozialstrukturen über die Filmwelt hinaus. Aus der Darstellung der Sozialität im Europäischen Film ergeben sich weitreichende Einblicke in die Mentalität der außerfilmischen europäischen Gemeinschaft selbst:

„Die sozialen Eigenschaften von Figuren beeinflussen Zuschauerreaktionen erheblich. Wir ordnen Figuren nicht nur sozial ein, sondern reagieren auf sie auch unwillkürlich in sozialer Weise. Wir nehmen sie als potenzielle Freunde oder Feinde, Liebespartner oder Mentoren, Beschützer oder Beschützte wahr, verknüpfen mit ihnen Interessen und Handlungsmöglichkeiten.“ (Eder 2008: 271f.)

Im Hinblick auf die zentralen Fragestellungen der Arbeit, die sich u. a. auf die Art und Weise der Gemeinschaftskonstruktion im europäischen Film beziehen, ist demnach zu beantworten, auf welche Weise die Figuren zueinander in einem gemeinschaftlichen Verhältnis – einer sozialen Beziehung – stehen und wie die in den Filmen dargestellten Gemeinschaften strukturiert sind. Sozialität wird Eder folgend verstanden als „alle sozialen Handlungen und Beziehungen von Figuren und ihre Positionen in überindividuellen

Sozialstrukturen“ (ebd.). Es sind daher Fragen von Interesse wie: Welche Figuren werden aufgrund welcher Merkmale als fremd skizziert? Wird die Fremdheit ontologisch begründet oder als konstruiert entlarvt? Werden die Fremden als aktiv Handelnde innerhalb der Konstellation oder vielmehr als passive Opfer dargestellt?

Für den Film ist die Konstruktion von Fremdheit essenziell, sodass Hickethier diese als Grundmuster filmischer Erzählung definiert (vgl. Hickethier 1995: 21). Er beschreibt vier unterschiedliche Beziehungsformen zwischen den Figuren, die aus der *Perspektive des Zuschauers* dem Umgang mit dem Fremden zugeordnet werden können.<sup>149</sup> Diese Beziehungsformen sind in der vorliegenden Arbeit für die Frage der (europäischen) Identität interessant, da sich das Europäische – wie im zweiten Kapitel einführend erläutert – insbesondere aus der Bestimmung des Nicht-Europäischen findet. Im ersten Grundmuster von Fremdheit taucht das Fremde als Bedrohung und Gefährdung auf (vgl. ebd.: 22). Die Funktion dieser Darstellung, die bspw. in Kriegsfilmern auf kollektive Feindbilder rekurriert, sieht Hickethier in der Festigung des Gemeinschaftsgefühls durch die Stärkung von Differenzstrukturen:

„Fremdheit soll hier Gemeinschaften zusammenschweißen, soll integrieren, soll Aggressionen erzeugen und nach außen lenken, soll neue Vorurteile schaffen und vorhandene bestärken. Dämonisierung ist die Strategie der Inszenierung, Schematisierung und Vereinseitigung zeichnet solche Darstellungen aus, eine Mobilisierung der Zuschauer wird angestrebt.“ (Ebd.: 23)

Als zweite Kategorie nennt Hickethier die Darstellung des Fremden als das Komische. Das Lachen mit den Figuren, dass oftmals eher als ein Lachen über die Figuren beschrieben werden kann, wie Hickethier in Anlehnung an Stuart Hall feststellt, dient im Rahmen der Sozialität ebenso dazu, das Fremde der eigenen Gemeinschaft unterzuordnen. Das Lachen über das Fremde degradiert diesen zum Komischen, entwaffnet ihn, macht ihn ungefährlich und kontrollierbar, auch wenn es eher als die anderen Grundmuster der Darstellung des Fremden über ein aufbegehrendes Moment verfügt (vgl. ebd.: 25). In einer weiteren Grundkategorie wird das Fremde als das Untergeordnete dargestellt, das sich in die hierarchisch geordnete Sozialstruktur einzugliedern und der eigenen Kultur unterzuordnen hat. Auch wenn eine hierarchische Trennung nicht eindeutig vorhanden ist, so wird die Differenz zwischen dem Eigenen und dem Fremden in dieser Kategorie ontologisch begründet: „Die Differenz der Erscheinung und der Herkunft“ so Hickethier, sei dabei „immer eng mit einer Differenz der sozialen Stellung verbunden [...]“ (Ebd.: 24)

---

<sup>149</sup> Zur Perspektive des Zuschauers sei an dieser Stelle noch einmal auf die wichtige Prämisse in Kap. 3.1 hingewiesen, in der der verallgemeinerte europäische Zuschauer konkretisiert wird.

Diese Form der Fremdheitskonstruktion findet sich vielfach in den analysierten Filmen wieder. So wird in *ILLÉGAL*, *LILJA 4-EVER*, *EDEN IS WEST*, *LAST RESORT* oder *IN THIS WORLD*, um lediglich die eindringlichsten Beispiele zu nennen, eine eindeutige hierarchische Trennung von Eigenem und Fremden *auf diegetischer Ebene* vorgenommen. *Allerdings – und hier sei auf die obige Darstellung zur Perspektive verwiesen – wird diese auf Differenzen gründende Sozialstruktur aus der untergeordneten Perspektive betrachtet (Fremdperspektive) oder zumindest durch diese erweitert (oszillierende Perspektive) bzw. durch eine Darstellung mehrerer Perspektiven relativiert (pluralistische Perspektive). Damit wird die Unterdrückung des Fremden bzw. sein gänzlicher Ausschluss aus dem Sozialgefüge, von dem der Europäische Film in seinen Geschichten erzählt, auf handlungstheoretischer Ebene in Frage gestellt, da dieser in besonderer Form an eine selbstreflexive, kritische Interaktion der Zuschauer appelliert.*

Oftmals steht der Hierarchie der körperlichen Unterdrückung ein umgekehrtes Verhältnis mentaler Stärke gegenüber. Die Fremden verbleiben nicht in der Opferrolle, sondern zeichnen sich durch ihre unbedingte Willensstärke aus, sich aus dieser Situation zu befreien, auch wenn sie dabei am Ende nicht immer erfolgreich sind. Die Beziehungen der Figuren, die prima facie als „fremd“ auf der einen Seite und „europäisch“ auf der anderen Seite charakterisiert werden können, entziehen sich auf den zweiten Blick einer einfachen Zuordnung von Bedrohung oder Beherrschung. Die überindividuelle Sozialstruktur zwischen dem Fremden und dem Eigenen wird nicht als ein Verhältnis zwischen dem Schwachen und Starken respektive dem Untergeordneten und Übergeordneten gezeichnet, sondern ist vielmehr von Ambivalenz geprägt, bis hin zu einer Nivellierung der hierarchischen Struktur, wie die Treppenszene in *WELCOME* bspw. verdeutlichen konnte.

Als viertes Grundmuster von Fremdheit bestimmt Hickethier die Darstellung des Fremden als das Verfolgte, das der Unterstützung von Helferfiguren bedarf. Das Fremde wird hier auf eine deutlich subtilere Art und Weise in die bestehende Sozialstruktur eingeordnet als beim letzteren Grundmuster. Das Fremde benötigt hier eine Helferfigur aus dem Kreis der dominanten Gemeinschaft, die – aus einer paternalistischen Position heraus – helfend zur Seite steht und damit letztlich die übergeordnete Stellung im gesellschaftlichen Gefüge bestätigt. Das Fremde wird dabei nicht durch Stigmatisierung oder Unterdrückung angeeignet, sondern bevormundet und damit einer untergeordneten Rolle des passiven Hilfeempfängers kindlichen Charakters zugewiesen: „Die Infantilisierung des Fremden als Mittel der Beherrschung des Fremden ist der Domestizierungsform verwandt. Auch hier geht es darum, Machtkonstruktionen nicht in Frage zu stellen, sie im Grunde wieder zu

bestätigen.“ (Ebd.: 24) Auf den ersten Blick könnten einige der oben angeführten Filmbeispiele dieser dritten Kategorie zugeordnet werden. In den Filmen finden sich jedoch – wie bereits skizziert – keine klassischen Helferfiguren, die dem schwachen und hilfsbedürftigen Fremden mit paternalistischer Fürsorge zur Seite stehen und soziokulturell „domestizieren“. Hier stellt sich die Hilfe vielmehr als gegenseitig dar, da die Helfer selbst nicht frei von Schwächen und fehlerhaftem Verhalten sind und sich ebenfalls in unterschiedlichen prekären Lebenssituationen befinden (u. a. LICHTER, WELCOME, AUF DER ANDEREN SEITE, LAST RESORT oder MORGEN). Die Anderen werden nicht als Behandelte dargestellt, denen auf gutmenschliche Art geholfen wird – nicht zuletzt um die übergeordnete Stellung innerhalb der Gesellschaft zu rechtfertigen – sondern als handelnde Individuen, die ihre Eigenständigkeit nicht verlieren. In den analysierten Filmen ist das Verhältnis zwischen den „legalen und illegalen“ Europäern nicht als eindeutiges Täter-Opfer- oder Helfer-Hilfsbedürftigen-Verhältnis vorhanden, sondern stellt sich insbesondere im Hinblick auf die einzubeziehende pragmatische Ebene als wesentlich ambivalenter dar.

Für alle unterschiedlichen Darstellungsformen des Fremden konstatiert Hickethier abschließend, dass eine Anerkennung von Differenz ohne das Ziel der Vertreibung und Auslöschung oder Assimilation und Unterordnung des Fremden nicht vorzufinden sei (vgl. ebd.: 25). Dies ist jedoch in vielen der Filmbeispiele des Korpus der Fall, wie vor allem ein Blick auf die offene Erzählstruktur verdeutlicht. Das offene Ende vieler Filme lässt die Frage nach einer Lösung offen und damit auch vorhandene Gegensätze und Konflikte bestehen. Die Schlussbilder in AUF DER ANDEREN SEITE oder EDEN IS WEST, die im Folgenden (Kap. 3.3.6) noch analysiert werden sollen, verdichten dies auf symbolische Weise.

Als Gegenbeispiel kann hier jedoch das Ende von DIRTY PRETTY THINGS (KLEINE SCHMUTZIGE TRICKS; 2002) von Stephen Frears angeführt werden. Der Film erzählt die Geschichte des illegalen nigerianischen Immigranten Okwe (Chiwetel Ejiofor), der gemeinsam mit der türkischen Asylbewerberin Senay (Audrey Tautou) und vielen anderen „Illegalen“ in einem Hotel in London arbeitet und eines Tages ein menschliches Herz in einem der Zimmer entdeckt. Als er dieses zum Chefportier Juan (Sergi Lopez) bringt, erzählt er diesem, dass er in Nigeria als Arzt arbeitete. Daraufhin offenbart ihm Juan, dass er nebenbei mit den Organen von „illegalen“ Einwanderern Handel betreibt und zwingt ihn dazu, die notwendigen Operationen durchzuführen. Er verspricht ihm und Senay, die seine erste Patientin werden soll, neben der üblichen Bezahlung des Organs gefälschte Pässe zu verschaffen. Den beiden gelingt es jedoch, Juan zu überlisten, entnehmen anstatt Senays

nun seine Niere und verkaufen diese an seinen Geschäftspartner, der bereits im Keller des Hotels auf die Hehlerware wartet.

Ausgestattet mit Geld und gefälschten Pässen können Okwe und Senay am Ende Europa verlassen. Am Flughafen ruft Okwe seine in Lagos lebende Tochter an und teilt ihr mit, dass er nun nach Hause komme: „*At last, I am coming home*“ (TC 1:29:37) sind die letzten Worte des Films, die die bisherige Aussage desselben (sich gegen die Unterdrückung und Ausbeutung illegaler Einwanderer stark zu machen) in gewisser Weise destruieren.



Abb. 73: DIRTY PRETTY THINGS TC 1:29:27

Die Großaufnahme des Gesichtes, die dem Zuschauer die Gefühle Okwes nahe bringt, und die sehr emotionale Klaviermusik auf der tonalen Ebene erhöhen die Bedeutung der positiv besetzten Rückreise in solcher Weise, dass die vorher im Film vorhandene Kritik am Umgang mit den illegalen Einwanderern nivelliert wird. Der letzte Satz des Nigerianers „I am coming home“ stellt explizit dar, dass Heimat dort ist, wo man herkommt (nämlich Afrika) und nicht dort, wo man leben möchte (Europa). Das Aufbegehren der Solidargemeinschaft aus „Illegalen“ und gesellschaftlichen Verlierern führt zu einer kurzfristigen Korrektur der unterdrückenden Gemeinschaftsstruktur, die jedoch am Ende wieder hergestellt wird.

Im Hinblick auf die Konstruktion von Fremdheit in diesem Film ist ebenso die Besetzung der türkischen Figur Senay mit der prominenten französischen Schauspielerinnen Audrey Tatou fragwürdig, wie auch Bardan unter Bezug auf Marciniaks Begriff der „annehmbaren Fremdheit“ („palatable foreignness“) kritisiert:

„The white Tatou [sic!], who poses as a Muslim Turkish woman named Senay, appears bare-shouldered [...], enticing a Western audience to a readily accessible spectatorial visual consumption. With a little effort, Senay is 'just like us'. In this respect, the idea that despite cultural differences we are all the same 'sells a particular version of multiculturalism, one based in the logic of homogeneity and sameness', functioning 'as a safe panacea rather than an actual, risky engagement with difference'.“ (Bardan 2008: 53)

Die Prominenz der europäischen Schauspielerinnen marginalisiert die Differenzen der Türkin Senay als Figur. Es findet sozusagen eine figurenbezogene Assimilation des Fremden durch die Besetzung mit der bekannten europäischen Schauspielerinnen statt, die eine



eurozentrische Perspektive offenbart. Diese eurozentrische Perspektive wird insbesondere am Ende des Films auf der Ebene der Handlungsstruktur durch die positiv besetzte Rückreise in die Heimat bestätigt.

Ebenso wie KLEINE SCHMUTZIGE TRICKS endet auch LAST RESORT mit der Rückreise von Tanya und ihrem Sohn Artiom, nachdem sie aus dem Aufnahmelager für „illegale“ Einwanderer ausbrechen konnten. Hier ist jedoch eine andere Bedeutung hinterlegt. Die Abreise wird weniger als glückliche Heimkehr in die ursprüngliche Heimat dargestellt, sondern resultiert hier aus einer Resignation angesichts der menschenunwürdigen Realität für Asylsuchende in Europa und stärkt damit die Kritik des Films am Umgang mit den Migranten. Das Schlussbild in LAST RESORT ist ebenso das fast identische Anfangsbild des Films (sh. Abb. 109, 110), bekommt jedoch aufgrund der zwischen diesen liegenden Geschichte eine ganz andere Bedeutung. Während am Anfang noch Hoffnung auf ein neues Leben in Europa besteht, bleibt am Ende lediglich die Resignation aufgrund der menschenfeindlichen Migrationspolitik. Die Abreise ist hier nicht positiv als glückliche Heimreise zur Familie konnotiert. Die Doppelung der Bilder und die Übergangssymbolik des Tunnels als transitorischer Ort, stellen die Abreise nicht als Rückkehr und Abschluss, sondern als wiederkehrenden Neuanfang einer nicht endenden Odyssee dar. Das Ende bleibt offen und die im Film gestellten Fragen ungeklärt.

Auch eine Vielzahl der anderen Filme wie AUF DER ANDEREN SEITE, EDEN IS WEST, LAST RESORT, IN THIS WORLD oder LICHTER schließen mit einem offenen Ende ab. Dieses hat zur Folge, dass das Involvement der Zuschauer über das Ende der Erzählung hinausführt, da die Konflikte nicht aufgelöst und die in den Filmen gestellten Fragen nicht abschließend geklärt werden (vgl. Hickethier 2001: 126). Hickethier stellt in Bezug auf Filme, die den Umgang mit dem Fremden in der eigenen Gemeinschaft thematisieren, dar, dass der Verzicht auf Auflösung der Konflikte am Ende der Filme für den Rezeptionsprozess des Zuschauers von Bedeutung ist:

„Gerade dann, wenn der Film sich eine glückliche Wende verkneift, wenn der Filmschluß [sic!] keine Versöhnung des Zuschauers mit der schlechten Realität anbietet, sondern den Bruch, den Konflikt dem Zuschauer als Aufgabe überläßt [sic!], ist der *Appell* um so deutlicher, daß [sic!] diese real existierende Praxis der Abschiebung nicht sein darf.“ (Hickethier 1995: 37; Herv. J. O.)

An dieser Stelle ist mit dem Begriff des Appells im obigen Zitat ein wesentlicher Punkt im Rahmen der semiotisch-handlungstheoretischen Erweiterung der vorliegenden Arbeit angesprochen, der an späterer Stelle (insb. Kap. 4.3 und Kap. 5) weiter ausgeführt wird. Es soll hier jedoch bereits festgehalten werden, dass die dramaturgische Ebene – insbesondere

das in den Filmen vielzählig vorhandene offene Ende – nicht nur für die Gesamtperspektive des Films von zentraler Bedeutung ist, sondern ebenso für das handlungstheoretische Verständnis der identitätsbezogenen Interaktionsprozesse zwischen Filmen und Zuschauern.

Auf Grundlage der bisherigen Analyseergebnisse lassen unterschiedliche Phasen ausmachen, anhand derer die Mechanismen der Gemeinschaftskonstruktion beschrieben und der Sozialisationsprozess zwischen den Figuren theoretisch strukturiert werden kann.

### **DAS DISPOSITIONSMODELL ZUR STRUKTURIERUNG DER SOZIALISATIONSPROZESSE**

Es konnte bereits an unterschiedlichen Stellen der vorliegenden Arbeit deutlich gemacht werden, dass die Motive der Grenzziehung – sowohl in soziokultureller als auch räumlicher Hinsicht – die Struktur einer Gemeinschaft und damit auch die individuelle und kollektive Identität zu beschreiben vermögen. Es stellt sich nun in Bezug auf eine mögliche Strukturierung der erfolgten Analyse die Frage, wie das sich wandelnde, nicht statische Verhältnis zwischen den Figuren sowie der Aspekt der Grenzziehung gefasst werden kann.

Als Orientierung soll dabei die Phaseneinteilung des Rituals nach Erika Fischer-Lichte herangezogen werden.<sup>150</sup> Dieses erstellt sie zwar im Rahmen ihrer Beschreibung des Übergangsrituals im Theater, bezieht sich dabei jedoch auf die ethnologischen Arbeiten von van Gennep, der einen grundlegenden Transformationsprozess zwischen Individuum und Gemeinschaft aufgrund von Statusveränderungen aus ethnografischer Perspektive beschreibt (vgl. Fischer-Lichte 2003: 16). In der vorliegenden Arbeit wird der Status des Fremden in Beziehung zur autochthonen Gemeinschaft zur Disposition gestellt.

In ihrem Dispositionsmodell unterscheidet Fischer-Lichte drei Phasen. Die erste Phase stellt die Trennungsphase dar, „in welcher der/die zu Transformierende(n) ihrem Alltagsleben herausgelöst und ihrem sozialen Milieu entfremdet werden.“ (Ebd.: 17) Diese Phase beschreibt folglich den Prozess der Grenzüberschreitung. Die zweite Phase wird als „Schwellen- oder Transformationsphase“ beschrieben, in der „die zu Transformierende(n) in einen Zustand 'zwischen' allen möglichen Bereichen versetzt [werden], der ihnen völlig neue, zum Teil verstörende Erfahrungen ermöglicht.“ (Ebd.) Die Transformierenden befinden sich in dieser Phase in einem Zustand der Liminalität, so Fischer-Lichte unter Verweis auf Victor Turner, in dem aufgrund der Gemeinsamkeit von Grenzerfahrungen

---

<sup>150</sup> Ich danke Knut Hickethier an dieser Stelle für den Hinweis auf die Lektüre der Werke von Erika Fischer-Lichte in Bezug auf die Beschreibung von Grenzerfahrung.

zeitweise eine neue Gemeinschaft – die Ritualgemeinschaft – entsteht: „In liminality, new ways of acting, new combinations of symbols, are tried out, to be discarded or accepted.“ (Turner zit. nach Fischer-Lichte 2003: 26). Hier findet demnach der Hauptteil der Aushandlung (zwischen dem Eigenen und dem Fremden respektive der Eigen- und Fremderfahrung) statt, die zur dritten Phase überleitet, die als „Inkorporationsphase“ beschrieben wird. In dieser werden „die nun Transformierte(n) wieder in die Gesellschaft aufgenommen“ (ebd. 17). Diese Gesellschaft, der der Fremde zugeordnet wird, kann sowohl die der Herkunft (Ausschluss/Rückkehr des Fremden) als auch die der Ankunft (Eingliederung) sein, wobei von Interesse ist, welche Grundmuster der Ein- oder Ausschließung auszumachen sind. Die drei Phasen beziehen sich nicht nur auf das Verhältnis von (fremden oder autochthonem) Individuum und (autochthoner bzw. fremder) Gemeinschaft, sondern offensichtlich ebenso auf das Überschreiten von räumlichen Grenzen und der Festsetzung alter oder Ziehung neuer Grenzen.

Die Phasen des Rituals können ebenso auf die unterschiedlichen Phasen der fiktionalen Geschichten im Europäischen Film übertragen werden, wobei jedoch eine Änderung vorgenommen werden muss, die aus der medienpezifischen Besonderheit resultiert. Die von Fischer-Lichte bzw. van Gennep vorgenommene Phaseneinteilung ist aufgrund ihres Bezuges zum (Theater-) Ritual chronologisch gesetzt. Diese chronologische Setzung ist jedoch im Hinblick auf den Film aufzulösen, da dieser (wie eigentlich auch das Theater) seine Geschichten nicht zwangsläufig in ihrer chronologischen Reihenfolge erzählt. Aus diesem Grund soll der Raumbezug der einzelnen Phasen in den Vordergrund gestellt und begrifflich deutlich gemacht werden, indem die erste Phase als *Präpositionsphase*, die zweite als *Dispositionsphase* sowie die dritte Phase als *Postpositionsphase* gefasst wird. Die einzelnen Phasen sind hierbei eben nicht chronologisch fixiert, sondern können in wechselnder Reihenfolge angeordnet sein. Das meint im Hinblick auf die filmische Erzählstruktur, dass die einzelnen Phasen zwar einer möglichen aristotelischen Dreigliederung der Filmgeschichten (1. Exposition und Komplikation; 2. Klimax und Wendepunkt/Peripetie; 3. Fallende Handlung und retardierendes Moment sowie Katastrophe/Auflösung) zugeordnet werden können, aber nicht zwingend müssen. Vielmehr *beschreibt das Dispositionsmodell sowohl die räumlichen, als auch die soziokulturellen Dispositionsprozesse und gibt dabei immer ein bestimmtes dynamisches und mehrstelliges Verhältnis an*. Mehrstellig bedeutet, dass das binarische Verhältnis von Eigenem und Fremdem oder von Innen und Außen unter Bezug auf die unterschiedlichen Perspektiven im Film erweitert ist. Diese Mehrstelligkeit wurde in der Analyse der Filme

wiederkehrend deutlich.

Die Präpositionsphase beschreibt die Grenzüberschreitung, die sowohl die Herkunft als auch Ankunft mit einschließt und gegebene Ordnungsstrukturen infrage stellt. Dabei ist die Frage der Herkunft eng mit der räumlichen Beziehung verbunden wie Ruth Florack bemerkt: „References to age, gender and social status help to define a character. But an even stronger indicator than these three is origin, which also signifies a spatial affiliation and which only occasionally falls short, as in the case of personification.“ (Florack 2010: 478) Hier soll als Beispiel vor allem auf die Anfangsszene des Films LICHTER verwiesen werden, auf Grundlage derer bereits zu Anfang des Analysekapitels auf die besondere Darstellung der Ankunft anhand der ukrainischen Flüchtlinge hingewiesen werden konnte. Ebenso deutlich und symbolisch konnotiert ist die Anfangsszene in EDEN IS WEST, in der die namenlosen „illegalen“ Flüchtlinge auf dem kleinen Boot ihre Pässe zerreißen und in das Meer werfen. Der erste Kontakt der Migranten mit Europa (bzw. den exekutiven Vertretern der institutionell politischen Gemeinschaft in Form der Grenzpatrouille) erfolgt in der Nacht, als das Flüchtlingsboot gestoppt wird. Der gewalttätige Übergriff der Grenzpolizisten ist dabei bereits als Teil des identitätsbezogenen Aushandlungsprozesses zu betrachten. Ihre aggressive Reaktion auf den Grenzüberschritt der Flüchtlinge zeigt, dass die institutionelle Ebene der Europäischen Gemeinschaft in der Dispositionsphase ihren Identitätsraum mit allen Mitteln zu verteidigen versucht.

Die Dispositionsphase verweist terminologisch auf eine Anordnung, Aufgliederung, Aufteilung, Einteilung oder Strukturierung und stellt die oben genannte Schwellen- und Transformationsphase dar, in der eine Aushandlung derjenigen Kriterien stattfindet, die das Eigene und Fremde festsetzen. Hier ist bspw. auch die oben skizzierte Darstellung Hickethiers zum Umgang mit dem Fremden im Film einzuordnen. Die Disposition bezieht sich auf eine bestimmte Vorstellung respektive Repräsentation des Fremden und Zuordnung zu einem bestimmten semantischen Raum aufgrund symbolischer Differenzierungen.

Das Wechseln der Kleidung in EDEN IS WEST ist hier u. a. zu nennen. Als Elias die Grenze überschritten hat und am Strand des Ferienressorts aufwacht, versucht er, sich der anwesenden Hotelgemeinschaft anzupassen. Nachdem er sich seiner alten Kleidung entledigt hat, zieht er sich die entwendete Arbeitskleidung des Hotelpersonals an. Seine jeweiligen Bekleidungsformen versetzen ihn dabei in unterschiedliche gesellschaftliche Rollen. Hier wird der Prozess des Aushandelns zwischen seiner ursprünglichen Identität,

der er sich symbolisch bereits durch das Zerreißen seines Passes entledigt hat, und der Identität der anwesenden Gemeinschaft besonders deutlich.

Die dritte Phase, die Postpositionsphase, schließt die zentrale Frage ein, wie mit dem Fremden auf Grundlage der Disposition umgegangen wird. Findet bspw. eine erneute Ausschließung statt oder wird das Fremde in die eigene Gemeinschaft integriert? Wird das Fremde unterdrückt oder nivelliert, ontologisch begründet oder als konstruiert dargestellt? Es sind in dieser Phasenbeschreibung folglich Fragen von Interesse, die sich auf die *Folgen* der Grenzüberschreitung für den Identitätsraum und der „zugehörigen“ Gemeinschaft beziehen.

Diese Phasen können sowohl für die Analyse der Gemeinschaftskonstruktion als auch der Raumkonstruktion im Film herangezogen werden. Dabei finden vielfältige Überschneidungen statt, da – wie bereits eingehend dargestellt – das Eigene nicht nur in Abgrenzung zum Fremden konstruiert wird, sondern ebenso von der räumlichen Grenzziehung bestimmt ist, die den Ein- bzw. Ausschluss ermöglicht und vice versa selbst erst durch das Fremde relevant wird. So lässt sich auch im Rahmen der Analyse keine strikte Trennung der zwei Ebenen der soziokulturellen und räumlichen Grenzziehung konsequent aufrecht erhalten. Die Phasen des Dispositionsmodells stellen folglich kein festes Analyseraster dar, sondern vielmehr flexible *Orientierungspunkte* im Rahmen der Analyse von Gemeinschaften und Identitätsräumen im Europäischen Film. Das Dispositionsmodell, das auf Grundlage der bis zu dieser Stelle erbrachten Analyseergebnisse formuliert werden konnte, dient dazu, die Untersuchung der Filme rückblickend strukturieren zu können. Darüber hinaus kann das Modell in der in Kap. 3.3 folgenden Analyse des filmischen Raums als Orientierungsrahmen genutzt werden.

Während in diesem Kapitel die Ergebnisse der Filmanalyse zusammengetragen und unter Berücksichtigung der zwei zentralen Aspekte Perspektive und Sozialität strukturiert wurden, gilt es nun, eben diese über den Filmtext hinaus auf das Verhältnis von Film und Zuschauer zu beziehen. Dabei wird nach einer allgemein gehaltenen, kulturwissenschaftlichen Einführung insbesondere die Bedeutung des Mediums Film im Sozialisationsprozess von Gemeinschaften hervorgehoben. Es werden demnach die aus der Analyse gewonnenen Erkenntnisse theoretisch fundiert, um über die spezifischen Analyseergebnisse hinausgehende allgemeine Aussagen zu formulieren und auf die zentralen Fragestellungen zurückzubinden, die sich auf das Verhältnis von Film und europäischer Gemeinschaft beziehen. Es wird im Folgenden die filmsoziologische Ebene

betrachtet, denn das Verhältnis der Figuren untereinander bestimmt ebenso das Verhältnis dieser zum Zuschauer.

### „WIR, DIE ANDEREN“ – DIE BESTIMMUNG DES FREMDEN

„Fremd ist der Fremde nur in der Fremde.“ (Karl Valentin)

In der Beschäftigung mit Kultur und Identität gibt es einen zentralen Kern, zu dem die unterschiedlichen Diskussion immer wieder zurückführen: die Konstruktion des Eigenen und des Fremden, respektive seiner Ein- oder Ausgrenzung. Bereits in der Analyse wurde deutlich, dass es aufgrund der Konstruiertheit „des Fremden“ nicht möglich ist, von „dem“ spezifisch Fremden zu sprechen, sondern vielmehr von den unterschiedlichen und vielfältigen Bedeutungszuweisungen, die eine Abgrenzung „vom Eigenen“ ermöglichen. Das viel zitierte obige Zitat von Karl Valentin bezieht sich auf eben diese Konstruiertheit von Fremdheitszuweisungen, die an die Überschreitung räumlicher Grenzen gebunden ist. Das *komplementäre* Gegenbild wird bei genauerer Betrachtung an seinen Rändern unscharf und verschwommen. Diese Prämisse soll im weiteren Verlauf mitgedacht werden, wenn weiterhin die Begriffe des „Fremden“ und des „Eigenen“ Verwendung finden.

Die Auseinandersetzung mit Differenz offenbart sich im intellektuellen Diskurs als zweiseitiges Schwert. Während die Betonung kultureller Differenz unter dem Generalverdacht der Diskriminierung steht, findet auf der anderen Seite eine Nivellierung kultureller Differenz statt, der jedoch der Vorwurf gemacht wird, sich hinter einer Maske von „Multikulti-Romantik“ zu verstecken.<sup>151</sup> Beiden Seiten ist jedoch die Problematik gemein, kulturelle Identität und somit auch die Trennlinien verschiedener Kulturen ontologisch zu begründen. Die Anmerkung, dass ebenso wie die kollektive Identität einer Gemeinschaft auch die Differenzierungskriterien – also die Grenzziehung derselben zu anderen Kollektiven – konstruiert ist, scheint banal, ist aber für das Verständnis der Identitätskonstruktion und somit für die vorliegende Arbeit von Bedeutung. Die Konstruktion kollektiver Identität beruht auf Gegensätzlichkeit, die sich in der Ausgrenzung und Abgrenzung vom Anderen vollzieht. In der Beschäftigung mit kollektiver Identität geht der Frage „wer sind wir?“ eine andere Frage voraus, nämlich „wer sind wir nicht?“ oder „wer sind die Anderen?“

Auch Derrida macht dies in seinem viel zitierten Essay „Das andere Kap“ deutlich, wenn

---

<sup>151</sup> Zum Überblick über die Multikulturalismus-Debatte sh. u. a. Leicht 2009, Silj 2010, Tibi 2002/2004.

er einer kulturellen Identität die Möglichkeit eines Selbstbezugs ohne Differenz abspricht. Derrida spricht hier von einer Kultur des „doppelten Genitivs“ und des „Von-sich-selber-sich-Unterscheidens“: „Die Monogenealogie“, so Derrida, „stellt sich somit immer als Mystifikation in der Geschichte der Kultur dar.“ (Derrida 1992: 13) Anstatt also Europa als eine Gemeinschaft zu betrachten, die ontologisch legitimierbar ist bspw. unter Rückgriff auf eine vermeintlich kulturelle Wurzel (sh. hierzu Kap. 2.1), betont Derrida, dass Europa sich seit jeher lediglich auf Grundlage unterschiedlicher Differenzierungsstrategien finden kann.<sup>152</sup> Es werden unterschiedliche Codierungen vorgenommen, um die Ausgeschlossenen, die als „Fremde“ in Erscheinung treten und der ausschließenden Gruppe gegenüberstehen, bestimmen und kategorisieren zu können. Diese Differenzierung mit dem Ziel der Exklusion ist für die Identität der Gemeinschaft von zentraler Bedeutung und kann bspw. nach ökonomischen, kulturellen und religiösen aber auch körperbezogenen (z. B. Hautfarbe oder körperliche Behinderung) sowie geschlechtsspezifischen Kriterien erfolgen.<sup>153</sup> Da die Arbeit zum Ziel hat, zu erklären, wie die aus den Filmen herausgearbeiteten Identitätsangebote im Rahmen der Identitäts(re-)konstruktion genutzt werden, ist es notwendig zu konkretisieren, auf welche Weise sich diese Konstruktionsleistung vollzieht.

Einführend ist zwischen dem „Anderen“ und dem „Fremden“ zu unterscheiden, da das Andere erst durch den Eigenbezug zum Fremden wird. Waldenfels stellt in seiner Phänomenologie des Fremden dar, dass das Eigene erst aus der Bestimmung des Fremden möglich wird: „Eigenes entsteht, indem sich ihm etwas entzieht, und das, was sich entzieht, ist genau das, was wir als fremd und fremdartig erfahren.“ (Waldenfels 2006: 20) Damit wird das Eigene dadurch bestimmt, dass in den Prozess der Interpretation das Fremden eingebunden wird und folglich auf ein Beziehungsverhältnis verweist. Das Fremde ist nicht nur Konstrukt einer Deutung von Wirklichkeit, sondern gleichzeitig auch

---

<sup>152</sup> Derrida bestimmt den Ort Europa auf geo-semiotische Weise und bezieht sich dabei auf eine Vorstellung einer Raum-Bilderwelt. Er löst sich damit von einer konkreten geografischen Bestimmung Europas zugunsten eines Erfahrungs- und Kommunikationsraums. Die geo-semiotische Perspektive bei Derrida und die symbolisch-soziologische Perspektive bei Simmel zeigen, dass Europa als Erfahrungsraum verstanden werden muss und sich in den symbolischen Bildwelten offenbart.

<sup>153</sup> Einen umfangreichen Überblick zur Ab- bzw. Eingrenzung stellen die von Lauterbach et al. 2004 herausgegebenen komparatistischen Studien zur Dialektik kultureller Identitätsbildung dar. Zur theoretischen Darstellung von Differenz und Transdifferenz sh. exemplarisch: Allolio-Näcke/Kalscheuer/Manzeschke 2005, Kalscheuer/Allolio-Näcke 2008, Moosmüller 2009; mit europäischen Fokus: Huget/Kambas/Klein 2005, Srubar 2005/2009; zur medialen Konstruktion Wischermann/Thomas 2008 sowie zur Fremdheit aus kulturwissenschaftlicher Perspektive u. a. Wierlacher 1993/1993a.

konstitutiver Bestandteil der Wirklichkeitskonstruktion.<sup>154</sup>

Auch Wierlacher beschreibt das Fremde als „das aufgefaßte Andere, als Interpretament der Andersheit und Differenz“ (Wierlacher 1993: 62) und macht damit ebenso deutlich, dass aus der Interpretation von Andersheit erst Fremdheit entsteht. Differenz kann dann als eine Interpretation der Ein- bzw. Ausgrenzungen verstanden werden, die sich in den Wahrnehmungen des Eigenen und des Anderen konkretisieren (vgl. Wischermann/Thomas 2008: 13; Wintle 2009: 5). Der Fremde ist das Ergebnis einer Konstruktionsleistung, die eine Gruppe durch semantische Zuschreibungen am Anderen vornimmt, um diesen über eine eigene Ordnungssystematik auszugrenzen. Aus dieser konstruktivistischen Perspektive *besteht* das Fremde nicht *an sich* als Entität, sondern *entsteht* in Relation *zum* Eigenen, das selbst als in sich differenziert betrachtet wird.<sup>155</sup>

#### „DAS FREMDE IM EIGENEN“ – DAS KONZEPT DER TRANSDIFFERENZ

Das Fremde ist in letzter Konsequenz also konstituierend für die eigene Identität. Die Erfindung des Anderen geht folglich stets einher mit dem Prozess der Selbstfindung und vice versa (vgl. Wolff 2003: 23). Lauterbach beschreibt das Verhältnis von Differenz setzender Abgrenzung und integrativer Eingrenzung als dialektischen Differenzierungsprozess (vgl. Lauterbach 2004: 8), während Waldenfels die Paradoxie des Verhältnisses betont:

„Das Paradox der Selbstbezüglichkeit erfährt eine nochmalige Steigerung dadurch, daß [sic!] der erste Aspekt der selbstbezüglichen Abgrenzung und der zweite Aspekt der Selbsteingrenzung und Fremdausgrenzung sich ineinanderschieben in Form eines *Fremdbezugs im Selbstbezug*.“ (Waldenfels 2006: 28; Herv. i. O.)

Beide Darstellungen machen deutlich, dass das Eigene und das Fremde nicht als klar umrissene und statische Gegensätze gegenüberstehen, sondern in einem dynamischen Prozess miteinander verbunden sind, der sich im Rahmen der Interaktion konkretisiert.

---

<sup>154</sup> Schmidt deutet auf die Notwendigkeit hin, dass die Wirklichkeitskonstruktion, die auf Unterscheidungen basiert, nicht nur emotional bestimmt sein muss, um kollektiv gültig zu sein, sondern darüber hinaus auch der ständigen Präsenz im öffentlichen Bewusstsein bedarf: „[...] [Das] System von Unterscheidungen, das den kategorialen Rahmen des Wirklichkeitsmodells bildet, muß [sic!] dauerhaft mit einer gesellschaftlichen Semantik und mit gesellschaftlich sanktionierten Emotionen und Normen verbunden sein.“ (Schmidt 1999: 122f.; Herv. i. O.) Das (Massen-) Medium Film, das insbesondere aufgrund seiner ästhetischen Intensität vielfach auch als Emotionsgenerator dargestellt wird, nimmt im Rahmen seiner Präsenz im öffentlichen Bewusstsein eine zentrale Stellung ein. Die Bedeutung der Emotionen werden in Kap. 4.2 eingehender dargestellt.

<sup>155</sup> Darin besteht nach Lösch auch der zentrale Unterschied zu anderen kulturtheoretischen Konzepten wie bspw. dem der Hybridität (Bhaba), da im Verständnis der Transdifferenz die Differenzen als solche bestehen bleiben und weder durch „*Synthese* noch *tendenziell radikale Dekonstruktion von Differenz*“ aufgelöst werden (Lösch 2005a: 43; Herv. i. O.).



Identitäten sind demzufolge nicht als fixe Entitäten vorstellbar, sondern müssen – wie bereits im zweiten Kapitel an unterschiedlichen Stellen betont wurde – als Interpretationsprozesse verstanden werden, die sich in Rahmen symbolischer Interaktionen vollziehen. Dabei können unterschiedliche Bedeutungen mit dem Fremden verbunden werden, je nachdem, in welcher Sphäre der Ausschluss stattfindet. So ist bspw. das psychisch Fremde in Anlehnung an Freud das, was als das Unheimliche dem Vertrauten gegenübersteht.<sup>156</sup>

In der Analyse der Filme wurde jedoch deutlich, dass die räumliche Grenzüberschreitung und die oberflächlichen Differenzmerkmale (Kleidung, Geld, Pass, Sprache oder Körper) als bedeutende Anhaltspunkte gelten, um die Figuren im Hinblick auf ihre Repräsentation des Eigenen oder Fremden abzugrenzen. Im Gegensatz zu Freud beschäftigt sich Simmel in seinen Arbeiten vielmehr mit dem räumlich bestimmbar Fremden, der den Grenzüberschritt vom Äußeren zum Inneren vollzieht. In seiner raumsoziologischen Typisierung des Fremden wird die enge Verschränkung von Raum und Identität deutlich, wenn er diesen als Menschen beschreibt, der zwischen räumlicher Bewegung (jedoch begrenzt) und temporärer Verankerung im Raum gleichsam fixiert ist. Damit unterscheidet dieser sich von den Autochthonen, als den „Immer-schon-da-Gewesenen“ und den lediglich vorübergehend Anwesenden wie den Touristen, Besuchern, den Geduldeten oder den *Gastarbeitern*:

„Es ist hier also der Fremde nicht in dem bisher vielfach berührten Sinn gemeint, als der Wandernde, der heute kommt und morgen geht, sondern als der, der heute kommt und morgen bleibt – sozusagen der potenziell Wandernde, der, obgleich er nicht weitergezogen ist, die Gelöstheit des Kommens und Gehens nicht ganz überwunden hat.“ (Simmel 1992: 509)

Der Kontakt mit dem Fremden findet nach Simmel lediglich auf funktionaler Ebene statt, nicht aber auf der sozialen. Mit Blick auf die Analyse der Figuren wird die von Simmel vorgenommene Einteilung besonders deutlich. Diese sind – bei dem Versuch ihre „Illegalität“ geheim zu halten – mit entsprechenden Herausforderungen konfrontiert, wenn sie mit Angehörigen der Gemeinschaft in der sie fremd sind in sozialen Kontakt treten. Auch wenn sie mit einzelnen Figuren der autochthonen Gemeinschaft eine gleichberechtigte Solidargemeinschaft eingehen, haben sie außerhalb dieser vor allem auf

---

<sup>156</sup> Freud macht 1919 in seiner viel besprochenen Analyse des Wortes *unheimlich* deutlich, dass sowohl das *Heimische* und Vertraute, als auch das *Unheimliche* und Fremde der Psyche des Menschen immanent sind. Er argumentiert davon ausgehend, dass nach der Instanzlehre das triebhafte, unbewusste Ich als das Fremde im Eigenen zu verorten ist (sh. Freud 1987). Diese psychoanalytischen Überlegung greift Kristeva wieder auf und verknüpft diese mit zeichentheoretischen Überlegungen in ihrer „Semiologie des Unheimlichen“ (Kristeva 1990: 202).

funktionaler Ebene als Billiglöhner oder Prostituierte Kontakt mit der Gemeinschaft. Römhild unterstellt der europäischen Gemeinschaft bei der Illegalisierung von Fremden einen Nutzen, der auch in den Filmen deutlich wird: „Es scheint, als würde hier implizit einkalkuliert, dass die offiziell unerwünschten Migrant/innen als inoffizielle 'Gastarbeiter' in den europäischen Ökonomien durchaus erwünscht sind.“ (Römhild 2006: 183)

Wird das Fremde als Abgrenzung zum Eigenen beschrieben, sind Fragen des Besitzes zentral, die Menschen oder Gruppen zugeschrieben werden und sich auch auf kulturelle Eigenschaften beziehen können (vgl. Waldenfels 2006: 111ff.). Diese Unterscheidungen sind nicht kategorisch zu verstehen, sondern vielmehr als sich überlagernde Bedeutungsdifferenzen, die auch über Berührungspunkte mit dem Eigenen, Vertrauten oder Inneren verfügen. So ist ein Immigrant, der „illegal“ die Grenze Europas überquert nicht nur ein „räumlich“ Fremder, sondern zeitgleich auch ein „kulturell“ Fremder, der z. B. als Muslim in die christliche Gemeinschaft eindringt. Dabei kann er aber auch, bspw. durch das Sprechen der gleichen Sprache der ausschließenden Gemeinschaft, weit weniger ausgegrenzt sein als andere Immigranten.<sup>157</sup> Dabei steht die Fremdheit nicht als ganzheitliche Entität dem Eigenen gegenüber, sondern offenbart sich in vielfältigen Facetten, die dem Eigenen in unterschiedlicher Weise gegenüberstehen, sich aber auch annähern oder anschließen können, da sie sich in Prozessen der Interaktion konkretisieren und aufgrund ihrer Konstruiertheit nicht statisch sind.

Diese Loslösung von einer dichotomischen Differenz zwischen dem Eigenen und Fremden impliziert der Begriff der Transdifferenz, der sich auf Prozesse der Sinnkonstitution bezieht, in denen die unterschiedlichen Sinnbereiche zwar als solche bestehen bleiben, aber an ihrer Authentizität verlieren (vgl. Lösch 2005, 2005a, Geisen 2008, Sruba 2009). Lösch beschreibt den Ansatz der Transdifferenz wie folgt:

„Die ursprünglich eingeschriebene binäre Differenz zwischen Selbst und Anderen beginnt zu oszillieren. Das Aufeinandertreffen des binären Konstrukts des Selbst als *Präsenz* und des Anderen als *Absenz*, das von der einen Kultur erstellt wurde, mit dem entsprechenden Konstrukt der anderen im Raum zwischen den Kulturen resultiert in einer Gegenüberstellung zweier Präsenzen und zweier Absenzen. Die Selbst- und Fremdrepräsentationen verlieren dabei ihren gesicherten Status (im Sinne von Authentizität) und müssen im Hinblick auf eine doppelte Alteritätserfahrung (dem Eigenen und Fremden gegenüber) neu verhandelt werden. In diesem Aushandlungsprozess erweist sich einerseits das Andere als nicht total nostrifizierbar und andererseits das Eigene als gezeichnet durch die 'Spur des Anderen'.“ (Lösch 2005a: 35; Herv. i. O.)

---

<sup>157</sup> Das bedeutet z. B., dass nordafrikanische Immigranten, die ihren Weg nach Europa gefunden haben, für die französischsprachigen Europäer auf eine unterschiedliche Weise fremd erscheinen, als für andere Europäer, da die Sprache als Unterscheidungskriterium nicht (oder aufgrund von Dialekten nur gering) vorhanden ist. Hier wird die Relationalität von Fremdheit besonders deutlich, weshalb diese auch vielmehr im Plural als (relationale) „Fremdheiten“ gedacht werden sollte.

Diesen Prozess, den Lösch in Bezug auf die Auflösung einer einfachen, binären Differenz beschreibt, findet sich auch in den analysierten Filmen wieder. *So konnte insbesondere im Hinblick auf die angebotenen Perspektiven im Europäischen Film dargestellt werden, dass diese eine „doppelte Alteritätserfahrung“ zwischen Figuren und Zuschauern ermöglichen.* Aus der fremden, oszillierenden oder pluralistischen Perspektive wird den Zuschauern die eigene Selbst- und Fremdrepräsentation vor Augen geführt und verliert somit ihren gesicherten Status. Über den Perspektivenwechsel werden die binären Oppositionen zur Verhandlung gestellt, sodass sich das in den Filmen repräsentierte Verhältnis zwischen dem Eigenen und Fremden im Sinne einer oben skizzierten Transdifferenz als „Selbstausslegung im Anderen“ (Wimmer/Schäfer 2006) beschreiben lässt; die Differenzen zwischen ukrainischen Flüchtlingen, Polen und Deutschen in LICHTER, dem französischen Schwimmlehrer und dem kurdischen Immigranten in WELCOME, den Deutschen und Türken bzw. „türkisch-deutschen“ als auch „deutsch-türkischen“ Grenzgängern in AUF DER ANDEREN SEITE, der russischen Mutter und ihrem englischen Freund in LAST RESORT oder zwischen Franzosen und russischen Migranten in ILLÉGAL, um nur einige Beispiele von Figurenbeziehungen zu nennen, in denen der gesicherte Status der Selbst- und Fremdrepräsentation in Frage gestellt wird. Es finden vielfältige Überschneidungen zwischen dem Eigenen und dem Fremden auf psychologischer, sozialer oder kultureller Ebene statt, sodass sich die Differenzen zum Fremden stets auch im Eigenen spiegeln und umgekehrt (vgl. Liebsch 2004: 3).

Das einführende Zitat Valentins, in dem er die Fremdheitszuweisungen an die Überschreitung räumlicher Grenzen bindet, kann unter Bezug auf die angestellten Betrachtungen identitätsbezogener Interaktionsprozesse in der Hinsicht ergänzt werden, dass der Fremde vor allem im Eigenen fremd ist. Auf diese Reformulierung weist auch Nassehi hin, der Valentins Aphorismus wie folgt fasst: „Fremd ist der Fremde nicht in der Fremde, sondern im Vertrauten.“ (Nassehi 1995: 452 zit. nach Abels 2009a: 213) Er nimmt damit nicht nur auf die omnipräsenten Migrationsströme Bezug, die heute alltäglich geworden sind, sondern auch auf die nachfolgenden Generationen der Fremden, für die sich die Fremde ihrer Eltern und Großeltern eher als das Vertraute darstellt. Aber auch bezüglich der im zweiten Kapitel skizzierten Interaktionsprozesse ist Nassehis Reformulierung anschlussfähig, da sie handlungstheoretisch gelesen werden kann in der Weise, dass die Konstruktion von Fremdheit im Eigenen in identitätsbezogenen Interaktionsprozessen stattfindet. Dabei spielt die symbolische Bedeutung eine zentrale Rolle, da sie kulturelle Distinktion ermöglicht. Medien im Allgemeinen und im

Besonderen der Europäische Film, der in seinen Geschichten über das Fremde vom Eigenen erzählt, sind am Prozess dieser Aneignung bzw. Abgrenzung von zentraler Bedeutung. So konstatiert Imhof: „Erst die *Präsenz der Anderen*, das Sehen und Hören versichert den Individuen die Realität, und nur dieser Wirklichkeitsbezug befähigt zum Erleben *der eigenen Individualität und der kollektiven Identität* ihrer Gesellschaft, ihrer Geschichte und ihrer Traditionen.“ (Imhof 2003: 71; Herv. J. O.) Durch die in den Filmen vorgenommenen Codierungen, den audiovisuellen Ein- und Ausschlüssen, wird die europäische Identität verhandelt und die Frage zur Diskussion gestellt, wer aufgrund welcher Differenzen von dieser Gemeinschaft ausgeschlossen wird. Karpf/Kiesel/Visarius fassen die Bedeutung der Darstellung des Fremden im Film treffend zusammen: „In der Darstellung des Fremden kann der Film seine besonderen ästhetischen Möglichkeiten ausspielen: die Imagination einer Präsenz bis ins Detail, die dem Zuschauer eine Annäherung erlaubt, die er im wirklichen Leben in der Regel zu vermeiden sucht.“ (Karpf/Kiesel/Visarius 1995: 7)

Auf Grundlage der theoretischen Skizze zum Konzept der Transdifferenz und ihrer Verknüpfung mit den Erkenntnissen aus der bisherigen Analyse lässt sich folgendes Zwischenergebnis formulieren: Der Europäische Film stellt eine einfache, binäre Differenzstruktur der dargestellten Gemeinschaften, Figurenkonstellationen und Beziehungen zur Disposition, da dieser die relevanten Merkmale des Eigenen und Fremden als arbiträre Konstruktionsmechanismen enttarnt. Über die textuelle Ebene hinaus löst sich der Europäische Film jedoch vor allem in appellativer Form auf semiotisch-handlungstheoretischer Ebene von binären Differenzstrukturen, indem die Zuschauer mit unterschiedlichen Perspektiven konfrontiert werden. *Der Prozess der Transdifferenz, der in der reflexiven Betrachtung des Eigenen im Fremden und des Fremden im Eigenen zum Tragen kommt, vollzieht sich im Europäischen Film insbesondere auf semiotisch-handlungstheoretischer Ebene: Die fremde, oszillierende oder pluralistische Perspektive, aus der die Zuschauer die Geschichten erleben, erweitern ihre eigene europäische Zuschauerperspektive und damit auch den Blick auf sich selbst.*

Diese reflexive Selbstbetrachtung vollzieht sich nicht ausschließlich auf einer individuellen Ebene, sondern schließt (imaginär) ebenso den gesellschaftlichen Kontext mit ein, in dem konventionalisierte Differenzierungsmerkmale das Fremde bestimmen und damit auch das individuelle Selbst sowie das Bezugskollektiv, das sich nach Außen abgrenzt. Diese Einbeziehung der kollektiven Ebene im Rahmen alltäglicher Interaktionsprozesse wurde bereits im zweiten Kapitel der Arbeit auf Grundlage des Symbolischen Interaktionismus

dargestellt. Das Bezugskollektiv wurde hierbei als das „generalisierte Andere“ gefasst, das die relevanten Werte und Normen sowie Bestimmungsmerkmale der imaginären Gemeinschaft, also die soziokulturellen und räumlichen Grenzen zur Verfügung stellt. Eigenes und Fremdes, (Identitäts-) Raum und Grenze, sind in diesem dynamisch miteinander verbunden.

Raum und Figurenbeziehungen prägen sich im Film gegenseitig. Die Analyse der Figurenbeziehungen ermöglicht daher entsprechende Aussagen über den mit diesen in Verbindung stehenden Raum zu treffen, so wie die Analyse des filmischen Raumes ebenso wichtige Erkenntnisse über die Gemeinschaft im Film zur Verfügung stellt. So formuliert auch Hickethier: „Als Zuschauer erleben wir im Film Menschen immer innerhalb eines Raumes, den wir dadurch in einer Beziehung zu diesen Figuren sehen.“ (Hickethier 2001: 73) Hickethier macht hier deutlich, dass die Figuren und die Räume, in denen sie sich befinden, sie durchqueren oder aber erreichen wollen, sich gegenseitig prägen. Das Kapitel „Wir, die Anderen“ bezog sich primär auf die Figurenanalyse, um auf Grundlage dieser die Gemeinschaftskonstruktion insbesondere im Hinblick auf die soziokulturelle Grenzziehung zu beschreiben. Auch hier wurde wiederkehrend deutlich, dass in diesem Zusammenhang ferner die Konstruktionen des Identitätsraums und seinen Grenzen von zentraler Bedeutung ist, da ebenfalls die räumlichen Relationen auf abstrakte Sachverhalte wie soziale und kulturelle Beziehungen verweisen. Dies stellt ebenso Lotman in Bezug auf künstlerische Texte im Allgemeinen fest:

„[H]inter der Darstellung von Sachen und Objekten, in deren Umgebung die Figuren des Textes agieren, zeichnet sich ein System räumlicher Relationen ab, die Struktur des Topos. Diese Struktur des Topos ist einerseits das Prinzip der Organisation und der Verteilung der Figuren im künstlerischen Kontinuum und fungiert andererseits als Sprache für den Ausdruck anderer, nicht-räumlicher Relationen des Textes. Darin liegt die besondere modellbildende Rolle des künstlerischen Raumes im Text.“ (Lotman 1972: 330)

Objekte und Figuren sind aufgrund bestimmter semantischer Merkmale einer räumlichen Ordnung innerhalb der erzählten Welt zuzuweisen, die jedoch eng mit den außerfilmischen Ordnungsstrukturen verwoben ist und somit die Bedeutung des künstlerischen Textes als sekundäres semiotisches Modell hervorhebt, das in die übergeordneten soziokulturellen Prozesse eingebunden ist (sh. Kap. 2.4). Die Darstellung des Raumes hält daher nicht nur für die Analyse der Figurenbeziehungen relevante Einsichten bereit, sondern stellt sich darüber hinaus als wichtiger Untersuchungsgegenstand im Hinblick auf die Repräsentation von außerfilmischer Gemeinschaft und ihrer konstituierenden Raumbeziehungen dar. Das folgende Kapitel wird sich daher der Analyse des Raums im Europäischen Film widmen.

### 3.3 DER RAUM UND SEINE GRENZEN IM EUROPÄISCHEN FILM

#### 3.3.1 THEORETISCHE „VERORTUNG“

„[...] Perhaps nowhere had theories of space found such rich material for their application as in cinema studies.” (Everett/Goodbody 2005a: 21)

Bereits im einführenden zweiten Kapitel der vorliegenden Arbeit konnte anhand der Skizzierung unterschiedlicher Bestimmungsversuche europäischer Identitäten gezeigt werden, dass soziokulturelle Differenzierungsstrategien sowie die Bestimmung des Identitätsraums und seiner Grenzen die zentralen Mechanismen sind, die in ihrem Zusammenwirken eine Gemeinschaft nach innen strukturieren sowie nach außen abgrenzen. Raum ist erst durch seine Begrenzung und seine Begrenzung erst durch soziokulturelle Beziehungen möglich, sodass dieser in seiner Gesamtheit als Beziehungssystem gefasst werden kann. Im anschließenden Kapitel 3.1, in dem die Identitätsfrage des Europäischen Films aufgegriffen wurde, um nicht zuletzt das Analysekörpus dieser Arbeit zu legitimieren, konnte deutlich gemacht werden, dass die Bestimmungsversuche der beiden Konstruktionen „europäische Gemeinschaft“ und „Europäischer Film“ signifikante strukturelle Äquivalenzen aufweisen. Dies führte zu der These, dass die Analyse der genannten Mechanismen in den Filmen Rückschlüsse auf die in diesen repräsentierten Gemeinschaften sowie den Gemeinschaften in denen die Filme zirkulieren zulassen. Während die in den Filmen vorhandenen Differenzierungsstrategien bereits herausgearbeitet und theoretisch rückgebunden wurden, soll an dieser Stelle eine nähere Betrachtung der räumlichen Codierungsverfahren stattfinden. Es wird im Folgenden keine ausführliche theoretische Auseinandersetzung zum filmischen Raum vorgenommen, da diese sich induktiv aus den Ergebnissen der Analyse ergeben soll.<sup>158</sup> Vielmehr werden im Rahmen der Analyse einzelne Theorien zum filmischen Raum tangiert und in Bezug auf ihre Bedeutung für das zentrale Erkenntnisinteresse der Arbeit bewertet. Die

---

<sup>158</sup> In diesem Kapitel wird daher weder ein erschöpfender Abriss über die filmtheoretische Auseinandersetzung mit dem Raum erfolgen, noch soll eine auflistende Darstellung filmischer Gestaltungsmittel zur Raumkonstruktion vorgenommen werden. Vielmehr werden diese anhand des Materials – also den besonders signifikanten Szenen in den Filmen – veranschaulicht. Für eine einführende Darstellung zu den unterschiedlichen Gestaltungsmitteln des filmischen Raums sh. u. a. Khouloki 2007, der die filmwissenschaftliche Raumtheorie in folgende Phasen einteilt: Der Russische Formalismus I (Eisensteins Kollisionsmontage) und der Russische Formalismus II (Pudowkins Plädoyer für den unsichtbaren Schnitt), die Anti-Montage-Theorie Bazins und der Realismus des filmischen Raums u. a. nach Benjamin, Panofsky und Balázs, die „Apparatus“-Semantik-„Ideology“ auf Grundlage der Arbeiten von Winkler sowie abschließend der materialorientierte Ansatz durch Bordwell (vgl. Khouloki 2007: 15-39). Auflistende Darstellungen zu filmischen Gestaltungsmitteln des Raums finden sich ebenso bei Agotai 2007, Ries 2007 sowie Raunig 2005. Auf die raumbezogenen ästhetischen und rezeptionsrelevanten Veränderungen, die der erneute Einzug des 3D-Kinos mit sich bringt, soll in dieser Arbeit nicht eingegangen werden.

theoretische „Verortung“ findet folglich im direkten Bezug zum „Material“ – dem Europäischen Film – statt.

Ebenso wie die Konstruktion des eigenen Identitätsraumes konstituierend für die Weltwahrnehmung ist, so sind auch die medialen Repräsentationen stets räumlich durchstrukturiert.<sup>159</sup> Die Raumordnung im Film ist für das Verständnis desselben von außerordentlicher Bedeutung, da sie die Ordnungssystematik der fiktionalen Welt beschreibt und darüber hinaus als Interpretation der außerfilmischen Weltordnung gelesen werden kann. Die (räumliche) Position von Figuren ermöglicht einen offensichtlichen Interpretationsansatz bspw. im Hinblick auf den gesellschaftlichen Status. Der Weg nach „oben“ ist in vielen Filmen mit dem sozialen Aufstieg verknüpft so wie der Weg nach „unten“ einen sozialen Abstieg visuell darstellen kann. Oftmals hat ein (räumliches) Hinabsteigen auch eine psychoanalytische Bedeutung. Immer aber repräsentiert die Raumstruktur komplexere Beziehungen, die über die eines topografischen Handlungshintergrunds hinausgehen.

Wie bereits im Rahmen der ersten Formulierung des Dispositionsmodells dargestellt, ermöglicht die Anlehnung an die unterschiedlichen Transformationsphasen eine Orientierung innerhalb der Analyse, da sie eine Verknüpfung soziokultureller und räumlicher Grenzüberschreitungen implizieren, welche als zentrale Mechanismen von Identitätskonstruktionen identifiziert werden konnten (sh. hierzu Kap. 2). Es wurde diesbezüglich konstatiert, dass das (Dis-) Positionsmodell sowohl die räumliche, als auch die soziokulturelle Ein- oder Ausgrenzung beschreibt und dabei immer ein bestimmtes dynamisches und mehrstelliges Verhältnis angibt. Die Präpositionsphase beschreibt die Grenzüberschreitung, die sowohl die Herkunft als auch die Ankunft mit einschließt und gegebene Ordnungsstrukturen infrage stellt. Die Dispositionsphase verweist terminologisch auf eine Anordnung, Aufgliederung, Aufteilung, Einteilung oder

---

<sup>159</sup> Das Medium Film, das sich durch bewegte Bilder und ihrer Montage auszeichnet, verfügt dabei im Besonderen über raumstrukturierende Eigenschaften. Im Gegensatz zur Malerei findet sich im audiovisuellen Bewegtbild ein dynamischer Rahmen wieder, der die Möglichkeiten der Raumdarstellung erweitert. Es bleiben jedoch weiterhin in jeder Einstellung die Ebenen des innen- und außerhalb Liegenden bestehen. Pabst fasst die besondere Leistung filmischer Raumkonstruktion bspw. im Vergleich zur Malerei wie folgt zusammen: „Film bietet darüber hinaus durch die Zeitlichkeit seiner Vermittlung zwei entscheidende Optionen raumindizierender Abbildung an. Es ist dies einerseits die Möglichkeit, Bewegungsphänomene zu erfassen [...] [und] andererseits eröffnet das komplexe Feld der filmischen Montage eine [...] räumliche Ordnung des filmischen Inhalts [...]. In seinen Grundeinheiten (dem 'Frame'/ 'Bildkader', der Einstellung) bildet der Film Raum ab, in seinen Einheiten höherer Ordnung (den durch Montage strukturierten Szenen und Sequenzen) konstruiert er neue, filmspezifische Raumsysteme. Die Darstellung und Konstruktion von Raum und Raumsystemen erfolgt im Film also unter Zugriff auf vorfilmische (zum Beispiel perspektivische), semantische (zum Beispiel topologische) und filmspezifische (zum Beispiel montierende) Kodierungsverfahren.“ (Pabst 2008: 356)

Strukturierung und stellt die Schwellen- und Transformationsphase dar, in der eine Aushandlung derjenigen Kriterien stattfindet, die das Eigene und Fremde festsetzen. Die Disposition bezieht sich auf eine bestimmte Vorstellung respektive Repräsentation des Fremden und Zuordnung zu einem bestimmten semantischen Raum. Die Postpositionsphase, schließt die zentrale Frage ein, wie mit dem Fremden auf Grundlage der Disposition umgegangen wird, also welche möglichen Folgen sich aus der Grenzüberschreitung für den Identitätsraum und der zugehörigen Gemeinschaft ergeben.

Das Dispositionsmodell stellt dabei kein starres Analyseschema dar, vielmehr dienen die einzelnen Phasen – die in der Analysepraxis nicht immer trennscharf voneinander zu unterschieden sind – als *Orientierungsmarken in Bezug auf die Betrachtung von Figuren und Räumen und der sie verbindende Prozess der Grenzüberschreitung im Hinblick auf ein Gemeinschaft konstituierendes Verhältnis*. Für das Dispositionsmodell ist die tiefer liegende, semantische (soziokulturelle) Dimension des Raumes von Bedeutung, weshalb das Modell zwar über die bloße oberflächliche Beschreibung des Raums hinausgeht, gleichzeitig aber nicht die zentrale Bedeutung der sicht- und hörbaren gestalterischen Mittel vernachlässigt.<sup>160</sup>

Khoulouki unterscheidet zwei miteinander verflochtene Ebenen, auf denen sich die Gestaltung des filmischen Raums verdeutlicht: „Die spezifische Qualität filmischen Raums entfaltet sich zwischen der Künstlichkeit des Films (zweidimensionale Fläche, Fragmentisierung durch die Montage) und seinem starken Realitätseindruck (fotografisches Bild, Bewegung).“ (Khoulouki 2007: 15) Diese Unterscheidung soll jedoch in der vorliegenden Arbeit um die symbolische Dimension der Raumentfaltung erweitern werden, die die oben genannten verstärken, aber auch unterlaufen kann. Die zentrale Annahme in diesem Kapitel lässt sich in Anlehnung an die einführenden kultursemiotischen Überlegungen wie folgt formulieren: Abstrakte und komplexe Sachverhalte werden im Film durch räumliche Symboliken ausgedrückt, sie sind kulturell konnotiert und geben damit einen Einblick in die relevanten Bedeutungsstrukturen der Gemeinschaft. Auch

---

<sup>160</sup> Dabei kann eine Analyse der Raumstrukturen (wie die von audiovisuellen Texten allgemein) nie erschöpfend sein, sondern richtet sich nach dem jeweiligen Erkenntnisinteresse der Betrachtung. Wulff unterscheidet neben den durch inszenatorische und technische Mittel geschaffenen Filmraum einen Handlungsraum und einen Sozialraum, die er unter anderem in Anlehnung an die semiotischen Überlegungen von Lotman anschließt: „Der Handlungsraum wird aus dem Horizont der aktuellen Handlung profiliert. Der soziale Raum ist dagegen definiert über die Grenzen der besonderen Situation hinaus und umfaßt [sic!] vor allem normative Setzungen und stilistische Entscheidungen, die in die jeweilige Handlungssituation hineinragen aber nicht von dieser kontrolliert oder gar hervorgebracht würden. Die einzelne Szene im Film realisiert die drei Raumtypen gleichzeitig – der bare Ort [den Wulff in seiner Auseinandersetzung als Locus beschreibt; J. O.] findet sich ebenso wie die intentionale Aufschlüsselung des Raumes bezogen auf die Handlung und die Regulierung des sozialen Raums, und es kommt auf das Beschreibungsinteresse an, auf welchen Aspekt des Raumes man sich konzentriert.“ (Wulff 1999: 128; Herv. i. O.)



Borstnar/Pabst/Wulff verweisen unter Bezug auf Lotman auf die besondere Raumqualität, die dem Medium Film inhärent ist:

„Film macht diese semantisierten Raumstrukturen besonders sinnfällig, insofern fast alle klassischen narrativen Filme Räume abbilden bzw. konstruieren und ihnen sehr viel einfacher als in Texten Merkmalsmengen zugeordnet werden können. Der ausschnittshafte und semantisierte Raum des künstlerischen Zeichensystems wird zu einem Modell von Welt und ihren Klassifikationen überhaupt.“ (Borstnar/Pabst/Wulff 2008: 167)

Die Analyse des semantisierten Raums im Europäischen Film, der sich als Interpretation (nicht Abbild) außerfilmischer Raumbeziehungen darstellt, lässt mögliche Rückschlüsse auf den imaginierten Identitätsraum der Gemeinschaft zu, innerhalb derer die Filme zirkulieren.

Dies wurde in der vorliegenden Arbeit bereits im Kontext des Konzepts der imaginierten Gemeinschaft nach Anderson angedeutet (Kap. 2.2), kulturesemiotisch reformuliert (Kap. 2.4) und auf das Medium Film übertragen (Kap.2.5 Filmsemiotik). Die in Filmen zur Verfügung gestellten räumlichen Modelle verweisen auf außerfilmische Strukturen und Ordnungen und dienen zur Konstruktion von Weltentwürfen, mit denen die komplexe Realität erfahrbar gemacht wird. Dabei gilt es, die dargestellte pragmatische Ebene im Rahmen der Film-Zuschauer-Beziehung hervorzuheben, da die Wahrnehmung des Filmraums bedeutend von der Einbeziehung dessen geprägt ist, was nicht auf der Leinwand abgebildet ist, sondern imaginiert wird. Auch in der folgenden Analyse darf daher das Außerbildliche, das sich auf Grundlage der filmischen Interaktion bei den Zuschauern in der Vorstellungskraft ereignet, nicht vernachlässigt werden, da es, wie ebenso Hickethier beschreibt, für die Raumwahrnehmung wesentlich ist: „Solch ein vom Betrachter geleistetes synthetisierendes Zusammensehen von Einstellungen – ein Ergänzen und Schließen vom gezeigten Detail auf das nicht Gesehene Ganze – ist für die filmische Raumwahrnehmung konstitutiv.“ (Hickethier 2001: 84) Wie bereits im Rahmen der Einführung zur Zeichentheorie allgemein skizziert kann auch an dieser Stelle zwischen einem audiovisuellen (äußeren) und (inneren) imaginärem Raum gesprochen werden. Ersterer setzt sich aus den audiovisuellen Formen auf der Kinoleinwand zusammen und steht dann in seiner komplexen und dynamischen Gesamtstruktur den Zuschauern als

Interaktionsangebot zur Verfügung.<sup>161</sup> Letzterer beschreibt nun den im Rezeptions- und Aneignungsprozess entstehenden individuellen Vorstellungsraum, der nicht nur aus der Gesamtheit des filmischen Raums als Deutungsangebot besteht, sondern ebenso von Emotionen sowie außerfilmischen Kontexten beeinflusst wird.<sup>162</sup> Raumwirkung ist zwar bereits in der Struktur der Filme auf Grundlage kreativer Entscheidung der Filmemacher angelegt, wird aber durch die Zuschauer in einem reflexivem Interaktionsprozess individuell erfahren.

Es geht im Folgenden demnach um die Analyse der filmischen Gestaltungsmittel zur Raumkonstruktion sowie die daraus folgende Raumwahrnehmung und ihrer Bedeutungen. Dabei ist nicht die Darstellung des Raumes *in* dem erzählt wird von Interesse – also die mediendispositiven Voraussetzungen und Modalitäten unter denen die Erzählung überhaupt möglich ist – und als „medialer Raum“ (Paech 2000a: 93) das Zusammenwirken von Leinwand, Projektor, Kinosaal usw. beschreibt. Es geht im Folgenden, auch wenn die medienspezifischen Bedingungen dessen Voraussetzungen sind und sie sich auf komplexe Weise überlagern können, vielmehr um die Frage, *auf welche Weise* Räume auf der Leinwand sichtbar gemacht werden, also um den erzählten Raum vom Bilddetail bis zu den übergeordneten Filmwelten. Es ist ebenso die Narration von Räumen relevant, die das Gezeigte in Zusammenhänge stellt und die Strukturen der Welt Darstellung aufzeigt. Diese werden von den Zuschauern im aktiven Rezeptionsprozess erkannt und mit Bedeutung aufgeladen (vgl. Hickethier 2001: 110). Die Wahrnehmung von Raum ergibt sich aus einem komplexen Gesamtbild, das sich auf unterschiedlichen Gestaltungsebenen in der Kontinuität des Filmverlaufs und dem (Film-) Wissen sowie den Sehgewohnheiten der einzelnen Zuschauer zusammenfügt (vgl. Agotai 2007: 42f., Decker/Krah 2008: 226, Hickethier 2001: 84, Krah 1999: 4f., Pabst 2008: 359, Wulff 1999: 91).

*Die Analyse des Raums und der unterschiedlichen Raumperspektiven lässt ebenso Aussagen über den imaginären Standpunkt der Zuschauer zu, die nicht nur zum filmischen Raum in ein bestimmtes Verhältnis gesetzt werden, sondern auch zu den sich in diesem*

---

<sup>161</sup> Bonitzer stellt dar, dass der Realitätseindruck im Film erst durch das (auch von kritischer Rezeption begleitete) Imaginationsvermögen der Zuschauer entstehe, das eine „tiefe“ Raumvorstellung auf Grundlage der „flachen“ Leinwand ermöglicht: „The automatic ideological action which inaugurates our viewing of a film, our experience of the projection, is to invest the *surface* of the screen with a fictive *depth*. This depth denotes the reality within the fiction, the reality of the fiction. This ideological engagement is more imperative in the cinema than in any other signifying operation. It is what we call 'the impression of reality'. [...] *The 'impression of reality' is from the start affected by a lack.*“ (Bonitzer 1990: 291, 293; Herv. i. O.) Das Verhältnis von Imaginationsvermögen und Realität soll an dieser Stelle jedoch zurückgestellt werden, da sich im folgenden vierten Kapitel näher mit diesem auseinandergesetzt werden soll.

<sup>162</sup> Auf die Bedeutung von Emotionen im Rahmen der Raumwahrnehmung wird im Folgenden eingehender Bezug genommen. Zum Kontext des europäischen Zuschauers sh. Kap. 3.1 Korpus und Prämissen.

*befindenden Figuren. Die räumliche Nähe-Distanz-Relation in seinen unterschiedlichen filmästhetischen Gestaltungsmöglichkeiten gibt Aufschluss über die figurenbezogene Nähe-Distanz-Relation und somit ebenso über mögliche Interaktionsverhältnisse zwischen Figuren und Zuschauern.*

### 3.3.2 DER RAUM ALS MODELL – ZUR TOPOLOGISCHEN STRUKTUR IN FILMEN

Wie bereits an unterschiedlichen Stellen formuliert, entfaltet sich Raum bzw. dessen Wahrnehmung auf Grundlage von Beziehungen von Figuren oder Objekten zueinander. Diese textinterne Struktur, die die räumlichen Relationen bestimmt, verweist dabei auf textexterne Modelle zur Deutung der Wirklichkeit. Relationen bestehen, wie im Laufe des Kapitels noch deutlich werden wird, nicht nur in den topografischen Koordinaten wie oben/unten; links/rechts oder innen/außen, sondern gleich eben auf einer semantischen Ebene, die diese mit Bedeutung wie gut/schlecht, eigen/fremd oder zugänglich/unzugänglich erweitern und damit Weltmodelle konstituieren. So stellt Lotman in seiner Analyse zur Struktur literarischer Texte die Raumstrukturen als zentrale Strukturierungsmechanismen von Zeichensystemen heraus, die über die topografischen Merkmale hinaus auf semantische nichträumliche Merkmalskomplexe (Topologie) verweisen:

„Hier wird nun zum wichtigsten topologischen Merkmal des Raumes die *Grenze*. Sie teilt den Raum in zwei disjunkte Teilräume. Ihre wichtigste Eigenschaft ist die Unüberschreitbarkeit. Die Art, wie ein Text durch eine solche Grenze aufgeteilt wird, ist eines seiner wesentlichsten Charakteristika. Ob es sich dabei um eine Aufteilung in Freunde und Feinde, Lebende und Tote, Arme und Reiche oder andere handelt, ist an sich gleich. Wichtig ist etwas anderes: Die Grenze, die den Raum teilt, muß [sic!] unüberwindlich sein und die innere Struktur der beiden Teile verschieden.“ (Lotman 1972: 327; Herv. i. O.)

Das Zitat Lotmans soll an dieser Stelle als Einführung zur Analyse der Raumstrukturen im Film dienen, da es auf besonders bildhafte Weise die wichtigsten Ebenen der komplexen Raumstruktur abdeckt: Das (konstruierte) Weltbild im Text und seine Bedeutung für die Weltwahrnehmung, die Aufteilung in „Wir“ und „Andere“ auf Grundlage semantischer Merkmale, die Perspektive und die damit verbundenen räumlichen Strukturen, aber vor allem auch das Moment der Grenzüberschreitung sowie die sich daraus ergebende (Un-)Ordnung des Raumes. Dabei spielt es für die theoretische Annäherung erst einmal keine Rolle, dass sich Lotman auf literarische und nicht explizit auf audiovisuelle Texte bezieht, da sich beide auf eine zeichentheoretische Grundstruktur zurückführen lassen. Im Rahmen der analytischen Anbindung an die Filme werden dann weiterführende *filmgestalterische* Mittel einbezogen, damit die Frage beantwortet werden kann, auf welche Weise (durch

Architektur, Kameraaktivität, Montage etc.) räumliche Strukturen dargestellt werden. Sowohl für die literarischen Texte als auch für die Filme lässt sich jedoch mit Lotman feststellen, dass die Analyse der Grenze als wichtigstes topologisches Merkmal Aufschluss gibt über die semantischen Räume, die von dieser getrennt werden und die in ihrer Aufteilung auf eine außertextuelle Wirklichkeit verweisen:

„Diese Struktur des Topos ist einerseits das Prinzip der Organisation und der Verteilung der Figuren im künstlerischen Kontinuum und fungiert andererseits als Sprache für den Ausdruck anderer, nicht-räumlicher Relationen des Textes. *Darin liegt die besondere modellbildende Rolle des künstlerischen Raumes im Text.*“ (Ebd.: 330; Herv. J. O.)

Vom Ereignis der Grenzüberschreitung ausgehend baut sich die narrative Struktur eines jeden sekundären modellbildenden Systems auf – sei es ein literarischer Text, ein Gemälde oder der Film.<sup>163</sup> Lotmans Modell macht es nun möglich, jede Figur – bzw. jedes Objekt – einen bestimmten semantischen Raum zuzuordnen. Jeder semantische Raum verfügt über eine Vielzahl semantischer Merkmale, die – in ihrer Gesamtheit – eine oppositionelle Beziehung zu anderen Räumen haben. Die Zuordnung der Figuren erfolgt über bestimmte Codes, die diese mit anderen im spezifischen Raum teilen (vgl. Decker/Pabst 2008: 229, Lotman 1972: 327ff.). So kann, wie in den bisher untersuchten Filmen gesehen, bspw. ein spezifischer Sprach- oder Kleidungscode eines von unterschiedlichen Merkmale sein, die die Insassen eines Auffanglagers für Flüchtlinge miteinander teilen und gleichzeitig vom außen liegenden Raum abgrenzen, dessen zuordenbare Figuren durch einen anderen Sprach- sowie Kleidungscode gekennzeichnet sind. Mit diesen unterschiedlichen Räumen sind folgend auch unterschiedliche Semantiken verbunden wie bspw. Freiheit versus Gefangenschaft, eigen versus fremd, rein versus dreckig usw.

Die Ordnung des Fremden impliziert durch den Ausschluss stets eine räumliche Dimension, die für die Ordnungsstruktur der eigenen Identität relevant ist. Dies wurde wiederholt im Rahmen der bisherigen Analysearbeit deutlich.<sup>164</sup> Die Zuweisung der Figuren findet über meist sichtbare (Kenn-) Zeichen statt. Dabei verweisen bestimmte raumbezogene Merkmale auf soziokulturelle Bedeutungen. Hier kann die bereits skizzierte Szene aus EDEN IS WEST erneut zur Veranschaulichung herangezogen werden. Als Elias in Paris ankommt, wird er bereits nach kurzer Zeit aufgrund seiner äußeren Merkmale von einer Frau als illegaler Migrant identifiziert. Daraufhin übergibt sie ihm ein Jackett ihres

<sup>163</sup> Unter einem sekundären modellbildenden System versteht Lotman ein semiotisches System, das eine Welt entwirft, die sich am Vorbild der Sprache orientiert (vgl. Lotman 1972: 92ff., Renner 2004: 357f.).

<sup>164</sup> Bereits im zweiten Kapitel konnte kulturgeschichtlich skizziert werden, dass die (europäische) Abgrenzung von Anderen mit einem relevanten semantischen Raum verbunden ist. Der abgrenzbare Raum und die ausgrenzbaren Anderen sind daher konstitutiv für jede Gemeinschaftskonstruktion.

verstorbenen Mannes mit dem Hinweis, dass er dieses als Kleidungsstück brauche, um sich dem pariser Kleidungscode anzupassen. Der europäische urbane Raum ist hier mit bestimmten Kleidungs-codes und Verhaltensregeln versehen, denen sich der fremde Elias nach der Grenzüberschreitung unterwerfen muss, um das Norm- und Regelsystem nicht zu stören und damit nicht aufzufallen.

Diese Codes werden auf unterschiedliche Weise konkret. So konnte an anderer Stelle insbesondere anhand der Analyse von *LAST RESORT* herausgearbeitet werden, dass Geld ein bedeutendes semantisches Merkmal ist, das eine Raumzuweisung ermöglicht. Nachdem Tanya und ihr Sohn Artiom in der ersten Szene des Films durch einen Tunnel zum Flughafengebäude fahren, der hier das Ereignis der Grenzüberschreitung auf symbolische Weise kennzeichnet (sh. Kap. 3.3.6), werden sie im direkten Anschluss bei der Einreise aufgrund nicht vorhandener Geldmittel als illegale Einwanderer identifiziert. In dem Flüchtlingslager, in das sie daraufhin gebracht werden, gibt es dann sogar eine eigene Währung, die außerhalb des zugewiesenen Raums keine Gültigkeit hat. Das semantische Merkmal der Währung hat hier ganz eindeutig eine räumlich konstitutive Funktion. Die monetären Zeichen sind auch in *LORNAS SCHWEIGEN* von Bedeutung, um eine räumliche Zuordnung der Figuren vorzunehmen. Hier findet der stete Geldfluss im urbanen Raum statt und stellt dabei die hierarchischen Ordnungsstrukturen der Gemeinschaft her. Lorna kann dem strengen geldgeleiteten Regelsystem erst am Ende des Films entfliehen, als sie sich in einem abgelegenen Waldstück weitab von der normierenden Gesellschaft zurückzieht. Nicht zuletzt zählt – wie auch unterschiedliche Szenen in vorangestellten Kapiteln verdeutlichen konnten – vor allem der Sprachcode zu einem der wichtigsten (auditiven) Zeichen, die für die Ordnungsstruktur einer Gemeinschaft relevant ist. Dieser ist jedoch in den Filmen ebenso dasjenige Codierungsmerkmal, anhand dessen die Konstruiertheit von Grenzen entsprechend vorgeführt werden kann. So lassen bspw. der schwäbelnde Celal in Istanbul (*ONE DAY IN EUROPE*) oder die ukrainisch sprechende Sonja (*LICHTER*) im Grenzraum der Europäischen Union nicht nur die Codierungsfunktionen der Sprache porös werden, sondern schaffen darüber hinaus eigene kleine Solidargemeinschaften außerhalb des institutionalisierten

Kollektivs.<sup>165</sup> Allen Codes, die bestimmten Raumstrukturen zuzuordnen sind, ist jedoch gemein, dass sie arbiträr sind und damit auch die auf diese rekurrierenden Gemeinschaften und ihre zugeschriebenen Identitätsräume.

Der Differenzierung semantischer Felder in den oben skizzierten Szenen geht jedoch das Ereignis der Grenzüberschreitung voraus. Erst als die Figuren die Grenze überqueren, werden die Ordnungsstrukturen des neuen semantischen Feldes verletzt. Lotman formuliert hierzu: „*Ein Ereignis* [die kleinste unzerlegbare Einheit des Sujetaufbaus im Text] *ist die Versetzung einer Figur über die Grenze eines semantischen Feldes.*“ (Ebd.: 332; Herv. i. O.; Ergänzung ebd.: 330) Da jedoch, wie oben bereits angemerkt, die semantische Belegung kulturellen Konventionen folgt und damit arbiträr ist, ist auch das Ereignis nicht einheitlich, sondern veränderbar. Das bedeutet, dass semantische Ordnungen wie z. B. arm/reich eine unüberwindbare Grenze in einem Text markieren, während sie in einem anderen Text unterschiedlich ausgeprägt oder gar nicht vorhanden sind. Grundlegend sei jedoch, so Lotman, die Unüberschreitbarkeit der Grenze, die den Raum (z. B. in den der europäischen Gemeinschaft und den außerhalb dieser) teilt.<sup>166</sup>

Lotmans Überlegungen sind ebenso für die pragmatisch orientierten Verständnisse von Narration grundlegend, die diese nicht nur auf die komplexe Gestaltungsebene der audiovisuellen Texte übertragen, sondern darüber hinaus die pragmatische Dimension des

---

<sup>165</sup> Im Rahmen der Figurenanalyse konnte festgestellt werden, dass die helfenden Handlungsfiguren, die in den Filmen auftreten, wie bspw. Simon in WELCOME, Claudy in LORNAS SCHWEIGEN, Susanne und ihre Tochter Lotte in AUF DER ANDEREN SEITE oder auch Sonja in LICHTER nicht zuletzt aufgrund ihrer semantischen Merkmale eher Zwischenpositionen zwischen den Gemeinschaften einnehmen. Auch Lotman beschreibt die „Helfer des Handlungsträgers [...] [als] Ergebnis einer Aufspaltung der Funktion der Grenzüberschreitung.“ (Lotman 1972: 342) An dieser Stelle soll jedoch der Verweis auf die Analyse der unterschiedlichen Differenzierungsmerkmale ausreichen, um deutlich zu machen, dass diese stets in einem reziproken räumlichen Verhältnis stehen.

<sup>166</sup> Lotman dazu: „Das Sujet hängt vielmehr organisch zusammen mit dem Weltbild, das den Maßstab dafür liefert, was ein Ereignis ist und was nur eine Variante, die uns nichts neues [sic!] bringt.“ (Lotman 1972: 333) In dieser Textrelativität der Ereignisse sieht Renner (2004: 358ff.) eine zentrale Stärke in Lotmans Theorie, da sie dadurch zu erklären vermag, „daß [sic!] ein und dieselbe Lebensrealität in verschiedenen Texten den Charakter eines Ereignisses sowohl annehmen wie auch nicht annehmen kann.“ (Lotman 1972: 331) Renner ergänzt den Begriff des Raumes in Lotmans Theorie durch den mathematischen Begriff der Menge. Dieser habe gegenüber dem Raumbegriff den Vorteil, auch in jenen Texten ein Ereignis zu erkennen, in denen eine Bestimmbarkeit als topografische Grenze nicht möglich ist. Räume sind in Renners Reformulierung der Grenzüberschreitungstheorie Lotmans nicht mehr ausschließlich in Abhängigkeit zur Grenze definierbar, „sondern es muß [sic!] die Grenze als eine Beziehung zwischen den als Mengen definierten Teilräumen eingeführt werden.“ (Renner 1983: 23) Renners Mengenmodell ermöglicht damit auch, abstrakte Räume zu fassen, die an keine topografischen Merkmale gebunden sind. Da jedoch in allen Filmen des Korpus topografische Grenzen eindeutig zu bestimmen sind, denn dies war eines der Bestimmungskriterien des Europäischen Films in der vorliegenden Arbeit (sh. Kap. 3.1 zum Analysekorpus), kann darauf verzichtet werden, den Raumbegriff Lotmans durch den der Menge zu ersetzen (sh. hierzu Renner 1983: 23-35, ders. 2004: 362, Borstnar/Pabst/Wulff 2008: 170ff.). Ebenso bleibt kritisch anzumerken, dass die Überlegungen für eine Mengenbetrachtung bereits bei Lotman angelegt sind, bei dem sich die Grenze aus (der Menge von) semantischen Merkmalen ergibt. Renners Arbeit ist jedoch für die folgende Analyse aufgrund seiner Überlegungen zur Extrempunktregel interessant und wird deshalb im Folgenden wieder aufgegriffen.

Filmverstehens betonen. Ebenso wie bei Lotman wird hier die Position vertreten, dass Bedeutung den Filmen nicht per se inhärent ist, sondern auf Grundlage gezielter Gestaltungsweise erst im interpretativen Prozess entsteht (sh. hierzu Kap. 2.5). Hier markiert der Begriff des „narrative space“ oder seiner deutschen Übersetzung „Erzählraum“ im filmtheoretischen Diskurs die Erweiterung um die kontextbezogenen Einflüsse der Zuschauer im Verständnis der filmischen Wahrnehmung (vgl. Kappelhoff 2005: 138).

Im Rahmen der Analyse filmischer Perspektiven im vorangegangenen Kapitel wurde bereits auf Branigans Verständnis von Narration eingegangen, das er im Film als eines von zwei Systemen versteht: „[...] [Narrative] film is a language, a symbolic activity, and that, for the purposes of analysis, it may be divided into two systems: a narration, or a telling of the story, and a narrative, or what is told. [...]“ (Branigan 1981: 55) Branigan betont die Interaktivität und Dynamik des Rezeptionsprozesses, wie sie auch in der vorliegenden Arbeit hervorgehoben und im Rahmen der identitätsbezogenen Interaktionsprozesse in den Mittelpunkt gestellt wird. Es wird demnach eine weite Begriffsverwendung des Narrationsbegriffs vorgenommen, der die Ebene des Discours, der Histoire sowie des kommunikativen Akts einbezieht und dessen Strukturen sich – wie bereits in Bezug auf Lotman geschehen – als semantisch/ideologisch erweisen lassen (vgl. Kraß 2004: 9). Das filmästhetische Material und die Aktivität der Zuschauer sind hier auf das Engste miteinander verwoben.

An dieser Stelle wird nun die Konstruktion des filmischen Raumes dezidiert in den Mittelpunkt des Interesses gerückt, der für Branigan Definitionsmerkmal filmischer Narration ist: „I will define *film narration* as a positioning of the viewer with respect to a *production of space*, and *subjectivity as a production of space* attributed to a character.“ (Branigan 1981: 55; Herv. J. O.) Die Perspektive, aus der die Geschichte dargestellt wird, hat einen bedeutenden Einfluss auf die Darstellung des filmischen Raumes, zu dem die Figuren in einem bestimmten Verhältnis stehen, und die auch das Verhältnis der Zuschauer zu diesen beeinflusst.

**GRENZÜBERSCHREITUNGEN UND FIGURENBEWEGUNG: „SOME LINES SHOULDN'T BE CROSSED“<sup>167</sup>**

Einführend soll noch einmal die Anfangsszene des Films LICHTER untersucht werden, die unter Bezug auf das Dispositionsmodell als Präpositionsphase gefasst werden kann (sh. hierzu Abb. 4-9). Die Szene wurde wie folgt skizziert: Der Film beginnt mit einem Schwarzbild. Es ist nur das Krähen von Rabenvögeln zu hören, das aufgrund des Nachhalls auf der auditiven Ebene einen natürlichen, weiten Außenraum konstruiert. Es folgt der weiße Insert des Titels („Lichter“), und das schwarze Bild wird überblendet. Eine unruhige Handkamera zeigt eine Wiesenlandschaft und die in der Texteinblendung angekündigten Lichter erscheinen in Form des diffusen Sonnenlichts, das am Horizont hinter der in Nebel gehüllten Wiese durchschimmert. Der Morgennebel, der die Waldlandschaft bestimmt, lässt keine Weitsicht zu, sondern legt sich wie ein milchiger Schleier über die Perspektive und beraubt den Raum in dieser Szene seiner Tiefe. Die durch den Nebel hervorgerufene Undurchsichtigkeit intensiviert die Wahrnehmung der Zuschauer, die sich insbesondere in der Anfangsszene zu orientieren versuchen. Die innerdiegetische Wahrnehmung ist an dieser Stelle jedoch noch unmarkiert, das bedeutet, es kann keine Figur dieser Perspektive zugeordnet werden.

Die stille Morgenlandschaft des Waldes wird jedoch durch ein lauter werdendes Motorengeräusch durchbrochen.<sup>168</sup> Das nicht Sichtbare, das sich außerhalb des Blickfeldes auf der auditiven Ebene im Off ankündigt, erweitert den sichtbaren Raum in der Imagination der Zuschauer. Diese Beziehung zwischen dem On und Off antizipiert bereits an dieser Stelle die Herkunft der Figuren, die in der folgenden Szene dem LKW entsteigen: Sie kommen aus dem „Off“, also dem Raum, der außerhalb der Grenzen liegt, die den eigenen (sichtbaren) Raum markieren. Die Grenzüberschreitung zwischen On und Off ist hier (in der Präpositionsphase) zentrales Handlungsmoment.

Die Grenze, die Lotman durch unterschiedlich semantisierte Räume bestimmt, wird in dieser Anfangsszene durch die Bildgrenze selbst markiert, die den Raum in den sichtbaren und nicht sichtbaren Bereich teilt. Die semantischen Merkmale werden erst einmal auf der

---

<sup>167</sup> Das Zitat „Some lines shouldn't be crossed“ ist der Untertitel des Films SPARE PARTS, der neben anderen auf den folgenden Seiten untersucht wird.

<sup>168</sup> Der Wald bietet auch einen interessanten Interpretationsansatz als Sinnbild europäischer Identität wie bspw. Schmelz in dem von ihm 1997 herausgegebenen Sammelband mit dem bildhaften Titel „Drache, Stern, Wald und Gulasch: Europa in Mythen und Symbolen“ betont. Reinhard verweist hingegen in seiner umfangreichen historischen Kulturanthropologie zu den Lebensformen Europas auf die Bedeutung des Waldes als „Symbol des Unbekannten, der Grenze zwischen Diesseits und Jenseits, aber auch der triebhaften Abgründe der menschlichen Seele oder schlicht der Sündhaftigkeit des Menschen.“ (Reinhard 2004: 406)



auditiven Ebene konkret, wenn das laute Motorengeräusch in die Stille einbricht. Als die Kamera nach links schwenkt, ist die vorher angekündigte Grenzüberschreitung auch sichtbar, wenn der LKW vom dunklen, vernebelten Hintergrund sich in den Vordergrund des Bildes bewegt. In den nächsten Bildern wird auf der visuellen Gestaltungsebene deutlich gemacht, dass die Figuren, die in den Raum gebracht werden, eine andere Herkunft haben. Neben der fremden Sprache, die im Untertitel für die Zuschauer übersetzt werden muss, verweist auch die visuelle Ebene auf eine Irritation in der topologischen Ordnung. Die anfängliche ruhige, fast kontemplative erste Einstellung des Filmes, die die in Morgennebel gehüllte Waldlandschaft zeigt, wird nun von unruhigen und ruckartigen Kamerabewegung innerhalb der aufgewühlt wirkenden Gruppe abgelöst. Die Differenzierung findet hier nicht auf Grundlage von unterschiedlichen Figurengruppen statt, da die Flüchtlinge (abgesehen vom Schlepper, der an dieser Stelle aber vernachlässigt werden kann, da auch er in den Raum eindringt) die einzigen Figuren in dieser Szene sind. Daher verweisen die auditiven Signale sowie die filmästhetischen Mittel der Kamerabewegung darauf, dass die Bewegung der Gruppe als Ereignis, als Grenzüberschreitung im Sinne Lotmans, verstanden werden kann.

Im weiteren Verlauf des Films ist auch eine Differenzierung der Figuren auf der Grundlage ihrer Bewegungen im (Grenz-) Raum möglich, die sie auf den ersten Blick in diejenigen teilt, denen es möglich ist die Grenzen zu überqueren und den anderen, denen diese Möglichkeit verwehrt bleibt. Nachdem die Flüchtlinge realisiert haben, dass sie von den Schleppern nicht vor Berlin auf der deutschen Seite, sondern in Polen abgesetzt worden sind, beraten sie ihre Lage in einem Imbiss mit dem bezeichnenden Namen *Europagrill*. Einige von Ihnen beschließen daraufhin, die Flussgrenze zu durchschwimmen. Der Zuschauer erfährt in einer nachfolgenden Szene aus den Nachrichten, die ein Fernseher im Europagrill zeigt, dass bei dem Versuch einer der Flüchtlinge ertrunken ist und drei weitere von der Grenzpolizei festgenommen wurden. Trotz dieser Meldung versuchen auch Anna und Dimitri mit ihrem kleinen Säugling am Ende mithilfe des Taxifahrers Antoni die Oder zu durchschwimmen. Sie scheitern jedoch an der starken Strömung und der niedrigen Temperatur, die ein Überqueren unmöglich machen (sh. folg. Abb.).



Abb. 74: LICHTER TC 1:29:58



Abb. 75: LICHTER TC 1:30:37

Hier wird das Bild von einer sehr „begrenzten“ Sicht bestimmt. Das andere Ufer ist lediglich zu erahnen, während die Flussgrenze dominantes Raumelement ist. Sie verschiebt sich als Horizontlinie in der Vertikalen und begrenzt damit die Perspektive – die Grenze wird bildfüllend und überschwemmt am Ende auch visuell das Bild (Abb. 75). Im Gegensatz zum Ziel Berlin, das lediglich in den Köpfen der Flüchtlinge existiert, und Frankfurt Oder, das in vagen Lichtern in Erscheinung tritt, ist die Grenze stets präsent.

Eine weitere Szene veranschaulicht die Dominanz der Grenze im Rahmen der Raumkonstruktion besonders deutlich. Nachdem der ukrainische Flüchtling Kolya bei seinem Versuch den Fluss zu durchqueren von der deutschen Grenzpolizei gefasst und verhört wird, versucht er zu fliehen und scheitert abermals an einer Grenze, die diesmal in Form eines hohen Stahlzauns in Erscheinung tritt. Das folgende Bild (Abb. 76) zeigt seine Verhaftung durch drei Grenzpolizisten; während hinter ihm die vielversprechenden Lichter schimmern, wird Kolya mit Gewalt in die entgegengesetzte Richtung abgeführt und die Lichter bleiben hinter der Grenze unerreichbar.

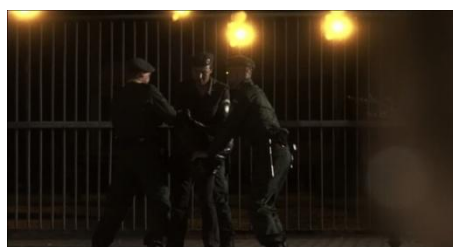


Abb. 76: LICHTER TC 0:35:00

In beiden Szenen ist die Raumkonstruktion aufgrund des verschwommenen, unklaren Hintergrunds von einer fehlenden Tiefenperspektive sowie einer visuell dominanten Grenzziehung in der Horizontalen bestimmt. Die visuelle Konstruktion des Raumes und seinen Grenzen verhält sich komplementär zu den begrenzten Raumbewegungen der ukrainischen Flüchtlinge und lässt somit eine Zuordnung der Figuren auf Grundlage bestimmter Raumbewegungen zu, die von einer Zugangs- und Ausgangsbeschränkung bestimmt wird (vgl. Krah 1999: 8). Während sich die ukrainische Flüchtlingsgruppe orientierungslos innerhalb des Grenzraums bewegt und diesen nicht durchqueren kann, ist

es für andere Personengruppen ein Durchgangsraum ohne Barrieren. „Schau, die fahren einfach so nach Berlin. Die haben Glück!“ sagt einer der Flüchtlinge, als sie zwei Tramper beobachten, die in ein Auto einsteigen (TC 0:09:33).

Eine explizite Verknüpfung des Raums mit den sich in diesem bewegenden Figuren respektive Objekten findet sich in der Unterscheidung von Raum und Ort bei Certeau wieder.<sup>169</sup> In seiner viel zitierten Arbeit zum Flaneur differenziert er die Konzepte einführend wie folgt:

„Zu Beginn unterscheide ich zwischen Raum [espace] und Ort [lieu] [...]. Ein Ort ist eine Ordnung (egal welcher Art), nach der Elemente in Koexistenzbeziehung aufgeteilt werden. [...] Hier gilt das Gesetz des 'Eigenen': die einen Elemente werden neben den anderen gesehen, jedes befindet sich in einem 'eigenen' und abgetrennten Bereich, den es definiert. Ein Ort ist also eine momentane Konstellation von festen Punkten. Er enthält einen Hinweis auf eine mögliche Stabilität. Ein Raum entsteht, wenn man Richtungsvektoren, Geschwindigkeitsgrößen und die Variabilität der Zeit in Verbindung bringt. Der Raum ist ein Geflecht von beweglichen Elementen. Er ist gewissermaßen von der Gesamtheit der Bewegung erfüllt, die sich in ihm entfalten. [...] Insgesamt ist der Raum ein Ort, mit dem man etwas macht.“ (Certeau 1988: 218)

Raum wird hier als „praktizierter Ort“ (lieu pratique) bestimmt und kann auch auf den Film im Hinblick auf die Bewegungspraktik der Figuren übertragen werden. Das Verhältnis der Figuren zum Raum wird durch ihre Handlung – hier in Form von Bewegung – verändert. Diese Auffassung von Raum entspricht der bereits an unterschiedlichen Stellen dieser Arbeit aufgestellte These, dass die Überschreitung der Grenzen als Handlung von Figuren grenz- und somit raumkonstituierend ist. Wenn Certeau nun den Raum bestimmt als ein mit Handlung erfüllter Ort („ein Ort, mit dem man etwas macht“) dann ist diesem durch die Handlung als bewusst ausgerichtete Praxis a priori eine kulturelle Bedeutung inhärent: „[Ein] Raum, der durch den praktischen Umgang mit einem Ort entsteht, den ein Zeichensystem [...] bildet.“ (Ebd.) Desgleichen stellt Kaiser zur Raumkonstitution als „Spiel“ wechselseitiger Beziehungen fest, dass die „räumliche Praxis [...] bei Certeau nie losgelöst von einer permanenten Signifikationspraxis [ist].“ (Kaiser 2007: 27)

Auch wenn der Autor sich hier auf die innerstädtische Bewegung von Menschen bezieht, so sind die Parallelen zu den Figuren im Film, die zur ständigen Bewegung (Flucht) gezwungen werden, offensichtlich. Certeau bezieht sich auf Erinnerungen, die im Rahmen

---

<sup>169</sup> Im Zusammenhang mit der Arbeit von Certeau seien folgend weitere bedeutende Arbeiten genannt, die sich dem Raum ebenso kultursoziologisch nähern: Benjamins Passagenwerk (sh. Benjamin 1991), Kracaues Überlegungen „Straßen in Berlin und anderswo“ (sh. Kracaue 1987), Foucaults Auseinandersetzung mit dem Konzept des Unortes (sh. Foucault 1971) sowie nicht zuletzt auch Augés Arbeit über Orte und Nicht-Orte (sh. Augé 1994). Auf diese kann jedoch an dieser Stelle aufgrund des begrenzten Umfangs der Arbeit nicht näher eingegangen werden. Weiterführend sh. hierzu u. a. den Sammelband von Däumer et al. 2010 als auch die nicht weniger aktuellen Publikationen von Dreyer/Joisten 2010 sowie Kaiser 2007.

der Reise die Orte mit Geschichten verknüpfen und somit zur narrativen „Gegenwart von Abwesenden“ werden lassen. (Certeau 1988: 204ff.) Die Figuren in den untersuchten Filmen verfügen jedoch als stets Wandernde nicht über (retrospektive) Erinnerungen, die den Orten zugeordnet werden können. Vielmehr sind es die (prospektiven) Wünsche und Träume eines besseren Lebens, die die unbekanntenen Orte mit Bedeutung aufladen und Identität stiften.<sup>170</sup> Oder, um die metaphorische Darstellung Certeaus zu bemühen: *Die Hoffnungen auf ein besseres Leben sind wie ein schöner Prinz, der eines Tages das Dornröschen ihrer wortlosen Geschichten wachküssen wird.*<sup>171</sup>

Anhand einer Szene aus LICHTER soll dieser raumkonstituierende Signifikationsprozess anschaulich gemacht werden. Als die Flüchtlinge sich zu Fuß auf den Weg zu den Lichtern machen, die sie für die Lichter der Stadt Berlin halten, verlieren sie die Orientierung und wissen nicht mehr, wo sie sich befinden. Dann jedoch treffen sie auf ein Straßenschild mit der Aufschrift „Slubice“.



Abb. 77: LICHTER TC 0:24:51

Hier wird die räumliche Ordnung durch den Akt des Lesens erkannt und die Grenze auf Grundlage der Deutungsleistung (sowohl der Figuren als auch der Zuschauer) konstituiert. Das Schild als (arbiträre) Markierung des Ortes zeigt, dass sie sich auf der polnischen Seite der Oder befinden. „Das ist nicht Berlin!“ konstatiert eine der Figuren aus dem Off (Abb. 77) und macht damit deutlich, dass ihr Ziel zur narrativen „Gegenwart des Abwesenden“ (Certeau) und der Grenzraum damit zu einem Unort geworden ist.

Das Narrativ, das die Flüchtlinge an dieser Stelle mit dem Ort verbinden, ist jedoch nicht das aus ihren Erinnerungen, sondern das aus den Hoffnungen auf ein Leben in Europa. Ihr Herumirren im Grenzraum – im Gegensatz zu einem Durchschreiten – wird diesen im weiteren Verlauf des Films wiederkehrend festsetzen. Certeau beschreibt die Bewegung als

<sup>170</sup> An dieser Stelle lässt sich auch die viel beachtete Darstellung der Nicht-Orte – wie bspw. die weltweit austauschbaren Shopping Malls – nach Augé abgrenzen, denen dieser eben gerade vorwirft, aufgrund nicht vorhandener *Historizität* keine Identität stiftend zu können (vgl. Augé 1994). Werden diese Einkaufszentren jedoch mit Imaginationen eines Traums verknüpft, weil in diesen die *ersehnte* (finanzielle) Freiheit gesehen wird, ist der identitätsrelevante Vorgang offensichtlich – unabhängig von ihrer Austauschbarkeit auch über Grenzen hinweg.

<sup>171</sup> Im Original bei Certeau heißt es: „Die Erinnerung ist auf der Reise wie ein schöner Prinz, der eines Tages das Dornröschen unserer wortlosen Geschichten wachküßt [sic].“ (Certeau 1988: 205)

zentrale raumkonstituierende Handlung wie folgt: „Gehen bedeutet, den Ort zu verfehlen. Es ist der unendliche Prozeß [sic!], abwesend zu sein und nach einem Eigenen zu suchen. Das Herumirren [...] macht daraus eine ungeheure gesellschaftliche Erfahrung des Fehlens eines Ortes.“ (Certeau 1988: 197) Die aus dem Ausschluss resultierende ständige Bewegung der Figuren wird bei Certeau jedoch nicht explizit deutlich, da das Konzept des Flaneurs auf Freiwilligkeit beruht. Die Figuren in den Filmen haben jedoch keinen Zutritt zu bestimmten Orten – sie werden zum Herumirren gezwungen und bestimmen somit unfreiwillig den Raum als Grenzraum. Auch wenn die Migranten ständig in Bewegung sind, so sind sie dennoch eingeschlossen und somit im Grenzraum fixiert. Sie sind weniger Reisende, die sich auf dem Weg zu ihrem Ziel befinden, als vielmehr Eingeschlossene, die sich in oszillierenden Bewegungen zwischen Ein- und Ausschluss bewegen.

Diese extrinsische Fixiertheit erinnert deutlich an die Darstellung des Fremden bei Simmel, der sich in einem Zwischenstadium von räumlicher Gelöstheit und zeitweiliger Fixiertheit im Raum befindet (vgl. Simmel: 1958). Simmel beschreibt die Fremdheit als räumliche und soziale Bewegtheit. Dieser Bestimmung folgend stellen die Flüchtlinge in LICHTER die dynamische Komponente der Raumordnung dar, die sie bei einer (aus ihrer Perspektive) missglückten Grenzüberschreitung festigen oder bei einer Grenzüberquerung erweitern. Jedoch ist ihre räumliche Bewegtheit in beide Richtungen versperrt, da sie nicht nach Deutschland aber auch nicht zurück in die Ukraine können – sie sind heimatlos.

Den einzelnen Figurengruppen im Film können unterschiedliche Bewegungsaktivitäten zugeordnet werden. Während die deutschen und polnischen Figuren die Oder als Grenzfluss entweder zu Fuß (der junge Architekt Philip), mit dem Auto (z. B. die deutsche Dolmetscherin Sonja und der polnische Taxifahrer Antoni) oder dem Zug (die deutschen Andreas und Katharina) überqueren können, müssen die „illegalen“ ukrainischen Migranten den lebensgefährlichen Weg durch den Fluss nehmen.<sup>172</sup> Die Möglichkeit der Grenzüberschreitung wird somit zu einem soziokulturellen Distinktionskriterium (vgl. Zechner 2007: 167f.).

Es kann kurz zusammengefasst werden: Die räumliche Umgebung und die Figuren stehen in einer dynamischen Beziehung zueinander. Die vernebelte Landschaft in der Anfangsszene von LICHTER stellt sich als ihr *Wahrnehmungs- und Erlebnisraum* dar (vgl.

---

<sup>172</sup> An voriger Stelle wurde konstatiert, dass auch die deutschen und polnischen Figuren auf unterschiedliche Weise an den Grenzraum gebunden sind. Diese Fixiertheit ist jedoch nicht – wie bei den Flüchtlingen – einer institutionellen Einwanderungspolitik geschuldet, die die Grenzen der politischen Gemeinschaft mit allen Mitteln zu sichern versucht, sondern liegt vielmehr in individuellen emotionalen oder finanziellen Prekär Situationen begründet.

Eder 2008: 266). Die fehlende Weitsicht verdeutlicht nicht nur ihre Orientierungslosigkeit in dem ihnen fremden Grenzort, sondern verweist auch auf die ungewisse Zukunft der Figuren. Ferner konnte deutlich gemacht werden, dass der europäische Grenzraum zwischen Polen und Deutschland im Film ebenso die Interaktionen der Figuren sowie die Beziehungen derselben zueinander bestimmt. Der Filmraum ist somit auch *Handlungs- und Beziehungsraum* der Figuren, und ermöglicht die Untersuchung ihrer soziokulturellen Beziehungen (vgl. ebd.). Des Weiteren prägen auch die Figuren den sie umgebenden Raum. Als Andreas Katharina aus dem geschlossenen Kinderheim befreien will, rast er mit dem Auto seines Vaters in den Gitterzaun der Anlage und durchbricht somit die Grenze, die ihn von einer gemeinsamen Flucht mit Katharina abhält. Die leichtherzige und unbesonnene Aktion mit der er seine räumliche und figurenbezogene Umgebung verändert, lässt entsprechende Rückschlüsse auf das Befinden und die Persönlichkeit der Figur zu. Die Umgebung ist in diesem Beispiel auch *gestalteter Raum* und Ausdruck der Prägung durch die Figur (vgl. ebd.). Nicht zuletzt ist der *symbolische Raum* von großer Bedeutung, wie die Lichter nicht nur im Titel, sondern auch in ihren unterschiedlichen Erscheinungen im Film deutlich machen. Die Lichter als Symbole der Hoffnung und des Neuanfangs werden hier jedoch ihrer Unschuld beraubt und als Irrlichter enttarnt. Die symbolische Ebene wird auch im Rahmen der folgenden Auseinandersetzung mit dem imaginären Raum noch eine zentrale Rolle spielen.

Die Anfangsszene des Films LICHTER ist der Präpositionsphase des Dispositionsmodells zuzuordnen, bei der durch die Überschreitung der Grenze – bzw. dem Eintreten von Figuren in einen fremden Raum – im Sinne Lotmans ein Ereignis stattfindet. Auch in EDEN IS WEST wird am Anfang des Films die Grenzüberschreitung der Figuren dargestellt, die hier von einem ebenso unbestimmten Herkunftsort die europäischen Grenzen überschreiten. Das erste Bild zeigt eine pittoreske Meeresszenerie, die durch die untergehende Sonne in ein warmes Licht getaucht ist, und vor der nun der Titel des Films eingeblendet wird.

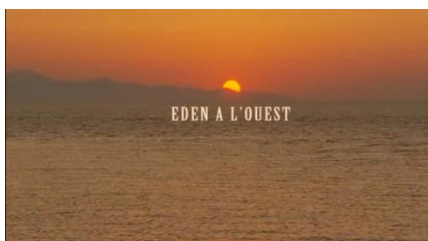


Abb. 78: EDEN IS WEST TC 0:00:40



Abb. 79: EDEN IS WEST TC 0:00:58

Daran anschließend fährt ein voll besetztes Boot – es wird in den nächstfolgenden Szenen

deutlich werden, dass es sich hier um ein mit illegalen Flüchtlingen besetztes Boot handelt – von links in das Bild; eben so, wie es der Titel bereits antizipierte: In den Westen. Die Bewegung von links nach rechts verweist in ihrer kulturellen Konnotation auf einen Aufbruch, sodass die hier gewählte Richtung bereits andeutet, dass die Figuren an einem neuen Ort *ankommen* und nicht *zurückkommen*. Mayer deutet in seiner Analyse zur Bewegungsrichtung von links nach rechts darauf hin, dass die linke Seite mit assoziativen Bedeutungen wie Dunkelheit, Unglück, Tod sowie dem Bösen und Schlechten verbunden ist, während der rechten Seite eher Bedeutungen wie Licht, Glück und Leben sowie das moralisch-ethische Gute zugewiesen wird (vgl. Mayer 1987: 89). Die rechte Seite deutet ebenso in zeitlicher Hinsicht auf die Zukunft, während die linke Seite auf Vergangenes verweist, sodass auch in den hier analysierten Filmen die Fluchtbewegung überwiegend von links nach rechts dargestellt ist (vgl. ebd. 98). Ebenso wie in der Anfangsszene von LICHTER, in dem der LKW mit den Flüchtlingen von links in das Bild fährt, weist die Bewegungsrichtung des Schiffes in dieser Szene in die westliche (rechte) Himmelsrichtung und die mit dieser durch den Titel verknüpften räumlichen Zuordnung Edens (EDEN IS WEST). Das Ziel der Reisenden auf dem Wasser scheint somit ein besserer Ort zu sein: Eden als der paradiesische Garten, der Glück und Hoffnung verheißt und – wie sich im weiteren Verlauf des Films herausstellt – Europa meint.

Dieser Darstellung des weiten, ausgedehnten Raumes folgen in den direkt anschließenden Einstellungen unterschiedliche Nahaufnahmen der dicht aneinander gedrängten Menschen, die sich auf dem Boot befinden und daran anschließend auf ein weiteres Schlepperschiff gebracht werden. Die Weite in der vorangegangenen Einstellung und die fast malerische Darstellung wird nun konterkariert.



Abb. 80: EDEN IS WEST TC 0:01:43



Abb. 81: EDEN IS WEST TC 0:01:48

Die enge des Raumes schafft hier eine klaustrophobische und bedrohliche Stimmung. Die Position und Bewegung der Kamera verengt in diesen Szenen den Raum zwischen Figuren und Zuschauern und ermöglicht durch die deutliche Nähe eine intensive Interaktion zwischen diesen. Im obigen Kapitel wurde insbesondere im Rahmen der Analyse von LICHTER, LAST RESORT oder auch IN THIS WORLD auf die auffällig häufig verwendeten

Reißschwenks und schnellen Schnitte hingewiesen, die durch Großaufnahmen ergänzt werden. Diese haben auch für die (De-) Konstruktion des Filmraums eine Bedeutung, da sie diesen fragmentieren. Die vielen Einzelbilder, die in dichten Einstellungen fotografiert sind, ergeben ein unübersichtliches Mosaik einzelner Raumdetaills. Der die Figuren umgebene Raum, so Khouloki, wird durch diese Fragmentierung unübersichtlich und zur Gefahrenzone (vgl. Khouloki 2007: 34).

Als das Boot in der Nacht von einer bewaffneten Grenzpatrouille entdeckt wird, springen einige der Flüchtlinge über Bord in die hohen Wellen. Unter ihnen auch Elias, dessen Geschichte die Zuschauer im weiteren Verlauf des Films miterleben werden. Inmitten der dramatischen Szene findet jedoch ein Schnitt statt, und es ist im darauf folgenden Bild ein goldener Strand zu sehen. Bei fast gleißendem Licht und glasklarem Wasser wird nun eine diametral entgegengesetzte Stimmung zu den vorherigen Bildern geschaffen, in denen Elias sich noch im Todeskampf befand. Während er nun am Strand angespült wieder zu sich kommt, trifft ihn ein bunter Volleyball. Als er sich umsieht, erblickt er eine Vielzahl nackter (weißer) Menschen, die ausgelassen spielen, sich massieren lassen oder auf ihren Liegen in der Sonne entspannen (sh. Abb. 44, 84, 86).



Abb. 82: EDEN IS WEST TC 0:07:00



Abb. 83: EDEN IS WEST TC 0:07:41



Abb. 84: EDEN IS WEST TC 0:09:02



Abb. 85: EDEN IS WEST TC 0:09:48

Der Ort, an den der Flüchtling gespült wurde, offenbart sich als Hotel mit dem bezeichnenden Namen „Eden Club Paradise“, dessen semantische Merkmale auf das bereits durch den Titel antizipierte paradiesische Eden verweisen: die hell leuchtende, gelb-goldene Farbgebung (Wärme und Geborgenheit), der Ball (Spiel, Leichtigkeit, Freizeit, Unbesorgtheit), das kostenlose Buffet (Wohlstand) sowie die Nacktheit der Figuren (Freizügigkeit und Freiheit).



An dieser Stelle wird noch einmal das reziproke Moment deutlich, das sich dadurch ergibt, dass bestimmte (soziokulturelle) Markierungen in Form von Zeichen auf einen bestimmten Raum bezogen sind, gleichzeitig aber auch die Konstruktion des Raumes auf diese zurückgreift. Erst aufgrund dieser gegenseitigen Bestimmungsmerkmale wird es möglich, festzusetzen, wer aufgrund welcher Differenzierungskriterien einem bestimmten (Identitäts-) Raum zugehörig ist und wer nicht. So wird bspw. die Kleidung – bzw. hier das Fehlen der Kleidung – zu einem Merkmal der Zugehörigkeit zur Klubgemeinschaft, weshalb sich Elias seiner schnellstmöglich entledigen muss, um nicht als Fremder enttarnt zu werden. Auch aufgrund des fehlenden Sprachcodes versucht er, jeglicher Konversation mit den Klubmitgliedern zu entgehen. Die Bedeutung der Kleidung, der Sprache und weiterer Unterscheidungsmerkmale wurde bereits in den vorangegangenen Kapiteln beschrieben, sodass hier der Verweis auf das entsprechende Kapitel 3.2.2 ausreichen soll.

Das Hotel „Eden Club Paradise“, das sich nach außen hermetisch abriegelt, kann als gesellschaftlicher Mikrokosmos verstanden werden, der die europäischen Ordnungsstrukturen auf verdichtete Weise darstellt. Das Hotelreservat stellt sich als geschlossener Raum dar, in dem die europäischen Gäste das luxuriöse Ferienleben in allen Zügen genießen (Abb. 86), während es sich für Elias als ein gefährliches Gefängnis darstellt in dem er sich durch unterschiedliche Strategien vor der Entdeckung schützen muss (Abb. 87). Nicht nur der Name der Hotelanlage macht deutlich, dass der paradiesische Ort Eden (das Hotel bzw. im Übergeordneten Sinne Europa) einen Klubcharakter hat, also nur bestimmten Menschen Zugang gewährt, während die anderen diesem Klub nicht betreten dürfen.

Das Wesensprinzip der geschlossenen Gemeinschaft wird von der Führung des Klubs treffend zusammengefasst: „We can not accept illegal immigrants [...]. It has to do with the survival of the club, we have to know who is who.“ (TC 0:43:42-0:43:52) Die bereits im Rahmen der Analyse unterschiedlicher Differenzierungsmerkmale zitierte Aussage der Hotelleitung macht an dieser Stelle noch einmal deutlich, dass die semantischen Merkmale, die es ermöglichen die Individuen voneinander zu unterscheiden („who is who“) für die räumliche Zuordnung („the club“) konstitutiv, ja überlebenswichtig sind („for the survival“).



Abb. 86: EDEN IS WEST TC 0:09:27



Abb. 87: EDEN IS WEST TC 0:15:30

Der Umgang mit Fremden in Form von Ausgrenzung wird dann auch in der Szene mit dem Zauberkünstler Nick Nickleby deutlich, in der er Elias bei einem Bühnentrick in einer überdimensionalen Toilette herunterspült (sh. Abb. 53). Hier wird der Konnex von Identität und Raum anhand der symbolischen Geste des *Herunterspülens* auf sarkastische Weise deutlich.

Da die Beschreibung der Ordnungsstruktur des Hotels bereits auf die Dispositionsebene zwischen dem Fremden (Elias) und der dominanten (Hotel-) Gemeinschaft vorgreift, soll an dieser Stelle ein weiteres Beispiel zur Analyse die Präpositionsphase im Hinblick auf die filmische Raumdarstellung herangezogen werden. Daran anschließend erfolgt eine erste Rückbindung der Ergebnisse auf die filmtheoretischen Überlegungen zum Raum. Dafür soll eine kurze Szene am Anfang des Films SPARE PARTS von Damjan Kozole (2003) dienen. Der Zusatz des Titels „Some lines shouldn't be crossed“ bezieht sich explizit auf eine Grenzziehung und weist bereits darauf hin, dass die Überschreitung dieser Grenzen gegen eine (hier noch unbestimmte) Ordnung verstößt. SPARE PARTS bedeutet übersetzt Ersatzteile, wobei „spare“ auch „überschüssig“ oder „übrig bleibend“ meint. Als überschüssige Ersatzteile werden im Film die illegalen Migranten bezeichnet, die von Schleusern über die europäische Grenze gebracht werden. Der junge Rudi (Aljosa Kovacic), der in der slowenischen Stadt Krško wie viele andere unter der hohen Arbeitslosigkeit leidet, heuert bei dem ehemaligen Motorrad-Speedway Fahrer Ludvik (Peter Musevski) an. Verwitwet und an Krebs erkrankt verdient Ludvik mittlerweile sein Geld, indem er illegal Menschen in seinem Kleintransporter über die slowenisch-italienische Grenze nach Europa bringt.<sup>173</sup> Der Film spielt in der Grenzregion zwischen Slowenien und Italien, in der die Flüchtlinge dem repressiven Umgang der Schlepper

<sup>173</sup> Ebenso wie bereits im Rahmen der Figurenanalyse in Kap. 3.2 festgestellt wurde, sind auch in diesem Film die beiden Figuren sehr ambivalent gezeichnet, sodass sich keine eindeutige Zuordnung nach einem Gut-Böse-Schema vornehmen lässt. Sowohl der junge arbeitslose Rudi als auch der krebskranke Witwer Ludvik, der – ebenso wie Simon in WELCOME – in den Erinnerungen seiner vergangenen Tage schwelgt, sind nicht nur Täter im illegalen Menschenhandel, sondern ebenso Opfer der postkommunistischen Entwicklungen in Slowenien. Loshitzky bringt diese Figurenzeichnung in einen räumlichen Zusammenhang: „The wild, harsh landscape, used as the backdrop of the refugee drama, also bears a silent witness to the tragedy of the traffickers themselves, who, like the refugees, are victims of the globalization and the New Europe.“ (Loshitzky 2010: 24)

ausgesetzt sind. Während Rudi am Anfang noch schockiert über die körperlichen und sexuellen Misshandlungen ist, wird im Laufe des Films deutlich, dass nicht nur der Umgang mit den Flüchtlingen auf Ebene des staatlichen Grenzschutzes in ähnlicher Weise stattfindet, sondern darüber hinaus auch, dass erst die institutionelle europäische Migrationspolitik die Flüchtlinge illegalisiert und damit die Schlepperkriminalität überhaupt ermöglicht. Als die beiden gerade dabei sind, eine neue „Ladung“ von Flüchtlingen über die Grenze zu schmuggeln, formuliert Ludvik: „We are ... tourist guides in comparison with ... the other [institutional; J. O.] side“ (TC 0:21:54), um am Ende seine Meinung über die Europäische Union deutlich darzustellen: „I pity them. All those who want to go to fucking Europe. Those shits piss me off. [...] Europe. I hope that as long as I live Slovenia doesn't join fucking Europe.“ (TC 1:16:43-1:17:03)

Es soll an dieser Stelle nun kurz die Szene der Präpositionsphase dargestellt werden, in der der junge Rudi am Anfang des Films zum ersten Mal auf die Flüchtlinge trifft. Rudi und Ludvik sind mit ihrem Kleintransporter in ein dunkles Waldstück der Grenzregion gefahren, wo sie mit einem weiteren Mittelsmann auf die Flüchtlinge warten (sh. folg. Abb.).



Abb. 88: SPARE PARTS TC 0:06:13



Abb. 89: SPARE PARTS TC 0:06:16

Die Szene ist durch extreme Dunkelheit geprägt, wodurch es dem Raum weitestgehend an Perspektive mangelt, die ihm eine Tiefe verleihen könnte. Die kahlen Äste, die im Hintergrund durch die Finsternis grünlich schimmern, begrenzen den Raum endgültig und schaffen eine dunkle, bedrohliche Stimmung. Ludvik und Rudi stehen mit dem Mittelsmann im Zentrum des Bildes (Abb. 88), der Transporter bestimmt die rechte Bildhälfte. Die Blickrichtungen der drei gehen zur linken Seite und folgen dem Strahl der Taschenlampe, die auf etwas verweist, das außerhalb der linken Bildgrenze zu liegen scheint. Die (imaginäre) Fortführung des Lichtstrahls und die Blicke der drei Figuren erweitert hier das durch den Rahmen begrenzte Bild um einen noch unbestimmten Raum, der jedoch in dem darauf folgendem Bild (Abb. 89) konkretisiert wird und den Filmraum erweitert. Das Bild zeigt nun (in der logischen Schlussfolgerung), worauf der Lichtstrahl in der vorangegangenen Einstellung deutete, und was sich in Abbildung 88 noch außerhalb

des Bildrahmens befand. Es ist die Gruppe von Flüchtlingen, die sich aus der Dunkelheit kommend durch einen kleinen Fluss auf die Kamera und somit auf die Zuschauer zubewegt. Ebenso wie in der oben skizzierten Anfangsszene des Films LICHTER verweist auch hier die Grenzüberschreitung vom Off ins On – vom außerhalb zum innerhalb des Bildes – auf den außen liegenden Herkunftsort der Flüchtlinge. Die Position der Kamera ist – der in der vorangegangenen Einstellung angegebenen Blickrichtung folgend – die der drei anwesenden Figuren (Ludvik, Rudi und der Mittelsmann). Die nun aus der Obersicht dargestellte Perspektive deutet auf die klare Hierarchie zwischen den drei Schleppern und den ankommenden Flüchtlingen hin, sodass diese nicht nur eine räumliche Erfahrung, sondern ebenso die soziokulturelle Semantisierung des Raums vermittelt.

Allein auf Grundlage dieser zwei aufeinanderfolgenden Bilder und ihrer Verknüpfung werden die unterschiedlichen Raumqualitäten deutlich, die im Folgenden näher skizziert werden sollen.

### 3.3.3 DER FILMISCHE RAUM – ZWISCHEN DEM ON, DEM OFF UND DEM IMAGINÄREN

Die Wahrnehmung des Filmraums stellt sich als komplexe Interpretationsleistung dar, die über die sicht- und hörbaren Informationen hinausgeht, wie auch Hickethier beschreibt:

„Filmischer Raum entsteht aus der Addition verschiedener Einstellungen, in denen unterschiedliche Raumsegmente gezeigt werden. Diese einzelnen Einstellungen können an ganz verschiedenen Orten genommen werden, entscheidend ist die Wahrscheinlichkeit ihres Zusammenwirkens in der filmischen Verbindung einzelner Einstellungen. Dadurch entsteht ein Raum, der im Grunde künstlich ist und keine Entsprechung in der Realität besitzt, der sich durch die Addition der Raumsegmente, die die einzelnen Einstellungen zeigen, vielfältig ausdehnt, und damit mehr als einen tatsächlich umschreibbaren Raum darstellt.“ (Hickethier 2001: 84)

Bereits anhand der Analyse der obigen Beispielszenen können drei unterschiedliche Raumqualitäten unterschieden werden, die sich hinsichtlich ihrer semiotischen Beziehungen unterscheiden. Dies ist erstens der Onscreen-Raum, zweitens der Offscreen-Raum sowie drittens der imaginäre Raum.<sup>174</sup> Dabei kommt dem Offscreen-Raum eine besondere Brückenfunktion zwischen den anderen beiden zu, weshalb im Folgenden dargestellt werden soll, dass der sich außerhalb der Bildgrenzen entfaltende Raum mehr ist,

---

<sup>174</sup> Eine Einzeldarstellung der Raumqualitäten ist hier allein einer theoretischen Darstellung geschuldet, da die unterschiedlichen Ebenen in den Filmen auf das Engste miteinander verwoben sind, wie im Folgenden noch ersichtlich werden wird.

als das Ausgeschlossene, das Nichtvorhandene, das „Off“.<sup>175</sup> Vielmehr besteht zwischen dem Sichtbaren, dem Unsichtbaren und dem Vorstellbaren ein komplexes und dynamisches Verhältnis, das von gegenseitiger Bedingtheit geprägt ist. Die Konstruktion sowie die Vorstellung des filmischen Raums überlagern sich. So lässt sich der imaginäre Raum nur unter Berücksichtigung der im Film vorhandenen Strukturen erfassen, geht aber auch über diese hinaus. Der imaginäre Raum stellt den in identitätsbezogenen Interaktionsprozessen wichtigen Teil dar, da er auf der pragmatischen Ebene zwischen Filmtext und filmbezogenen Handlungen der Zuschauer anzusiedeln ist. Dabei nimmt vom Onscreen-Raum über den Offscreen-Raum bis zum imaginären Raum der Aufwand interpretativer Leistung bei den Zuschauern und damit auch bei der vorliegenden Analyse zu.

In der filmwissenschaftlichen Literatur finden sich ganz ähnliche Raumunterscheidungen wieder, die sich von der Obigen unterschiedlich stark abgrenzen lassen. Bordwell bspw. unterteilt den filmischen Raum in den Shot Space, den Editing Space sowie den Sonic Space, die, miteinander zusammenhängend, ebenso Onscreen- oder Offscreen-Qualitäten aufweisen können (vgl. Bordwell 1985: 113ff.). Wulff, der ebenso auf Bordwell Bezug nimmt, differenziert zwischen Filmraum, Handlungsraum und sozialem Raum und stellt vier unterschiedliche Aspekte der Raumstruktur heraus. Dabei schließt Wulff ebenso an die Überlegungen Lotmans an und betont die topografischen Symbolisierungen, die auf tiefensemantische ideologische Bedeutungen von Räumen verweisen (vgl. Wulff: 1999: 77ff.). Bonitzer unterscheidet den Offscreen-Raum anhand von zwei unterschiedlichen Ebenen, auf denen dieser entsteht: Die synchrone Ebene beschreibt den Offscreen-Raum außerhalb der Kadrierung, während die diachrone Ebene den Offscreen-Raum meint, der zwischen zwei Einstellungen in der Montage entsteht (vgl. Bonitzer 1990: 293). An diese sehr fassliche Einteilung wird sich auch im Folgenden einfürend angelehnt, um sich daran anschließend dem imaginären Raum zu widmen.

---

<sup>175</sup> Die auch in der deutschsprachigen Filmwissenschaft verwendeten Begriffe „On“ und „Off“, sind weniger präzise als die Begriffe „offscreen space“ und „offscreen sound“ bzw. „onscreen sound“ und „onscreen space“, da sie weder zwischen auditiver und visueller Ebene differenzieren, noch einen Bezug implizieren (den „screen“, also die Leinwand). Die in der französischen Filmwissenschaft verwendeten Begriffe „champ“, „avant-champ“ bzw. „hors-champ“ verweisen demgegenüber laut Ramet auf einen noch komplexeren Gegenstand (vgl. Ramet 2002: 33). Im Folgenden sollen die Begriffe Onscreen-Raum bzw. Offscreen-Raum verwendet werden, um über die (zweidimensionale) Bildgestaltung hinaus die komplexe Raumwahrnehmung – respektive Wirkung – zu betonen, die dann im Begriff des imaginären Raums vollständig zum Tragen kommt. Bei der Verwendung der Begriffe Onscreen- bzw. Offscreen-Raum wird die auditive Ebene stets mitgedacht.

**AUßERHALB DES SICHTBAREN – DER SYNCHRONE OFFSCREEN-RAUM**

Auch wenn im Folgenden ersichtlich werden wird, dass Onscreen-Raum, Off-Screen-Raum und imaginärer Raum auf komplexe Weise miteinander verwoben sind, soll zur einleitenden Annäherung dennoch ein erster Bestimmungsversuch unternommen werden: Der Onscreen-Raum umfasst die diegetischen sicht- und hörbaren Zeichen und ihrer Beziehung zueinander, die in der szenischen Gestaltung einzelner Einstellungen innerhalb des Bildes wahrzunehmen sind. Analog zum „Shot Space“ bei Bordwell bezeichnet der Onscreen-Raum den in den Einstellungen konstruierten Raum aufgrund von Beziehungen der Objekte und Figuren zueinander, wie bspw. durch Überdeckung, Unschärfe, Größe, Licht und Schatten sowie Farbe und vor allem der Figuren- und Kamerabewegung (vgl. Bordwell 1985: 113ff.). Der Onscreen-Raum kann folglich erst einmal durch den Bildrahmen erfasst werden, der eben diese Elemente als Ensemble auf der Leinwand versammelt und für die Zuschauer sichtbar macht.

Die Kadrierung als Rahmung des Filmbildes bestimmt jedoch nicht nur, was auf der Leinwand zu sehen ist, sondern ebenso auch, was sich außerhalb der Rahmung befindet. Sie entfaltet damit eine zentral strukturierende Funktion *im Rahmen* der Filmgestaltung, indem sie den szenischen Raum bestimmt und den Handlungsort konstruiert (vgl. Agotai 2007: 45). Es soll an dieser Stelle keine erschöpfende Darstellung der theoretischen Auseinandersetzung zur Kadrierung im Film erfolgen, wie sie u. a. von Bazin 2004, Bonitzer 1990/2000, Burch 1981, Deleuze 1989 oder Ramet 2002 diskutiert wurden, um nur einige der wichtigsten Autoren zu nennen. Vielmehr wird im Folgenden aufgrund des zentralen Erkenntnisinteresses der Fokus auf die Grenzüberschreitung von Onscreen-Raum und Offscreen-Raum gelegt, sodass die theoretischen Positionen lediglich knapp skizziert werden.<sup>176</sup>

Bazin konkretisiert das Konzept der filmischen Kadrierung, indem er diese im Hinblick auf die Begrenzung der Theaterbühne und des Gemäldes um den Aspekt des sich außerbildlich

---

<sup>176</sup> Die selektive Auswahl und zusammenfassende Darstellung der einzelnen Positionen ist hier aufgrund des begrenzten Umfangs der vorliegenden Arbeit unerlässlich. Bereits 1932 beschreibt Eisenstein das Off als die „von der Leinwand verbannten gestalterischen Möglichkeiten“ (Eisenstein 1988: 158). Seine Perspektive ist hier explizit die des künstlerisch arbeitenden Regisseurs und seines gestalterischen Einflusses auf die Konstruktion des Films, die dabei ein recht pejoratives Spannungsverhältnis zwischen der Leinwand und der darüber hinaus liegenden „toten“ Fläche – dem Off – beschreibt. Eisenstein stellt weiterführend die unterschiedlichen ideologischen Implikationen dar, die in einer horizontalen oder vertikalen Kompositionsdominanz liegen. Auch im Folgenden gilt es zu untersuchen, welche Kompositionsformen den Europäischen Film bestimmen und wie diese im Hinblick auf die zentrale Fragestellung gedeutet werden können. Kompositionsformen meint in Abgrenzung zu Eisenstein nicht das Format der Leinwand, sondern die Analyse des Bildaufbaus sowie der gesamten Handlungsrichtung im Hinblick auf eine horizontale oder vertikale Struktur und die daraus ableitbaren Bedeutungen. Hier ist folgend im Besonderen das Motiv der Reise bzw. Flucht relevant.

weiterführenden Raums erweitert. Bazin führt hierzu die Begriffe „cadre“ und „cache“ ein („Rahmen“ und „Kasch“ in der deutschen Übersetzung). Ersterer beschreibt das geschlossene Bildfeld, die statische Rahmung, während Letzterer die sich verändernde Maskierung meint.<sup>177</sup> Der Kasch impliziert den verdeckten Raum und verweist damit auf die Einschreibung des Unsichtbaren als Teil im Sichtbaren (das französische Prädikat „caché“ beschreibt die verdeckte und verborgene Qualität). Bazin dazu: „Die Umgrenzung der Kinoleinwand ist kein 'Rahmen' des Kinobildes, wie die technischen Begriffe manchmal Glauben machen, sondern ein Kasch, eine Abdeckung, die nur *einen Teil* der Realität freilegen kann.“ (Bazin 2004: 225; Herv. J. O.) Für Bazin besteht der Off-Raum aus dem Kontinuum des On-Raums, weshalb er die Leinwand mit der Funktion einer Maske vergleicht, die einen angepassten Ausschnitt des Ganzen zeige.

Die Differenzierung von Rahmen und Kasch nimmt auch Bonitzer in seinen Überlegungen zur Dekadrierung auf und weist diesen die szenografische und narrative Lösung filmischer Kontinuität zu:

„The two shots do not overlap one another. The second is produced by the first, in the sense that making of the frame [*cadre*] a masking [*cache*], thus the setting up of an enigma, is necessarily to get the story rolling. It falls to the story to fill the hole, the *terra incognita*, the hidden part of the presentation.“ (Bonitzer 2000: 199; Herv. i. O.)

In Anlehnung an Bazin und Panofsky sowie in Abgrenzung zu dem im 17. Jahrhundert entstandenen Gemälde LAS MENINAS von Diego Velázquez entwickelt Bonitzer seinen Begriff der „décadrage“, der in der englischen Ausgabe von Darke als „deframing“ übersetzt wird und im Folgenden unter dem Begriff der Dekadrierung gefasst werden soll. Im Film ergeben sich, so Bonitzer, über die Rahmung des Bildes allein aufgrund der Bewegung vor der Kamera, der Kamera selbst sowie der Montage vielfältige Möglichkeiten der Dekadrierung. Er versteht diese als abweichende Rahmung, die die Aufmerksamkeit der Zuschauer durch unterschiedliche Mechanismen auf das Außenliegende lenkt: „[The] displaced angle, the radical off-centredness of a point of view that mutilates the body and expels it beyond the frame to focus instead on dead, empty zones barren of decor [...]“. (Ebd.: 200) Der Autor betont hier den Blick auf das Periphere und Ungewöhnliche, das bspw. durch die Verschiebung des Blickwinkels oder einem

<sup>177</sup> Im Hinblick auf eine Vermittlung von Authentizität in den Filmen, mit der sich im nachfolgenden Kapitel 4.1 beschäftigt werden soll, kann an dieser Stelle bereits festgehalten werden, dass die geschlossene Kadrierung eher als *Inszenierung* innerhalb eines durch horizontale und vertikale Begrenzungen bestimmten Bildraums erscheint (ähnlich einer Theaterbühne). Die Darstellungsweisen in den analysierten Filmen vermitteln jedoch vielmehr den Eindruck des nicht-inszenierten Geschehens vor der Kamera. Dieser Eindruck wird im Besonderen durch die Bilder der Handkamera vermittelt, die in spontanen und schnellen Bewegungen diese Kadrierung fragmentieren.

extremen PoV herausgestellt wird. Die Dekadrierung zwingt den Zuschauer zu einem alternativen Bild.

In Anlehnung an die Filme von Jean-Luc Godard konstatiert Bonitzer am Ende seines Essays, dass in diesen weder die Kadrierung, noch die Dekadrierung zentral von Bedeutung ist, sondern das, was die Rahmung des Bildes aufbricht: „In Godard’s work, for example, what is important is neither framing nor deframing, but *what shatters the frame*, like the video tracings on the surface of the screen, lines and movement that deceive any controlling immobility of the look.“ (Ebd. 201) Kadrierung und Dekadrierung werden somit nicht getrennt voneinander betrachtet, sondern als gemeinsam angelegte Ambivalenz im Bild. Die Verschiebung vom Zentrum zur Peripherie des Bildes, so Bonitzer, zeigt sich auch in den Figuren und Motiven (vgl. ebd.: 200f.). Der Lichtstrahl der Taschenlampe in der oben dargestellten Szene von SPARE PARTS ist ein ebensolches Element im Bild, das Bonitzer als „what shatters the frame“ umschreibt (sh. Abb. 88). Die Fortführung des Lichtkegels und der Blickrichtungen der anwesenden Figuren im Bild verweisen auf jene Bilddimension, die er im Konzept der Dekadrierung erfasst.

Bonitzer nimmt dabei explizit auf Deleuze Bezug, der ebenso auf die Schwierigkeit hinweist, den Onscreen-Raum lediglich als die Gesamtheit der innerhalb der Kadrierung auf der Leinwand ersichtlichen Elemente zu verstehen. Deleuze verwendet dabei den Begriff des „Ensembles“ bzw. der „Sub-Ensembles“, um die deutlich zu machen, dass das auf der Leinwand sichtbare Bild – der Onscreen-Raum – auf vielfältige Weise mit dem verbunden scheint, was außerhalb der eigenen Bildgrenze liegt. Einerseits, so Deleuze, sei das auf der Leinwand Sichtbare als ein von der Kadrierung festgelegtes in sich geschlossenes Ensemble zu verstehen, das aus einer Vielzahl wahrgenommener Elemente besteht und als in sich geschlossen wahrgenommen werden kann (vgl. Deleuze 1989: 27). Andererseits bestehe dieses Ensemble aber auch aus einer weiteren Vielzahl von Teilen, die zu Sub-Ensembles gehören, welche auf ein umfassenderes Ensemble verweisen.<sup>178</sup> Das Bewegtbild im Film zeichnet sich durch seine Dynamik aus im Gegensatz zu den statischen, geometrisch konstruierten Bildern der Malerei oder Fotografie. Es macht das umfassende Ensemble sichtbar im Sinne eines „Fenster[s] zur Welt“ (Hickethier 2001:

---

<sup>178</sup> Im Hinblick auf die Begrenzung durch den Bildrahmen ließe sich hier von einem Trans-Ensemble sprechen. Diese Begrifflichkeit würde auch Deleuzes Einschränkung Rechnung tragen, dass das Gesamtensemble aller Ensembles zusammen nicht als „Ganzes“ im Sinne eines geschlossenen Systems verstanden werden darf (sh. hierzu Deleuze 1989: 33).



50).<sup>179</sup>

Die Dominanz des Dynamischen gegenüber dem Geometrischen im filmischen Bildfeld wird auf unterschiedliche Weise deutlich: Die in den Filmen oftmals dominierenden Bilder der Handkamera – im Besonderen in den Filmen *IN THIS WORLD*, *LAST RESORT*, *LORNAS SCHWEIGEN*, *LICHTER*, *SPARE PARTS*, *ILLÉGAL* oder *ILJA 4-EVER* – führen zu einer Brechung mit den (konventionellen) Ausrichtungen an horizontalen und vertikalen Linien. Dies hat zur Folge, dass das Raumgefüge im Film durch die spontanen und ruckartigen Kameraschwenks und -bewegungen sowie die extremen Perspektiven und figuresubjektiven Details dekadriert wird.

Auch das Bildfeld in der Anfangsszene von *LICHTER*, in der die Landschaft in Morgennebel gehüllt ist, kann als dynamisch nach Deleuze beschrieben werden, da hier die Teile des Ensembles verschwimmen und zu einer alle Teile durchdringenden Melange werden, die die Teilungen der Ensembles impliziert. Deleuze spricht vom Dividuellen des Ensembles: „Das Ensemble teilt sich nicht, ohne sich jedesmal in seiner Beschaffenheit zu ändern: in diesem Sinn stellt es weder Teilbares noch Unteilbares dar, sondern 'Dividuelles'. [...] Das kinematographische Bild ist immer dividuell.“ (Deleuze 1989: 30). Oder in Anlehnung an den obigen Vergleich zum Fenster ausgedrückt: Das „Fenster zur Welt“ macht nicht nur einen Ausschnitt der Welt *sichtbar*, sondern die ganze Welt ist im Fenster *lesbar*. Das Außenliegende wird somit in die Rahmung des Sichtbaren einbezogen und verweist auf die elementare Funktion des Filmbildes, wie Deleuze treffend formuliert: „[Die] Funktion des visuellen Bildes [liegt] über seine Sichtbarkeit hinaus in seiner Lesbarkeit [...]. [...] Jede Kadrierung determiniert ein Off.“ (Ebd.: 31f.) Die (theoretische) Grenze vom On zum Off ist somit überwunden.

Als wichtiges Mittel, mit dem eine visuelle Brücke vom sichtbaren Leinwandbild zum übergeordneten mentalen Raum geschlagen wird, stellt sich die Nah- bzw. Großaufnahme von Gesichtern oder Objekten dar. Bereits im Rahmen der Beschreibung der Perspektive wurde Deleuzes Darstellung herangezogen, um die Bedeutung der Großaufnahme für die emotionale Einbindung der Zuschauer in das Filmgeschehen zu ermöglichen: „*Ein Affektbild ist eine Großaufnahme, und eine Großaufnahme ist ein Gesicht.*“ (Ebd.: 123; Herv. i. O.) Die Großaufnahme des Gesichtes unterstützt die Interaktion der Zuschauer, die am Befinden der Figuren teilhaben: „Je nach den Umständen gibt ein Gesicht zwei Arten

---

<sup>179</sup> Es sei zum bildhaften Vergleich mit dem Fenster jedoch in Bezug auf Mitrys Kritik an Bazin angemerkt, dass dieses bei einer Veränderung des Betrachterstandpunkts ein anderes Bild auf das außerhalb des Fensters Liegende freigibt, während die Leinwand lediglich das selbe Bild unabhängig vom Standpunkt der Zuschauer ermöglicht.

von Fragen Anlaß [sic!]: Woran denkst du? Oder eben: Was ist denn in dich gefahren, was hast du, was fühlst du oder spürst du?“ (Ebd. 125) Diese Beziehung der Zuschauer zum Filmgeschehen ist auch in Bezug zum Filmraum von Bedeutung, in dem sich eben diese Interaktion vollzieht. An dieser Stelle sollen die Überlegungen noch einmal anschaulich gemacht werden.

In der bereits skizzierten Einstellung des Films *LAST RESORT* steht die Großaufnahme der Figur im Mittelpunkt des Bildes. Nachdem Tanya und ihr Sohn Artiom bei ihrer Ankunft am Flughafen als illegale Einwanderer abgeführt werden, wird Tanya von einem Grenzbeamten verhört, während ihr Sohn die Szene durch ein Gitterfenster beobachtet.



Abb. 90: *LAST RESORT* TC 0:04:46

Artiom ist in Großaufnahme zu sehen, wie er durch ein vergittertes Sicherheitsfenster blickt und dabei seine beiden Hände an die Schläfen legt. Diese Geste dient wohl dazu, die Scheibe vor Lichtreflexen zu schützen, um somit seine Sicht zu verbessern. Sie erinnert aber auch an eine Geste im Sinne von „die Hände über den Kopf zusammenschlagen“ als Ausdruck der Verzweiflung und Erkenntnis der Katastrophe. Ebenso der sorgenvolle Gesichtsausdruck und die glasigen Augen machen seine Betroffenheit deutlich.

Das Gitter teilt das Bild in einen Vordergrund und einen Hintergrund auf, wobei sich Artiom hinter dem Gitter und somit auf der gegenüberliegenden Seite der Zuschauer befindet, die durch den Standpunkt der Kamera in den Filmraum eingebunden sind. Es entstehen folglich ein Raum der Figuren und ein Raum der Zuschauer. Diese sind jedoch nicht nur räumlich in die Szene involviert, sondern werden aufgrund der Großaufnahme des Gesichtes, die zu Ihnen spricht, auch emotional zu beteiligten Zeugen des Ausschlusses. Die Teilung des Raumes durch das vergitterte Fenster schafft eine räumliche Beziehung zwischen einem Hier (das Hier der Kamera und der Zuschauer) und einem Dort (das Dort des Anderen/des jungen Flüchtlings Artiom), die die Semantisierung des Raumes besonders hervorhebt.

Allgemein lässt sich konstatieren, dass das Verhältnis der sich gegenüber stehenden Raumdimensionen eine besondere emotionale Verdichtung ermöglicht, da sie auch auf semantischer Ebene in der Regel in antagonistischer Beziehung zueinander stehen, wie

bspw. Freiheit/Einschluss oder Schutz/Gefahr. Im Hinblick auf die soziokulturelle Charakterisierung der Figuren als Flüchtlinge, die in Europa ein neues, besseres zu Hause – ihr „Last Resort“ – suchen, offenbart sich allein in dieser Einstellung die politische Bedeutung der Raumstruktur, die im weiteren Handlungsverlauf bestätigt wird, wenn Artiom und seine Mutter als „illegale“ Einwanderer in ein Flüchtlingslager gesperrt werden. Die Position der Kamera bestimmt nicht nur das Verhältnis von Figuren zum Raum, sondern ebenso das Verhältnis von Raum und Zuschauern sowie von Zuschauern zu den Figuren.

In ähnlicher Weise findet auch eine Positionierung der Zuschauer im Film *ILLÉGAL* (2010) des belgischen Regisseurs Olivier Masset-Depasse statt, der eine ganz similitäre Geschichte erzählt. Auch hier hält sich die aus Russland kommende Tania (Anne Coesens) mit ihrem 13-jährigen Sohn Ivan (Alexandre Gontcharov) illegal in Belgien auf, nachdem ihr die belgische Staatsbürgerschaft verwehrt wird.<sup>180</sup> Bei einer Strassenkontrolle werden die beiden von der Polizei aufgegriffen. Während ihr Sohn fliehen kann, wird Tania in ein geschlossenes Flüchtlingsheim (bzw. eher Flüchtlingsgefängnis) gesperrt, wo sie unter Misshandlungen auf ihre Ausweisung wartet. Als sie nach einem gescheiterten Abschiebeversuch von den Grenzbeamten wieder brutal malträtiert wird, muss sie im Krankenhaus behandelt werden, wo ihr die Flucht gelingt.

In einer der ersten Szenen des Films ist Tania zu sehen, wie sie mithilfe eines Bügeleisens ihre Fingerkuppen verbrennt, um einer Identifizierung auf Grundlage von Fingerabdrücken zu entgehen. Die unruhigen Bilder der Handkamera verdeutlichen hier nicht nur die Nervosität und Angst der Figur, sondern verweisen darüber hinaus auch auf einen unsicheren Standpunkt der Zuschauer. Dies wird noch dadurch verstärkt, dass die Bilder der Kamera und damit die Sicht der Zuschauer immer wieder von unterschiedlichen Objekten im Raum überlagert wird, wie die folgenden Abbildungen zeigen.

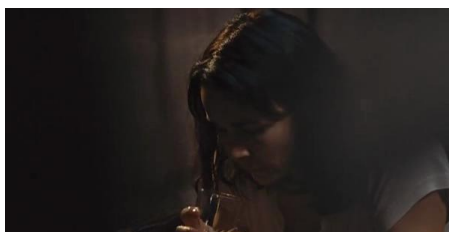


Abb. 91: LORNAS SCHWEIGEN TC 0:03:03



Abb. 92: LORNAS SCHWEIGEN TC 0:03:26

Damit wird nicht zuletzt die Souveränität der Zuschauer infrage gestellt, denen auf der

<sup>180</sup> Sowohl im Film *LAST RESORT*, als auch in *ILLÉGAL* ist der Name der beiden Protagonistinnen Tania/Tanya, der als weibliche Form des Namens Tatianus so viel wie die Beherzte oder die Kämpferin bedeutet und auf die starke Willenskraft der beiden Figuren verweist.

visuellen Ebene ein ungestörter Blick verwehrt wird. Sie sind lediglich (teilnehmende) Beobachter der Handlung vor der Kamera, die, so kann im Hinblick auf ihren ideologischen Standpunkt bemerkt werden, nicht für die Zuschauer in Form einer offensichtlichen Inszenierung stattfindet. Es scheint eher so, als würde sich diese unabhängig von der Anwesenheit der Kamera ereignen, die die Handlung in spontanen und unruhigen Bewegungen fotografiert. Die Zuschauer sind folglich vielmehr in ein Geschehen eingebunden, als dass sich das Geschehen an ihnen orientiert. Ihnen kommt hier lediglich eine beobachtende Stellung zu, sodass sie – nicht nur räumlich – weit entfernt sind von einer allwissenden, autoritären Position, wie sie bspw. in einer Zentralperspektive zum Ausdruck kommen kann, die einen Überblick schafft und Orientierung ermöglicht.

Im Zusammenhang einer ideologischen Positionierung der Zuschauer sei daher zur Abgrenzung kurz der Aspekt der Zentralperspektive genannt, die im Besonderen von Baudry (1974/75) oder in kritischer Auseinandersetzung dazu von Winkler (1992) im Hinblick auf ihre ideologische Implikation untersucht wurden. Es soll nicht im Detail auf die diesbezüglichen Apparatus-Theorien eingegangen werden, denen Lowry vorwirft, die Kino-Apparatur zu einem ontologischen Konstrukt zu machen (vgl. Lowry 1992: 118). Es soll jedoch erwähnt sein, dass in diesen der Zentralperspektive eine bedeutende ideologisierende Funktion zugeschrieben wird. Die Positionierung der Zuschauer im (logischen) Zentrum des Geschehens, das sich nach diesen ausrichtet, führe zu einer Überhöhung der Zuschauerposition als eine „Bemächtigung dem Gezeigten gegenüber, [...] als einen Triumph und als eine Auslieferung des Leinwandgeschehens an seinen Blick.“ (Winkler 1992: 71, 76) Abgesehen davon, dass die in dieser Arbeit betonte Souveränität der Zuschauer im Rahmen der filmbezogenen Interaktionsprozesse den Thesen der Apparatus-Theorien zuwiderläuft, kann auch im Hinblick auf die vorliegenden Analyseergebnisse widersprochen werden. In den untersuchten Filmen wurde deutlich, dass eben diese Zentralperspektive auf unterschiedliche Weise gebrochen wird. Es ist vielmehr so, dass durch die Verschiebung der Blickführung vom Zentrum an den Bildrand oder durch die häufige Auflösung eines scharfen Hintergrunds die Perspektive dezentralisiert wird. Die am spontanen Geschehen orientierte Kamera, ihre unruhigen Bewegungen und Reißschwenks erschweren eher eine Orientierung, als dass das Geschehen auf die Zuschauer hin ausgerichtet wird. Die außergewöhnliche PoV-Struktur und die Großaufnahmen von Gesichtern, die Kadrierungen der Bilder, die auf das Außenliegende verweisen und den Filmraum fragmentieren, sowie die Konstitution der engen, klaustrophobischen Räume selbst führen dazu, dass in den analysierten Filmen eben gerade

mit einer Überhöhung der Zuschauer gebrochen wird. Im Gegenteil, sie werden ihrer Autorität beraubt und in den unsicheren, bedrohlichen Handlungsraum der Figuren integriert. Insbesondere bei der Vergewaltigungsszene in LILJA-4-EVER wurde diese Perspektivenverschiebung auf eindringliche Weise deutlich. Die Abbildungen 58-61, die die verschwitzten Männerleiber aus Liljas Perspektive bei der Vergewaltigung zeigen, stellen sich hier als intensives Beispiel dar, bei dem die Formulierung Bonitzers passend erscheint, der von einer Kastration des Betrachters spricht: „The bar implies the castration of the eye (that of the spectator: the one who *looks*), of the central role, assigned to the eye in classical scenography.“ (Bonitzer 1990: 302) Der auf der visuellen Ebene fragmentierte Filmraum schafft auf der semiotisch-handlungstheoretischen Ebene einen imaginären Zuschauerraum, der die ideologische Perspektive der Zuschauer infrage stellt.

Dieser Raum kann anhand der obigen Beispiele als Absenz des Raumes außerhalb der Kadrierung beschrieben werden, der jedoch auf vielfältige Weise mit dem Onscreen-Raum verbunden ist. Es konnten bereits unterschiedliche Relationen des On- und Offscreen-Raums anhand kurzer Analysen dargestellt werden: *Erstens* die Präsenz des Offscreen-Raums im Onscreen-Raum. In der Anfangsszene von LICHTER bspw. war der Offscreen-Raum bereits auf auditiver Ebene im Onscreen-Raum präsent, als das lauter werdende Motorengeräusch den LKW ankündigt. Dies ist auch auf der visuellen Ebene bspw. durch Schatten oder Spiegelbilder von Objekten und Figuren aus dem Offscreen-Raum möglich, die im Onscreen-Raum zu sehen sind.

In der Beispielszene des Films SPARE PARTS stellte sich der Verweis auf den Offscreen-Raum jedoch anders da. Hier deutete der sichtbare Strahl der Taschenlampe auf einen nicht sichtbaren Raum außerhalb des Filmbildes. Damit kann die *zweite* Form der Relation gefasst werden: der Verweis auf den Offscreen-Raum durch Figuren oder Elemente im Onscreen-Raum. Hier sind als häufigste Gestaltungsmittel Blicke von Figuren zu nennen, die sich auf Dinge oder andere Figuren außerhalb der Kadrierung beziehen. Die *dritte* Form des Verhältnisses konnte anhand der letzten beiden Filmbeispiele unter Bezug auf Bonitzers Begriff der Dekadrierung bzw. Deleuzes Verständnisses der (Sub-)Ensembles dargestellt werden. Hier ging es um die bereits im Onscreen-Raum angelegte (imaginäre) Lesbarkeit des Offscreen-Raums.

Es soll an dieser Stelle bei der Zusammenfassung unterschiedlicher Beziehungsformen von Onscreen- und Offscreen-Raum nicht der Anspruch der Vollständigkeit erhoben werden. Vielmehr geht es darum, deutlich zu machen, dass in den hier analysierten Filmen *das Außenliegende auf vielfältige Weise mit dem Sichtbaren verbunden ist und dabei die*

*Zuschauer in ein komplexes Verhältnis zum filmischen Raum und den Figuren setzt, die sich in diesen bewegen.* Neben der in Einzeleinstellungen angelegten Beziehungsstruktur wird das Verhältnis von Onscreen- und Offscreen-Raum auch durch die Montage mehrerer Einstellungen im Film bestimmt.

#### **ZWISCHEN DEM SICHTBAREN – DER DIACHRONE OFFSCREEN-RAUM**

Während die Kadrierungen, die Kamerabewegungen und die unterschiedlichen Kameraperspektiven die Raumwahrnehmung innerhalb einer Einstellung bestimmen, wird die Wahrnehmung des filmischen Raums über die einzelnen Einstellungen hinaus durch den Schnitt geführt.<sup>181</sup> Raumkonstruktion in der Montage meint hier die Illusion des Raumes durch räumliche, zeitliche und logische Anschlüsse von Bildern, die mit Hilfe gestalterischer Mittel des Films geschaffen und von unterschiedlichen Betrachterperspektiven sowie den erlernten Sehgewohnheiten der Zuschauer bestimmt werden (vgl. Agotai 2007: 95).

Wyborny unterscheidet 1973 zwischen einem raumbenutzenden Schnitt und einem raumerweiternden Schnitt.<sup>182</sup> Der raumbenutzende Schnitt führt die Einstellungen innerhalb einer Szene zusammen, indem (zumindest teilweise) auf den schon bekannten Raum geschnitten wird: „*Raumbenutzend* [...] nennen wir Schnitte, in denen der Raum auf den geschnitten wird (oder zumindest Teile davon), der an der Schnittstelle bereits bekannt ist.“ (Wyborny 2012: 101; Herv. i. O.) Demgegenüber steht der raumerweiternde Schnitt, der den Raum einzelner Szenen erweitert, indem ein Orts-, Raum- oder Zeitwechsel stattfindet. Hier werden die unterschiedlichen Räume von den Zuschauern gedanklich zusammengesetzt, sodass in der Gesamtheit ein imaginativer Erzählraum entsteht.

---

<sup>181</sup> Die auf Grundlage der Montage entstehende Beziehung der Räume zueinander kann im Hinblick auf das triadische Zeichenmodell als syntagmatische Ordnung beschrieben werden, neben der jedoch auch eine pragmatische Leistung im Sinne einer assoziativen Beziehung von Bedeutung ist (sh. hierzu Kap. 2.5 sowie Pabst 2008: 380). Auch Agotai weist unter Bezugnahme auf Saussures linguistisches Zeichensystem auf diese doppelte Betrachtungsweise hin: „Der Schnitt verbindet zwar die einzelnen Einstellungen und Szenen zu einer zusammenhängenden Geschichte. Was jedoch von filmischer Seite her inhaltlich intendiert ist, wird seitens des Zuschauers assoziativ und in Abhängigkeit vom persönlichen Erfahrungsschatz interpretiert.“ (Agotai 2007: 102) Im folgenden Kapitel wird der pragmatischen Ebene im Besonderen durch die Beschreibung des imaginären Raums Rechnung getragen.

<sup>182</sup> Neben dem raumerweiternden und raumbenutzendem Schnitt nennt Wyborny ebenso weitere Exoten wie bspw. Rückblenden in parallele Welten, Träume, Visionen oder assoziative Welten. Sein Überblicksdiagramm zu den verschiedenen Schnittformen ermöglicht mit insgesamt drei horizontalen und vier vertikalen Ebenen eine sehr akribische, aber auch stark technische Analyse, weshalb auf eine detaillierte Darstellung verzichtet werden soll. Beller unterscheidet ganz ähnlich zwischen innersequenziellen (gleiche Raumsegmente) und sequenziellen (differente Raumsegmente) Schnitten, führt jedoch erweiternd den transsequenziellen Schnitt ein, den er als Schnitt zwischen Sequenzen beschreibt und der keinen Raumwechsel markieren muss. Verweist der transsequenzielle Schnitt dennoch auf eine raum-zeitliche Zäsur, so fasst Beller ihn unter dem Begriff der Transition (vgl. Beller 2000: 21).

Wyborny hierzu:

„Wir nennen den Schnitt auf eine neue Einstellung *raumerweiternd*, wenn uns der Raum der neuen Einstellung in dem Filmteil, den wir bis dahin gesehen haben, weder ganz noch zum Teil begegnet ist, wenn es sich also bei dem Raum der neuen Einstellung um einen für den Film ganz neuen Raum handelt.“ (Ebd.; Herv. i. O.)

Die in Filmen am häufigsten verwendeten raumbenutzenden Schnitte, die einen Raum zwischen Figuren konstituieren, finden in der Darstellung von Dialogen im Schuss-Gegenschuss-Verfahren statt. Durch die Wechsel der Kamerastandorte in diesem Verfahren – in den meisten Fällen der 180-Grad-Regel folgend – wird der Beziehungsraum zwischen den Figuren dargestellt, der vielfach über einen bloßen Handlungsort hinausgeht und aufgrund semantischer Merkmale weiterführende Informationen zum Filmverständnis bereithält. Als sehr anschauliches Beispiel einer Montagesequenz innerhalb eines Dialoges kann die bereits im Rahmen der Untersuchung zur Figurenkonstellation dargestellte Verhörszene im Film LICHTER herangezogen werden. Nachdem der ukrainische Flüchtling Kolya bei seinem Versuch, die deutsch-polnische Grenze zu überschreiten gefasst wird, muss er sich einem Verhör durch einen Grenzbeamten unterziehen, der ihm in diesem nachweisen will, illegal in die EU gekommen zu sein. Da Kolya und der Beamte jedoch nicht die gleiche Sprache sprechen, ist ebenso die Übersetzerin Sonja anwesend. Zur Darstellung der Schnittfolge des Dialoges sowie des durch die Montage der Bilder konstruierten Raums sollen die Abbildungen A und B im Anhang behilflich sein. In dieser sind die Einstellungen ihrer Abfolge nach sowie unter Angabe der Dauer und der Einstellung aufgeführt.

Die Übersicht macht deutlich, dass der Schwerpunkt auf der Darstellung des Beziehungsraums zwischen Kolya und Sonja liegt. Die durch ihre gegenseitigen Blicke entstehende Beziehung stellt sich in dieser Szene als die dominante Handlungsachse (H) dar. Diese Achse als strukturierendes (räumliches) Element im Handlungsraum kann als imaginäre Grenze gedeutet werden, die den Raum auch semantisch teilt. Auf der einen Seite befindet sich der Grenzbeamte, der das institutionelle Europa repräsentiert und als ausführendes Organ die Abschiebung der Flüchtlinge vorbereitet. Auf der anderen Seite befinden sich Sonja und Kolya, die diesem gegenüber eine Solidargemeinschaft begründen. Unter Einbeziehung der Analyseergebnisse aus Kap. 3.2.2 lässt sich somit eine räumlich-emotionale Beziehung zwischen Kolya und Sonja feststellen, die durch semantische Merkmale wie Hilfsbereitschaft und Vertrauen bestimmt wird. Das Verhörzimmer als Handlungsraum mit seinen topografischen Eigenschaften tritt hier auch visuell in den Einstellungen in den Hintergrund und wird vom Beziehungsraum überlagert.

Während bei der Montage der Verhörszene auf keinen neuen Raum geschnitten wird, sondern sich die gesamte Szene im Verhörzimmer abspielt, findet in der Beispielszene aus SPARE PARTS ein raumerweiternder Schnitt statt (sh. hierzu Abb. 88-89). In dieser können die unterschiedlichen Ebenen des Offscreen-Raumes wie folgt dargestellt werden. In Abbildung 88 verweist der Lichtstrahl der Taschenlampe sowie die Blickrichtungen der drei Figuren auf den Raum, der hinter dem linken Bildrand zu liegen scheint. Auf Dialogebene wurde im Film bereits die Information gegeben, dass Rudi und Ludvik hier auf die Flüchtlinge treffen werden, die sie in ihrem Kleintransporter über die Grenze schmuggeln wollen. Daher liegt die Vermutung nahe, dass der Lichtstrahl im (diachronen) Offscreen-Raum auf die nun ankommenden Migranten gerichtet ist. Da der Anschlussraum und die Figuren innerhalb des Bildfeldes noch nicht sichtbar waren, liegen keine genauen Informationen vor, sodass diese aus der reinen Vorstellungskraft in Anlehnung an die hier im sichtbaren Bild gegebenen Informationen sowie einer topografischen Anschlussvermutung (dass die Räume nebeneinander liegen) konstruiert wird. Der Offscreen-Raum und die ankommenden Flüchtlinge sind imaginär. In der darauf folgenden Einstellung (Abb. 89) werden Raum und Figuren jedoch sicht- und hörbar und die vorher konstruierten (imaginären) Bilder an die aktuellen audiovisuellen Informationen angepasst. Der wandernde Lichtstrahl in der zweiten Einstellung wird der Taschenlampe der vorangegangenen Einstellung zugeordnet und dient damit auch als visueller Anker, der die Räume in einen logischen Zusammenhang bringt.

Auf diese qualitative Veränderung vom Imaginären zum Konkreten im Rahmen der Montage nimmt auch Burch Bezug. Er teilt den filmischen Raum zunächst in zwei Teile. Den ersten Teil, der innerhalb des Bildrahmens liegt, sowie den anderen Teil außerhalb des Bildrahmens (vgl. Burch 1981: 17). Der Onscreen-Raum konstituiert sich dann aus dem, was vom Auge (Burch vernachlässigt an dieser Stelle das Ohr) auf der Leinwand wahrgenommen werden kann. Der Offscreen-Raum sei jedoch wesentlich komplexer, so Burch, weshalb er diesen in sechs Segmente einteilt. Die ersten vier Segmente sind auf Grundlage einer einfachen geometrischen Präzisierung (oben, unten, links, rechts) als das über die jeweiligen vier Bildgrenzen Hinausgehende zu bestimmen. Das fünfte Segment fasst er als den Offscreen-Raum hinter der Kamera, während das sechste Segment der Raum hinter dem Set oder den in diesem befindlichen Figuren respektive Objekten ist. Bei der untersuchten Flughafenszene in LAST RESORT (Abb. 90) bspw. konnte ein im Filmbild angelegter imaginärer Zuschauer- und Figurenraum bestimmt werden, deren Grenze durch das vergitterte Fenster im Filmbild angelegt ist. Im Hinblick auf andere Verortungen von



Zuschauern im Film, die allgemein jeder Einstellung inhärent ist, zeichnet sich diese – neben vielen anderen Szenen im Europäischen Film – jedoch dadurch aus, dass sie Zuschauer und Figuren in ein besonderes Beziehungsverhältnis setzt, dass an eine reflexive Interaktion appelliert (sh. hierzu Kap. 4.3 und 5). Der imaginäre Standpunkt der Zuschauer in dieser Szene kann nun unter Bezug auf Burch als fünftes Segment des Offscreen-Raums (räumlich) konkretisiert werden.

Da der Aspekt der Kadrierung bzw. der Dekadrierung schon eingehend betrachtet wurde, kann er an dieser Stelle vernachlässigt werden. Die Unterteilung Burchs ist hier jedoch aufgrund einer weiteren Ausformulierung von Interesse, die er in seiner Beschreibung des Off-Raums in Bezug auf die Dimension der Filmmontage vornimmt: „A similar process occurs in any situation involving the use of shot and reverse shot, with the reverse shot converting an off-screen space that was imaginary in the initial shot into concrete space.“ (Burch 1981: 21)

Ähnlich Wybornys Differenzierung des raumerweiternden und raumbenutzenden Schnitts unterteilt Burch den Offscreen-Raum in einen konkreten (da schon vorher gesehenen) und imaginären (noch unbekanntem) Raum im Off. Der konkrete Offscreen-Raum und seine Elemente sind zwar ebenso ein Produkt der Imaginationsleistung der Rezipienten, ergeben sich aber – wie bspw. im obigen Beispiel der Lichtkegel der Taschenlampe in der zweiten Einstellung – als logische Konsequenz. Den Zuschauern steht in der Erinnerung ein konkretes Bild (Abb. 88) zur Verfügung, das mit dem Offscreen-Raum in der nachfolgenden Einstellung (Abb. 89) verknüpft wird. Anders gestaltet es sich jedoch bei den Flüchtlingen als Elemente des imaginären Offscreen-Raums in der ersten Einstellung (Abb. 88), da sie vorher noch nicht audiovisuell konkret waren. In der darauf folgenden Einstellung werden diese jedoch gezeigt und in gleicher Weise wie der vorher noch nicht zu sehende Bildraum konkret. Es findet folglich eine retrospektive Konkretisierung statt, wenn der imaginäre Offscreen-Raum und seine Elemente in einer nachfolgenden Einstellung, einer Kamerafahrt oder einer anderen Perspektive enthüllt werden. Geschieht dies nicht, bleiben diese imaginär:

„This off-screen space might conceivably remain imaginary if no wider shot, no shot taken from another angle, or no camera movement is introduced revealing the [...] [concrete retrospectively; J. O.]. We realize in retrospect that our initial conception of this off-screen space was erroneous, that the space being established was not what we thought it was, to use the term of this discussion, not the concrete but *imaginary*.“ (Ebd.: 21f.; Herv. i. O.)

Burch macht durch die Einbeziehung des Imaginären deutlich, dass sich die beiden Qualitäten des Offscreen-Raums in einer dynamischen Beziehung zueinander sowie in

Bezug auf den Onscreen-Raum befinden. Das Verhältnis zwischen imaginären bzw. konkretem Offscreen-Raum und Onscreen-Raum ist demzufolge nicht mehr statisch, sondern unterliegt einem stetigen Wechsel, den er als Dialektik beschreibt. Es ist jedoch zu kritisieren, dass die einfache Unterscheidung zwischen imaginärer und konkreter Ebene der Komplexität audiovisueller Zeichen und ihrer vielfältigen Gestaltungsmöglichkeiten – wie sie im zweiten Kapitel dieser Arbeit vorgestellt wurden – nicht gerecht wird. Die erste Einstellung des Films LICHTER bspw. zeigt lediglich ein Schwarzbild, während auf der auditiven Ebene ein aus der Ferne kommendes, nachhallendes Krähen von Vögeln zu hören ist und so als indexikalisches Zeichen auf einen weiten Naturraum verweist. Damit ist der visuelle Raum in dieser Einstellung Burch folgend zwar imaginär, der auditive Raum aber bereits konkret. Da jedoch der filmische Raum in seiner audiovisuellen (und narrativen) Gesamtheit betrachtet werden muss, kann dieser in der Schwarzbild-Einstellung nicht als imaginärer Offscreen-Raum verstanden werden, der in der folgenden Einstellung konkret wird, da lediglich eine visuelle Ergänzung desselben Raumes stattfindet. Der Offscreen-Raum in dieser Szene ist folglich zeitgleich visuell imaginär und auditiv konkret.

Darüber hinaus kann dergleichen kritisiert werden, dass der retrospektiv konkretisierte Offscreen-Raum zum Zeitpunkt der Konkretisierung keinen Off-Charakter mehr hat, sondern mit ausgewählten filmästhetischen Mitteln auf der Leinwand zur Geltung kommt und dann wiederum auf einen neuen Außerbildlichen verweist. Um noch einmal die obige Beispielszene aus SPARE PARTS zu bemühen: Nachdem der raumerweiternde Schnitt die vorher imaginären Fremden konkretisiert (Abb. 89), weisen diese nun wiederum auf einen weiteren imaginären Raum, nämlich den ihrer Herkunft, der außerhalb des Sichtbaren – im sechsten Off Burchs Segmentierung folgend – liegt. Wie bereits unter Bezug auf Deleuzes Konzept der Ensembles dargestellt wurde, stellt sich der Offscreen-Raum als komplexer und dynamischer Referenzraum dar, dessen Beziehung zum Onscreen-Raum auch in der Montage über ein dualistisches Verhältnis hinausgeht. Daher gilt es im Folgenden, diesen in ein Verständnis des imaginären Raums einzubinden, das seiner Komplexität und Dynamik gerecht wird.

Dies merkt auch Deleuze in seiner bereits zitierten Arbeit zum Bewegungsbild kritisch an, wenn er den von Burch dargestellten endlichen Prozess als ungenügend beschreibt und auf die zwei wesensverschiedenen Aspekte aufmerksam macht, die dem Off inhärent sind:

„[1.] [Einen] relativen Aspekt, anhand dessen ein geschlossenes System im Raum auf ein zunächst nicht sichtbares Ensemble verweist, die dann, einmal sichtbar [konkret bei Burch;

J.O] geworden ein neues nicht sichtbares Ensemble hervorbringt, bis ins Unendliche; und [2.] einen absoluten Aspekt, durch den das geschlossene System sich eine dem ganzen Universum immanente Dauer hin öffnet, die kein Ensemble mehr ist und nicht zum Bereich des Sichtbaren gehört.“ (Deleuze 1989: 33f.; Erg. d. Verf.)

Deleuze weist hier neben einem räumlichen Aspekt des Offscreen-Raums, der sich aufgrund einer sich verstetigenden Verweisung auf nicht sichtbare Ensembles ins Unendliche ausdehnt, auf einen zeitlichen Aspekt des Offscreen-Raums hin. Dieser ist nicht über eine räumliche Beschreibung zu erfassen, sondern konstituiert sich imaginär und übergreifend in der gesamten Erzählung.

Diese umfassende Form des Off-Raums (hier bietet es sich nicht mehr an, von einem Offscreen-Raum zu sprechen) kann als „imaginäre Beziehung zum Ganzen“ verstanden werden und impliziert damit das außen liegende Imaginäre als konstitutives Element im sichtbarem Konkreten.<sup>183</sup> Das Außenliegende wird damit theoretisch in den Filmraum gerückt, da es für den individuellen Prozess des Filmverstehens elementar ist. Ramet konstatiert diesbezüglich in seiner einführenden Auseinandersetzung zur Dialektik des Raums, dass das Off mehr ist, als „die mechanisch bedingte Negation des On [...], [da es] vielmehr ein kompliziertes diskursives und ästhetisches Potential beinhaltet [...]“. (Ramet 2002: 33) Es ist somit die (theoretische) Grenze vom Off(screen)-Raum zum imaginären Raum überwunden.

### 3.3.4 DER IMAGINÄRE RAUM

Bei der Bestimmung des imaginären Raums gilt es, die materialorientierten Darstellungen zum filmischen Raum im Hinblick auf die Zuschaueraktivität zu ergänzen. Es geht folglich um die in Kap. 2.4 und 2.5 hervorgehobene pragmatische Ebene im Rahmen der Film-Zuschauer-Interaktion. Paech bestimmt den imaginären Raum als erzählten Raum, den er als modalen Raum beschreibt:

„Zum einen kann nach dem 'erzählten Raum', zum anderen nach dem Raum, in dem erzählt wird, gefragt werden. Im ersten Fall wird durch das Erzählen ein (imaginärer) Raum konstituiert, der mit der und für die Aktion, die in ihm stattfindet, hergestellt wird. Hier werde ich von einem modalen Raum sprechen, denn er wird durch die Art und Weise des (thematischen, perspektivischen etc.) Erzählens bestimmt.“ (Paech 2000: 93)

<sup>183</sup> Deleuze Formulierung lautet wie folgt: „Deswegen sagten wir, daß [sic!] es immer ein 'Außerhalb des Bildfeldes' gibt, selbst im geschlossensten Bild. Und daß [sic!] es immer zwei Aspekte dieses Außerhalb gibt, die aktualisierbaren Beziehungen zu anderen Ensembles und die virtuelle Beziehung zum Ganzen.“ (Deleuze 1989: 35) Der Begriff des Virtuellen ist jedoch nicht passend, wie im folgenden Kapitel zur Fiktionalität noch begründet werden wird, sodass an dieser Stelle von der „imaginären Beziehung zum Ganzen“ gesprochen werden soll.

Dieses Verständnis des imaginären Raums bietet einen ersten Anknüpfungspunkt für die vorliegende Arbeit. Allerdings soll die Ebene der Zuschaueraktivität stärker betont werden, da durch den Fokus auf den Filmtext bzw. seiner Modalitäten die Komplexität im Rezeptionsprozess vernachlässigt wird. Es wird zwar die Position geteilt, dass die Erzählung und die Art und Weise ihrer Gestaltung das tragende Fundament des imaginären Raums ist. Die visuellen und auditiven räumlichen Orientierungspunkte sowie der in der Montage konstruierte Raum stehen den Zuschauern zur Verfügung, um einen übergeordneten, zusammenhängenden imaginären Raum zu schaffen. Jedoch ist der imaginäre Raum nicht allein durch die Beschreibung dieser zu erfassen. Wie die bisherige Analyse gezeigt hat, ist der imaginäre Raum nicht ohne das in Beziehung setzen von Onscreen-Raum und Offscreen-Raum möglich. Das mentale Vorstellungsbild ist dabei für das Raumverständnis von gleicher Wertigkeit wie das durch die filmästhetischen Mittel konstruierte sichtbare Filmbild. *Der imaginierte Raum ist jedoch mehr als lediglich die Summe des Nichtsichtbaren.*

#### **DIE REFLEXION DES NICHTSICHTBAREN IM IMAGINÄREN RAUM**

In der Analyse der unterschiedlichen Szenen wurden bereits bestimmte Interpretationsmöglichkeiten mitgedacht, wenn es darum ging, die assoziative Verknüpfung in der Montage oder die Wirkung des Raumes zu beschreiben, die bspw. durch die Nähe oder Distanz zu Figuren entsteht. Die Wahrnehmung des Raumes im Allgemeinen und die in künstlerischen Texten im Besonderen sind durch ihre Ausschnitthaftigkeit geprägt, die im Rahmen individueller Interpretationstätigkeiten ergänzt werden. Zu dieser Komplettierung ist auch das Wissen notwendig, dass über die vom audiovisuellen Text gegebenen Informationen hinausgeht. So macht auch Wulff deutlich, dass der Offscreen-Raum auf drei zentralen Merkmalen des Filmbildes aufbaut: auf dem Wissen um seine „Ausschnitthaftigkeit“, auf den „Prinzipien seiner kontextuellen Bindung“ sowie auf der „Fähigkeit von Objekten, Objektumgebungen anzuzeigen“. (Wulff 1999: 92f.) Eben diese Merkmale des Off-Raums, so Wulff weiter, ermöglichen unterschiedliche Vorstellungsräume auf Grundlage der im Filmbild gegebenen Informationen: „Gerade die Partialität der Raumdarstellung eröffnet ein Feld von Verstehenstätigkeiten, weil vom Fragment immer auf die ursprüngliche Ganzheit 'hochgerechnet' werden muß (sic!).“ (Ebd.: 94) Dies kann – je nach semiotischer Qualität der Zeichen – auf unterschiedliche Weise geschehen, wie das folgendes Beispiel verdeutlicht.

In der bereits mehrfach besprochenen Anfangsszene des Films LICHTER wird den Flüchtlingen vom Schlepper mitgeteilt, dass sie sich bereits in Deutschland befinden und die in der Ferne zu sehenden Lichter die der Stadt Berlin seien. Auf ihrem Weg zu diesem illuminierten Versprechen auf ein besseres Leben stößt die Gruppe allerdings auf ein kleines Schild mit der Aufschrift „Słubice“ (sh. Abb. 77). Abgesehen vom elementaren Wissen der Zuschauer, dass es sich dabei um ein Verkehrsschild handelt, dass den Namen einer Stadt anzeigt, müssen diese, um hier die Situation der Flüchtlinge entschlüsseln zu können, auch über ein geografisches Wissen verfügen, das es – vorausgesetzt der außerfilmische geopolitische Raum wird als Bezugsraum (an-) erkannt – ermöglicht, den Standort der Figuren der polnischen Seite der Oder zuzuweisen. Die Beziehung zwischen Ankunftsort und Zielort der Gruppe und der sich daraus ergebene Konflikt der notwendigen Grenzüberschreitung wird erst konkret, wenn die in dieser Einstellung gegebenen räumlichen Hinweise in ein vorhandenes Wissen eingebettet und bewertet werden können.

Zeichen, so wird an dieser Stelle besonders deutlich, bestehen nicht an sich, sondern erst durch ihre Deutung. Dies gilt für Filme als komplexe Zeichensysteme im besonderen Maße. Erst durch die Verstehenstätigkeit der Zuschauer wird im Beispiel *deutlich*, dass der Schlepper gelogen hat, die Lichter gar nicht zu Berlin gehören können und die Flüchtlinge sich noch immer in Polen und somit (zum Zeitpunkt der Handlung) außerhalb der EU befinden. Und auch dann erst ist es möglich, die Figuren in einen komplexen Raum einzuordnen, der über die im Film zur Verfügung gestellten Informationen hinausgeht. In LICHTER wird der Grenzraum durch die Markierung der Oder bestimmt, hinter der zwar die Lichter von Frankfurt leuchten, die aber Berlin meinen. Die Stadt Berlin ist hier insbesondere durch ihre Nicht-Anwesenheit als *imaginärer* Raum in den sehnsüchtigen Blicken der Figuren präsent, deren Ziel diese Stadt ist. Das visuell abwesende Berlin/Europa wird durch diese (imaginär) zur Anwesenheit gebracht.

Auch in einer Szene von EDEN IS WEST (Abb. 53) wird der Verweis auf den imaginären Raum im Rahmen der Handlung deutlich, wenn Elias vom Zauberkünstler in eine Toilette gesteckt wird und durch diese von der Bühne und auch vom Filmbild selbst verschwindet – sozusagen in den Offscreen-Raum heruntergespült wird. Die Deutung dieser Szene erweitert den Offscreen-Raum (der Raum in den Elias verschwindet) um die soziokulturelle Dimension des Herunterspülens im Sinne der gesellschaftlichen Ausgrenzung des Fremden. Auch hier wird der visuell abwesende Raum der Ausgrenzung, das außerhalb Liegende, imaginär zur Anwesenheit gebracht. Ebenso soll eine Vielzahl

von Einstellungen bspw. aus den Filmen LICHTER, IN THIS WORLD oder auch SPARE PARTS genannt werden, in denen dies in eindringlicher Weise deutlich wird, wenn die Flüchtlinge in den dunklen Fahrzeugen, Containern oder sonstigen Behältern illegal (sozusagen im Off-Bereich des Legalen) transportiert werden. Exemplarisch soll kurz eine Szene aus dem Film SPARE PARTS zur Darstellung herangezogen werden.

In dieser ist die Kamera im dunklen Laderaum des Transporters positioniert (Abb. 93), in dem die Flüchtlinge über die Grenze nach Europa gebracht werden sollen. Der Zuschauer teilt hier die Perspektive der Wartenden, vor deren Augen nun die Türen des Fahrzeuges geschlossen werden (Abb. 94).

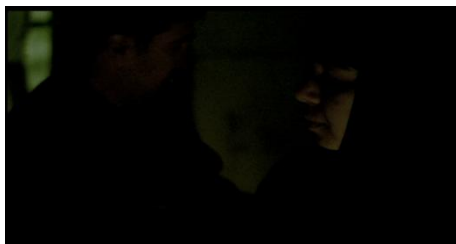


Abb. 93: SPARE PARTS TC 0:30:48



Abb. 94: SPARE PARTS TC 0:30:49

Während sich in der vorigen Einstellung noch die Köpfe einiger Flüchtlinge vor dem Hintergrund des Außenraums schwach abzeichneten, ist die Szene nun (Abb. 94) vollständig verdunkelt. Es ist schwer möglich, zu unterscheiden, ob mittlerweile eine Überblendung der Szene durch ein Schwarzbild – und damit die Etablierung eines Offscreen-Raums – vorgenommen wurde oder ob noch immer der Handlungsort gezeigt wird und sich die Zuschauer nach wie vor mit den Figuren im Fahrzeug befinden. Diese Szenen machen deutlich, dass der imaginäre Raum in den hier besprochenen Filmen auch dadurch bestimmt wird, dass die bereits oben skizzierte „Dialektik“ von Onscreen-Raum und Offscreen-Raum nicht nur in das Bild selbst verlagert ist, sondern zum reflektiven Moment der Handlung wird.

*Der imaginäre Raum beschreibt den von den Zuschauern in einem kreativen Prozess konstruierten Raum, der aus einem dialektischen Verhältnis des sichtbaren Onscreen-Raums und des nicht sichtbaren Offscreen-Raums entsteht und dabei durch individuelle kognitiv-mentale Leistungen wie Filmerfahrung, filmisches und außerfilmisches Wissen, Werteszuschreibungen und Emotionen sowie soziokulturelle Kontexte beeinflusst wird. Der imaginäre Raum beschreibt das Leistungsvermögen der Zuschauer, nicht nur zwischen den einzelnen Einstellungen eine kohärente mentale Verbindung zu konstruieren, sondern darüber hinaus die gesamte Erzählung in einen übergeordneten soziokulturellen und räumlichen Zusammenhang zu bringen.*

### DIE EMOTIONALE DIMENSION DES IMAGINÄREN RAUMS

Im kreativen Schaffensprozess spielen (soziale) Emotionen sowie die individuellen (soziokulturellen) Kontexte der einzelnen Zuschauer eine bedeutende Rolle, wenn es darum geht, den imaginären Raum als konstitutiven Bezug der imaginierten Gemeinschaft (sh. Kap. 2.2) zu beschreiben. Eder fasst diese mit dem Fokus auf die Figurengestaltung wie folgt:<sup>184</sup>

„Genauer betrachtet setzt sich die Anteilnahme der Zuschauer aus perzeptuellen, kognitiven, *emotionalen*, evaluativen und motivationalen Reaktionen auf Figurendarstellungen und Figurenmodelle zusammen. Solche Reaktionen können insofern dem Bereich der *Imagination* zugeordnet werden, als sie auf *fiktive Wesen und deren Umwelt* ausgerichtet sind, die von den Zuschauern nur mithilfe vervollständigender Schlüsse erfasst werden können.“ (Eder 2008: 566; Herv. J. O.)

Dabei wird vorausgesetzt, dass sich (alltägliche) außerfilmische und filmspezifische Raummerkmale überlagern. Jede Handlung, die sich im Imaginationsprozess der Zuschauer auf Grundlage der Fiktion vollzieht, führt auch eine Referenz zum Bereich der außerfilmischen Realität mit sich.

In diesem Zusammenhang ist der Begriff der kognitiven Karte bzw. der mental map zu nennen. Dieser beschreibt, dass die Zuschauer die dargestellten filmischen Räume mit außerfilmischen räumlichen Kategorien zusammenführen und nicht nur eine topografische, sondern ebenso topologische, also bspw. auf Werte bezogene, moralische Orientierung in der Erzählung erlangen. Der Begriff der kognitiven Karte betont folglich den Handlungsprozess im Rahmen der Filmrezeption und macht deutlich, dass Raum im Film nicht vollständig gegeben ist, sondern zu relevanten Teilen von den Zuschauern konstruiert wird (vgl. Agotai 2007: 138, Branigan 1992: 23, Böhnke 2007: 94ff.). Dieser Prozess der aktiven Handlung wird auch von Downs/Stein (1982) betont, die den Begriff der kognitiven Karte bzw. des kognitiven Kartierens in ihrer Arbeit „Die Welt in unseren Köpfen“ wie folgt einführen:

„*Kognitives Kartieren* ist ein abstrakter Begriff, welcher jene kognitiven oder geistigen Fähigkeiten umfaßt [sic!], die es uns ermöglichen, Informationen über räumliche Umwelt zu sammeln, zu ordnen, zu speichern, abzurufen und zu verarbeiten. [...] Vor allem aber bezieht sich kognitives Kartieren auf einen Handlungsprozess [sic!]: Es ist eher eine Tätigkeit, die wir ausführen, als ein Objekt, das wir besitzen. Es ist die Art und Weise, wie wir uns mit der Welt um uns herum auseinandersetzen und wie wir sie verstehen.“ (Downs/Stein 1982: 23; Herv. i. O.)

Diese kognitiven Karten, die auch als innere Räume beschrieben werden, entstehen aus

---

<sup>184</sup> Zur Darstellung des Imaginären und seinem Verhältnis zur filmischen Fiktion und außerfilmischer Alltagswelt, die Eder im folgenden Zitat benennt, sh. auch das folgende vierte Kapitel der vorliegenden Arbeit.

einem Prozess steter Interaktion mit der räumlichen Umwelt und unterliegen daher einem fort dauernden Wandel. Sie sind eindeutig subjektiv und ihre Referenzräume müssen dabei keine realen Entsprechungen haben, wie Downs/Stein in Bezug auf märchenhafte Fantasiewelten betonen: „[U]nser Interesse beschränkt sich nicht nur auf tatsächliche Orte der sogenannten 'wirklichen Welt'. Phantasiewelten sprechen uns genauso an [...] [und] erscheinen uns nicht weniger 'real' als Orte, von denen wir 'wissen', daß [sic!] sie existieren [...].“ (Ebd. 1982: 20) Die kognitiven Karten fiktiver Darstellungen sind daher ebenso Referenzräume für das Verstehen von Welt wie die Repräsentationen vermeintlich realer Räume. In Bezug auf die untersuchten Filme ist jedoch festzuhalten, dass die Handlungsorte reale Referenzräume haben. Dies wird besonders anhand des Films *IN THIS WORLD* offensichtlich, der sich deutlich an der Machart dokumentarischer Filme anlehnt und eine übergeordnete Orientierung durch die Einblendung von Landkarten visuell vorgibt (sh. Abb. 66).

Der in den fiktionalen Filmen repräsentierte europäische Raum steht als Referenzraum für das mentale Raumbild der Zuschauer zur Verfügung. Dabei ist die mentale Karte im Hinblick auf ihre topografischen Informationen weitaus weniger komplex als die im Film gegebenen Rauminformationen – ganz zu schweigen von der außerfilmischen Komplexität, die die Filme im Ausschnitt und auf verdichtete Weise reflektieren.<sup>185</sup> Der Prozess des kognitiven Kartierens ist zentral von Selektivität geprägt, die nicht nur angesichts der Masse an Informationen notwendig ist (vgl. ebd. 111). Auch aufgrund des begrenzten Auffassungsvermögens können Rezipienten keine Kopie des repräsentierten Raumes mit all seinen visuellen und auditiven Details „zurückholen“. Kognitive Karten werden aus salienten Merkmalen (Schlüsselbildern) konstruiert und weisen daher eine geringere Komplexität als die im Film repräsentierten Rauminformationen auf. Andererseits wird die kognitive Karte auf ihrer semantischen Bedeutungsebene aber auch erweitert, indem die Zuschauer subjektive Erfahrungen, Kontextwissen, Emotionen usw. einbringen. Downs/Stein vernachlässigen jedoch die Bedeutung emotionaler Beziehungen zu den Räumen, obwohl sie als eine der wichtigsten Funktionen des kognitiven Kartierens die „Erstellung eines Bezugssystems für die Interpretation von Ereignissen“ bestimmen (ebd.: 125). Einem imaginären *Bezugssystem*, das *relevante* Ereignisse in *Beziehung* zu

---

<sup>185</sup> Es sei an dieser Stelle kurz erwähnt dass dies (neben neurologischen Filterfunktionen in der Wahrnehmung) ebenso der Grund für das symbolische Denken und Verhalten der Menschen ist, da die Komplexität der Umwelt das Auffassungsvermögen um ein vielfaches übersteigt. Die Verdichtung von komplexen Ideen findet zentral über die symbolische Zeichenwelt statt. Das symbolische Denken und Verhalten kann daher als *conditio sine qua non* für den gesamten Fortschritt der Kultur betrachtet werden (vgl. Oehlmann 2011: 395).



individuellen Erfahrungen setzt und interpretiert, sind jedoch – das lässt sich nicht zuletzt unter Verweis auf die Darstellung zum Symbolischen Interaktionismus (Kap. 2.3) unterstreichen – emotionale Bedeutungen inhärent.

Kognitive Karten sind folglich nicht lediglich vereinfachte mentale Zusammensetzungen des repräsentierten Raums auf Grundlage von Selektionsprozessen, sondern werden durch die Zuschaueraktivität in ein Beziehungssystem eingeordnet und *emotional* ergänzt. Das Verständnis kognitiver Karten geht in dieser Arbeit daher über eine mental zusammengeführte Topografie hinaus, weshalb zur Abgrenzung auch weiterhin der Begriff des imaginären Raums verwendet werden soll. Es ist hier insbesondere das *Raumgefühl*, das im Rahmen der imaginären Raumkonstruktion eine zentrale Rolle spielt, auch wenn dieses den Zuschauern im Rahmen der Interaktion nicht immer zwangsläufig bewusst ist.<sup>186</sup> Raumgefühl beschreibt hier nicht eine (einfache) emotionale Reaktion wie bspw. Erschrecken, die die Zuschauer in einer Schrecksekunde innerhalb einer Filmszene empfinden, sondern vielmehr komplexe soziale Emotionen, wie sie im Begriff der Empathie zum Tragen kommen und im später folgenden Kapitel 4.2 weiter beschrieben werden.

Der Stellenwert von Emotionen im Konstruktionsprozess imaginärer Räume wird in besonderer Weise deutlich, wenn man die Figuren betrachtet, die mit diesen sowie untereinander in Beziehung stehen. Dies konnte bspw. in der Verhörszene des Films LICHTER herausgestellt werden, bei dem das räumliche Verhältnis über die Proxemik der Figuren hinausgeht und ein emotionales Beziehungsverhältnis zwischen diesen beschreibt, sodass hier (auch unter Einbeziehung ihrer sprachlichen Verbundenheit) von einem imaginären *Beziehungsraum* gesprochen werden kann. Dieser bestimmt in besonderer Weise das Verhältnis zwischen den Figuren und nimmt daher auch Einfluss auf das Verhältnis der Zuschauer zu diesen. Im Rahmen der Analyse der Szene aus LAST RESORT (Abb. 90) in der Artiom hinter dem vergitterten Fenster zu sehen ist, wurde die Beziehung zwischen Figur und Zuschauer in einem imaginären Beziehungsraum bereits deutlich hervorgehoben.

*Der imaginäre Raum beschreibt eine dynamische, reziproke Beziehung von On- und Offscreen-Raum im Prozess der Interpretationsleistung der Zuschauer als soziokulturelle Raumvorstellung, die die semantischen und damit auch unterschiedlich emotionalisierten*

---

<sup>186</sup> An unterschiedlichen Stellen dieser Arbeit (u. a. Kap. 1 sowie Kap. 2.2) wurde bereits auf die Bedeutung tiefer liegender insbesondere im Rahmen identitätsbezogener Interaktionsprozesse eingegangen, weshalb an dieser Stelle der Verweis auf diese ausreichen soll.

*Räume in einen Gesamtzusammenhang bringt. Hier sind vor allem symbolische Räume von Bedeutung, die die komplexe Struktur des Identitätsraums auf verdichtete Weise darstellen.*

Für die symbolische Raumkonstruktion und die damit verbundene soziokulturelle Grenzziehung ist insbesondere die Architektur im Film als Anknüpfungspunkt relevant, da diese die Ordnungsstrukturen der dargestellten Welt auf verdichtete Weise veranschaulicht. Architektur verfügt sowohl über eine wichtige Repräsentanzfunktion, als auch über eine zentrale Strukturierungsfunktion. Architektur ist die physische Form von gesellschaftlichen Strukturen, sodass Henselmann diese als „räumliche Projizierung der von den Menschen durchlebten Prozesse“ beschreibt (Henselmann zit. nach Vart Bisanz 2005b: 155). Wenn es, wie Rieger-Jandl (2009) konstatiert, einen signifikanten Zusammenhang zwischen der Architektur als gebaute Form und der Identität einer Gemeinschaft im Sinne einer reflexiven Wahrnehmung gibt, sodass man von einer „Architektur als Identität“ sprechen kann, dann gilt dies im besonderen Maße für das Verhältnis zwischen den in den Filmen dargestellten Gemeinschaften und filmischer Architektur. Aufgrund der vielfältigen audiovisuellen gestalterischen Mittel hat der Film die Möglichkeit, die „expressive Rolle der Architektur“ (ebd.) auffällig zu erhöhen.

Dies wird auf eindringliche Weise deutlich, wenn man – wie in der vorliegenden Arbeit – auch Mauern und Zäune als architektonische Zeichen fasst. Daher soll im Folgenden ein Blick auf die architektonischen Räume des Europäischen Films geworfen werden.

### **3.3.5 DER ARCHITEKTONISCHE RAUM**

Der Begriff des architektonischen Raums beschränkt sich nicht auf die architektonische Gestaltung der Kulisse, wie es der alltagssprachliche Begriff der Architektur nahe legen würde, sondern schließt die Erkenntnis mit ein, dass jeder dargestellte Raum im Film konstruiert ist. Auch wenn die Aufnahmen Originalschauplätze zeigen, die an sich nicht verändert wurden, so findet doch allein aufgrund der Auswahl des Ortes sowie der Gestaltung (Ausschnitt, Perspektive, Winkel, Licht usw.) eine Konstruktion desselben statt und vermittelt Bedeutung, sodass die Filmarchitektur als ein Struktur gebendes Gerüst von Weltentwürfen betrachtet werden kann. Jeder architektonische Baustein in diesem Gerüst kann dann, so Pabst in Anlehnung an die Semiotik der Architektur nach Eco, als „Zeichen seiner Funktion interpretiert werden“, das über „denotative und konnotative Bedeutungen [...] [verfügt]“ und deshalb stets mehrdeutig ist (Pabst 2008: 363). Filmräume sind daher, wie schon an vorangegangener Stelle konstatiert, mehr als lediglich Schauplätze filmischer Handlungen. Sie sind grundlegende Bedeutungsressourcen und demzufolge für das

Filmverständnis elementar. Pabst erörtert den Begriff der Filmarchitektur deshalb als „Zeichensystem, das heißt, als Träger jener Bedeutungen, die die vorgestellte Welt ideologisch aufladen, organisieren und durch Grenzsetzungen strukturieren.“ (Ebd.: 355)

**„DREAMLAND WELCOMES YOU“ ... „IN YOUR DESIGNATED HOLDING AREA!“**

Der Europäische Film erzählt über die architektonische Gestaltung von einer Gemeinschaft, die mithilfe von Grenzzäunen und geschlossenen Flüchtlingslagern ihre Identität im Inneren zu sichern versucht, indem die vermeintlich Fremden mit allen Mittel ausgegrenzt oder an einem designierten Ort eingegrenzt werden. Die Architektur politischer Repräsentanz verweist auf ein technokratisches, blutleeres System.<sup>187</sup> So wird Tania im Film *LAST RESORT* von einem der Grenzpolizisten explizit darauf hingewiesen, dass sie als Fremde den ihr zugewiesenen Raum nicht verlassen darf:

Grenzpolizist        „You have to stay in designated holding-areas.“  
 Tania                 „You mean I can't leave?“ [TC 0:18:05-0:18:07]

Doch aufgrund ihres russischen Akzents klingt „leave“ vielmehr nach „live“ und macht damit auf drastische Weise ihre Lebensrealität als Flüchtling in Europa deutlich, die sich im Besonderen über die Architektur in Stonehaven (dem ihr zugewiesenen Raum als „designated holding area“) artikuliert. Die Hafenstadt Stonehaven, die früher ein Ort der Ankunft und der Abreise gleichermaßen war, wird zur Sackgasse. Europa wird hier als eine Festung gezeichnet, deren Grenzraum durch technokratisch anmutende Gebäude, Stacheldrahtzäune, hohe Mauern und Überwachungskameras bestimmt wird, wie die folgenden Abbildungen exemplarisch zeigen.



Abb. 95: *LAST RESORT* TC 0:09:47



Abb. 96: *LAST RESORT* TC 0:32:53

Die Architektur dient in den Beispielen in ihrer formal-ästhetischen Ausformulierung insbesondere der Machtrepräsentation zur hierarchischen Strukturierung der europäischen Gemeinschaft (vgl. Agotai 2007: 135). Auf dem Gelände des Flüchtlingslagers befindet sich ein stillgelegter Freizeitpark, der aus rostigen Fahrgeschäften besteht und die

<sup>187</sup> In anschaulicher Weise in einer Szene in *LAST RESORT* dargestellt, in der die Flüchtlinge für ihre Blutspende ein wenig Geld erhalten.

Flüchtlinge ironisch willkommen heißt: „Dreamland welcomes you“ (Abb. 97). Der Name „Dreamland“, der ganz offensichtlich auf das Traumziel Europa der Flüchtlinge verweist, verknüpft explizit den räumlichen Bezug (Land) mit individuellen Vorstellungswelten (Dream), die hier jedoch in einem konfliktären Verhältnis stehen. Die graue Architektur des LAST RESORT – hier wird noch einmal die Ironie des Titels deutlich – ist die eines verblassten Traums. *Der filmische Raum und seine Bedingtheiten werden zur Metonymie eines sich nach außen abgrenzenden, technokratischen Europas. Ein Europa, das sich als Vexierbild eines „Dreamlands“ entlarvt, als ein illusionistisches Bild des Paradieses, das, wie das Poster an der Wand (Abb. 98), von einer besseren Welt erzählt, während an seinen Rändern die graue und kalte Realität zum Vorschein kommt.*



Abb. 97: LAST RESORT TC 0:09:06

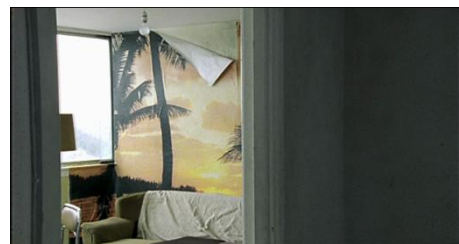


Abb. 98: LAST RESORT TC 0:08:58

Am Ende des Films wird auch Tanias Traum auf ein besseres Leben in Europa ihren gegensätzlichen Erfahrungen weichen, wenn sie nicht mehr in der Lage ist, sich den repressiven Bedingungen entgegenzustellen: „I have to stop dreaming. I am dreaming all my life.“ Europa hat ihr die graue und menschenfeindliche Seite des „Dreamlands“ gezeigt. Loshitzky beschreibt den großen Plattenbau in dem die Flüchtlinge leben, deshalb passend als einen babylonischen Turm, der das Bild eines neuen Europas als Maske enttarnt: „The high-rise slum, where the asylum seekers are imprisoned, is the postmodern European Tower of Babel housing, where refugees from all over the world live, speaking many languages.“ (Loshitzky 2010: 25)

Bindet man nun diese Überlegungen an die Bewegung der Figuren im Film und ihre mit den Filmräumen verknüpften mentalen Konzepte (wie z. B. Europa als Paradies), dann kann der Raum hier weiterführend bestimmt werden als ein um die Imagination der Figuren erweiterter Raum, der individuell und im besonderen Maße emotional bestimmt ist.

**ZWISCHEN MINARETT UND KIRCHTURM – ZUR SAKRALEN ARCHITEKTUR IM FILM**

Eine andere symbolische Ebene implizieren sakrale Architekturen wie Minarett und Kirchturm. So dienen bspw. in ONE DAY IN EUROPE die unterschiedlichen Bauten zur Verortung der Handlung durch Verknüpfung mit außerfilmischen Raumassoziationen und kulturell religiösen Gemeinschaften. Die Zwiebeltürme russisch-orthodoxer Kirchen, die Minarette der Moscheen oder die Spitzen der Kirchtürme ermöglichen in den einzelnen Episoden sowohl eine räumliche als auch eine kulturellreligiöse Verortung (sh. folg. Abb.).

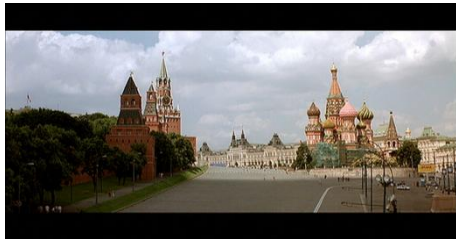


Abb. 99: ONE DAY IN EUROPE TC 0:00:30



Abb. 100: ONE DAY IN EUROPE TC 0:21:46



Abb. 101: ONE DAY IN EUROPE TC 0:45:19

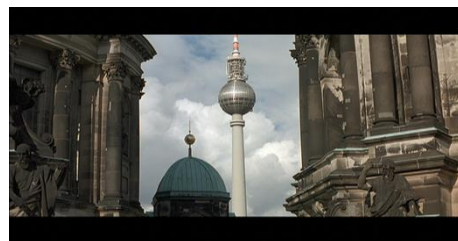


Abb. 102: ONE DAY IN EUROPE TC 1:06:48

Die Architektur religiöser Institutionen weist aufgrund der deutlich kulturellen Einbettung über eine räumliche Orientierungsfunktion hinaus. Exemplarisch kann hier eine der letzten Szenen aus AUF DER ANDEREN SEITE angeführt werden.<sup>188</sup> Minarett und Kirchturm verweisen hier auf die Verortung kultureller Identität aufgrund religiöser Bezüge und symbolisieren durch die gemeinsame Darstellung – zumindest auf den ersten Blick – den Dialog der beiden großen Religionen (Abb. 103). Dieser wird jedoch im anschließenden Dialog zwischen Susanne und Nejat auf eine zwischenmenschliche, existenzielle Ebene „reduziert“ (Abb. 104).

<sup>188</sup> Bereits im Titel des Films wird der Raumbezug deutlich. AUF DER ANDEREN SEITE impliziert eine Perspektive auf einen anderen Raum, dessen Beziehung zum eigenen Standpunkt durch eine gewisse Distanz geprägt ist. Im Laufe des Films werden diese durch die deutsche (bzw. EU) und die türkische Seite besetzt.



Abb. 103: AUF DER ANDEREN SEITE TC 1:39:31



Abb. 104: AUF DER ANDEREN SEITE TC 1:41:43

Die beiden Figuren stehen vor einem Fenster und beobachten eine Vielzahl türkischer Männer, die sich auf den Straßen in eine Richtung bewegen. Auf die Frage Susannes, wohin all die Menschen gehen, erklärt ihr Nejat, dass diese auf dem Weg zur Moschee seien, um das muslimische Opferfest (Kurban Bayrami) zu feiern, das an die Geschichte Abrahams erinnert. Diese ist insbesondere im Hinblick auf den Religionsdialog zwischen den drei monotheistischen Religionen von Bedeutung, da sie auf ihren gleichen Ausgangspunkt verweist (vgl. Tezcan 2010: 59). Susanne als Christin antwortet daraufhin: „Diese Geschichte gibt es bei uns auch.“

Die Darstellung von Moschee und Kirchenturm in dieser Szene könnte als Dialog der Kulturen gelesen werden. AUF DER ANDEREN SEITE versucht jedoch, einer pathetischen Proklamation des großen Kulturdialogs zu entgehen, indem die kleinen, zwischenmenschlichen Gespräche und gemeinsamen existenziellen Erfahrungen (hier insb. der Trauer) in den Vordergrund gestellt werden. Dies konnte bereits in Kap. 3.2ff. im Rahmen der Beschreibung weiterer Szenen des Films deutlich gemacht werden. Daher endet auch diese Szene damit, dass Nejat von seinen eigenen Kindheitserinnerungen zu diesem Opferfest und seinem Vater erzählt. Der Film hebt damit hervor, dass es eben nicht die mögliche gemeinsame Wurzel ihrer Religionen ist, die Susanne und Nejat verbindet, sondern die existenzielle Erfahrung des menschlichen Verlustes (vgl. Ezli 2010: 85). Von Abbildung 103 zu Abbildung 104 werden die zwei Türme der symbolisch mächtigen Sakralbauten durch die zwei Figuren ersetzt, die im gemeinsamen Austausch miteinander eine Gemeinschaft darstellen, was visuell durch die Rahmung des Fensters hervorgehoben wird. Der gemeinsame Blick nach draußen, dem auch die zentralen Fluchtlinien des Bildes (z. B. die Sprossen der Fenster) folgen, ist dann auch als übergeordnetes Sinnbild der Vergemeinschaftung lesbar. Das Fenster als Schwelle von Innen- und Außenraum verweist auf den Übergang vom Eigenen zum Anderen, von der Begrenztheit zur Offenheit. Es steht symbolisch für den Perspektivenwechsel (vgl. Wenz 1997: 131), der im Film ebenso im Rahmen der episodischen Erzählstruktur wirksam wird und die zentrale Aussage des Films

AUF DER ANDEREN SEITE [!] sinnbildlich darstellt.<sup>189</sup>

### **„UNDER CONSTRUCTION“ DER ENTSTEHUNGSPROZESS DER GEMEINSCHAFT**

Als architektonische Sonderform stellt sich die Baustelle dar, die den Schaffensprozess und damit die Unabgeschlossenheit architektonischer Bauten in den Vordergrund stellt und – im spezifischen Kontext dieser Arbeit – auf die Unabgeschlossenheit der europäischen Gemeinschaft verweist. Im Gegensatz zum ruinenhaften Zustand der Gebäude in LAST RESORT, die retrospektiv von besseren vergangenen Tagen erzählen, ist die Baustelle ein prospektives Projekt im Werden. Eine besondere Rolle spielt dieses Motiv in der Komödie KLEINE WUNDER IN ATHEN (AKADIMIA PLATONOS 2009) des Regisseurs Fillipos Tsitos. Dieser erzählt die Geschichte vom griechischen Kioskbetreiber Stavros (Antonis Kafetzopoulos) und seinen drei Freunden, die lethargisch in den Tag hinein leben und sich die Zeit mit Bier und Straßenfußball vertreiben. Als die EU jedoch den Bau eines Denkmals zur Völkerverständigung mitten auf ihrem Straßenfußballplatz in Auftrag gibt und sich auch noch herausstellt, dass Stavros möglicherweise „Halb-Albaner“ sein könnte, sind die Männer völlig überfordert. Sie versuchen nicht nur, durch Vandalismus die Bauarbeiten zu behindern, sondern schließen ebenso den vermeintlichen „Nicht-Griechen“ Stavros aus ihrem Freundeskreis aus.

Das auf institutioneller Ebene in Auftrag gegebene Denkmal, das die Völkerverständigung in Europa symbolisieren soll, steht hier im Kontrast zu der kleinen Gemeinschaft, deren Alltag noch immer von hartnäckigen Nationalismen geprägt ist. In KLEINE WUNDER IN ATHEN werden diese jedoch karikiert, wenn bspw. der Hund mit dem bezeichnenden Namen Patriot als Experte herangezogen wird, da er durch Schnüffeln die Nationalität zu erkennen vermag, oder das fußballerische Können als Beweis für eine griechische Nationalität herhalten muss. In einem widersinnigen Dialog, den Stavros mit seinem vermeintlichen albanischen Bruder Marenglen (Anastasis Kozdine) führt, wird die Logik der eigenen Identitätswahrnehmung ad absurdum geführt: „Ich bin nicht wie Du. Ich bin anders, klar? [...] Du bist anders – ich erst recht.“ [TC 0:49:05-0:49:10]

Auch wenn am Ende des Films die Männer wieder in Freundschaft vereint sind, weil sie erkennen, dass es für den alltäglichen Zeitvertreib zwischen Bier und Straßenfußball keine Rolle spielt, woher jemand kommt, bleibt die Baustelle in der letzten Einstellung (Abb. 105) als unfertiges politisches Projekt stehen. Die Aussage des Films wird hier symbolisch verdichtet zusammengefasst. Die Baustelle verweist auf die Unfertigkeit eines im Werden

---

<sup>189</sup> Auf die mögliche Aussage wird folgend im Rahmen der Analyse der letzten Einstellung des Films noch einmal Bezug genommen, weshalb hier auf das Ende dieses Kapitels verwiesen werden soll.

befindlichen politischen Projektes, das ohne einen in der Gemeinschaft geteilten Auftrag daherkommt. Die europäische Gemeinschaft soll hier auf politisch institutioneller Ebene bestimmt, organisiert und dann in Form eines Top-Down Prozesses wirksam werden, hat im Alltag der Menschen jedoch keine Relevanz, wie Stavros in einer Diskussion zum interkulturellen Denkmal deutlich macht:

- Nikos „Was soll das heißen 'Interkultur'?“  
 Stavros „Da steht 'interkulturell'.“  
 Nikos „Ah. Was genau bedeutet 'interkulturell'?“  
 Stavros „Viel wichtiger: Weißt Du überhaupt was 'Solidarität' bedeutet? Griechenland hilft allen in die EU zu kommen. Wir haben der Türkei geholfen und jetzt helfen wir Albanien.“  
 Stavros [Zu einem der Bauarbeiter] „Hey Du da! Was würdest Du dazu sagen, wenn ich Dir einfach Deinen Fußballplatz wegnehmen würde? [...] Hab ich etwa um ein interkulturelles Denkmal gebeten? [...] Ihr werdet bauen – wir werden es platt machen.“ [TC 0:27:25-0:28:52]



Abb. 105: KLEINE WUNDER IN ATHEN TC  
1:37:23

Der Bauzaun, der das Denkmal absperrt, steht hier für Verlagerung äußerer Grenzen in das innere der Gemeinschaft. Die von der Europäischen Union postulierte Völkerverständigung, wird nicht auf institutioneller Ebene entschieden und durch schwer verständliche Kunstwerke symbolisch verbreitet, so die Aussage des Films, sondern auf der Straße, also auf der zwischenmenschlichen, alltäglichen Ebene.

### „ALLES FAULER ZAUBER?“ – DAS PHANTASMA EINER OFFENEN GEMEINSCHAFT

Eine besondere Form der Architektur findet sich in EDEN IS WEST. Hier kann von einer „fantastischen Architektur“ gesprochen werden, die den Traum der Hauptfigur auf ein besseres Leben in Europa als Illusion zu erkennen gibt.

Nach einer langen Odyssee kommt Elias endlich an seinem Ziel Paris an. Hier verspricht er sich vom Zauberkünstler Nickleby Hilfe, da dieser ihm nach ihrem gemeinsamen Auftritt im Ferienressort eine Visitenkarte übergab, mit dem Hinweis, dass er sich jederzeit bei ihm melden könne, wenn er mal in Paris sein sollte. Als Elias nun endlich Nickleby ausfindig machen kann, schenkt dieser ihm jedoch keinerlei Beachtung, sondern lediglich einen seiner vielen Zauberstäbe, die er sonst als Werbegeschenke an kleine Kinder verteilt. Elias wird durch diese Geste der Infantilisierung vollständig degradiert, weshalb er traurig und desillusioniert dem Eiffelturm entgegen schlendert. Als er den Zauberstab zufällig in Richtung des Eiffelturms hält, fängt dieser an, sich in glitzernden Staub aufzulösen woraufhin sich eine Gruppe gepanzerter Polizisten warnend aufbaut (Abb. 106 und 107). Elias hält mithilfe seines Zauberstabs die Zeit an, geht an den Polizisten vorbei und auf das



sich glitzernd auflösende Wahrzeichen der Stadt zu.



Abb. 106: EDEN IS WEST TC 1:41:32



Abb. 107: EDEN IS WEST TC 1:42:48

Die letzte Szene steht in einem deutlichen Kontrast zur bisherigen Gestaltung des Films, in dem mit dokumentarisch wirkenden Aufnahmen die soziokulturelle und räumliche Ein- und Ausgrenzung der Figur vorgeführt wurde. Eine mögliche Interpretation wäre, dass die Abschlussbilder die Restriktivität der geopolitischen Grenzziehung offenlegen. Der Traum auf ein besseres Leben in Europa, das der Flüchtling Elias in Form der Stadt Paris und ihres architektonischen Symbols dem Eiffelturm imaginierte, löst sich als paradiesische Verheißung (Eden) auf und offenbart sich als glitzernde Illusion, die von einem politisch restriktiven System (Abb. 107) überlagert wird.

An dieser Stelle sind bereits einige Filmszenen angesprochen, die die Konsequenzen darstellen, die in den Filmen aufgrund der Ordnungsverletzung für die grenzüberschreitenden Figuren oder die anwesende Gemeinschaft der anwesenden Figuren entstehen. Im Rahmen der Vorstellung des Dispositionsmodells sowie in Kap. 3.2.3 wurde hervorgehoben, dass in der Beschäftigung mit möglichen Gemeinschaftskonstruktionen im Film die Beantwortung der Frage entscheidend ist, auf welche Weise am Ende mit der Grenzüberschreitung und dem Fremden umgegangen wird. Dabei spielen auch, wie bereits deutlich geworden sein sollte, die Darstellungen der räumlichen Umgebungen von Figuren eine wesentliche Rolle. Diese werden in den Schlussbildern der Filme auf besondere Weise hervorgehoben. *Schlussbilder sind immer auch wichtige Schlüsselbilder und werden dezisiv von symbolischen Bedeutungen getragen.* Das folgende Kapitel wird sich eben diesen Schlüsselbildern widmen.

### 3.3.6 ZUR POSTPOSITIONSPHASE – DIE POLYFONIE DER RÄUME<sup>190</sup>

Bereits in Kap. 3.2.3 wurden in Bezug auf den Umgang mit dem Fremden in Anlehnung an Hickethier (1995) unterschiedliche Beziehungsformen skizziert. An dieser Stelle geht es

<sup>190</sup> Der Begriff der Polyfonie wird hier im Sinne Lotmans verwendet, der damit in seiner Analyse zur Struktur literarischer Texte die sich verändernden Welten nach einer Ereignistilgung beschreibt, und die im Folgenden ebenso zur Analyse der Struktur der filmischen Texte herangezogen werden soll.

nun darum, die räumlich-semantische Dimension herauszustellen, die mit der Postpositionsphase einhergeht. Von grundlegendem Interesse ist dabei, auf welche Weise mit der Grenzüberschreitung umgegangen wird. Folglich ist zu beantworten, ob die ursprüngliche semantische Ordnung lediglich temporär ins Schwanken gerät, vollständig wieder hergestellt oder vielleicht neu zusammengesetzt wird; und damit zusammenhängend auch, ob die räumliche Struktur und ihre Grenzen verändert werden. Zur Darstellung der Raumstruktur und dem Ereignis der Grenzüberschreitung formuliert Lotman mögliche Enden von Erzählungen folgendermaßen:

„So enthält z. B. ein Weltbild, das die Teilung in [...] 'wir' und 'sie' [voraussetzt], zwei Typen von Sujets: entweder ein Mensch überwindet die Grenze (den Wald, das Meer), besucht die Götter (Tiere, Verstorbenen) und kehrt mit irgendeiner Beute zurück, oder ein Gott (Tier, Verstorbener) überwindet die Grenze (den Wald, das Meer), besucht die Menschen und kehrt mit irgendeiner Beute zurück. Oder aber: einer von 'uns' hat die Grenze überwunden (eine Mauer überstiegen, eine richtige Grenze überschritten, sich 'wie die da' angezogen, angefangen 'nicht wie unsereiner' zu sprechen, hat 'Mohammed angerufen' [...] oder sich als Franzose verkleidet [...]) und gelangt zu 'denen', oder einer von 'denen' gerät zu 'uns'.“ (Lotman 1972: 339)

Lotman beschreibt hier die Art und Weise, wie die räumliche Ordnung, die durch die Grenzüberschreitung gestört wurde, wieder hergestellt werden kann. So ist es möglich, dass die Figur, die die Grenze überschritten hat, in den Ursprungsraum zurückkehrt. Es ist jedoch auch möglich, dass die Figur sich im fremden Raum assimiliert, ihre Differenzierungsmerkmale verliert und somit das Ereignis der Grenzüberschreitung wieder auflöst. In beiden Fällen werden die sich aus der Grenzüberschreitung ergebenden Widersprüche behoben, sodass die semantischen Räume in ihrer Ordnungsstruktur bestehen bleiben. Es ist jedoch auch möglich, dass die Grenze, die vorher überschritten wurde, permeabel wird, da sich die Ordnungsstruktur der semantischen Räume innerhalb und außerhalb der Grenze verändern. Im Gegensatz zur Rückkehr der Figur in ihren Ausgangsraum, die als konservativste Form der Ereignistilgung verstanden werden kann, stellt die letztgenannte Form, die Metatilgung, bei der die Räume transformiert werden, die revolutionäre Form einer Ereignistilgung dar.<sup>191</sup> (Vgl. Borstnar/Pabst/Wulff 2008: 170f., Krahs 1999: 8, ders. 2004: 14, Lotman 1972: 339, Renner 1983: 43) Allen Formen ist jedoch gemein, dass die Folge des Ereignisses – also die Grenzüberschreitung und die damit verbundene Verletzung der Raumordnung – getilgt wird. Der Wiederherstellung von

---

<sup>191</sup> Krahs definiert die Ereignistilgung in Anlehnung an Lotman und Renner wie folgt: „Ereignistilgung ist als der Versuch zu verstehen, den Zustand der Welt, der durch ein Ereignis hervorgerufen wurde, wieder so zu verändern, dass er nun nicht mehr beunruhigt, verunsichert, sondern wieder in die postulierte Ordnung passt [sic!] (notfalls, indem die Ordnung selbst verändert wird). *Rückgängig gemacht wird also nicht das konkrete, punktuelle Ereignis, sondern dessen 'ideologische' Folge für die systemische Weltstruktur.*“ (Krahs 2004: 14; Herv. J. O.)

Ordnung sind dabei unterschiedliche ideologische Prinzipien hinterlegt wie bspw. Ausgrenzung, Flucht, Integration oder Assimilierung (vgl. Krahl 2004: 14).

Im Gegensatz zu den bereits besprochenen Filmen erzählt *LE HAVRE* (2011) von Aki Kaurismäki die Geschichte nicht aus der Perspektive derjenigen, die in der europäischen Gemeinschaft ankommen, noch findet ein gleichberechtigter Wechsel zwischen unterschiedlichen Perspektiven statt (vgl. hierzu Kap. 3.2.3). Vielmehr wird die Geschichte aus der Perspektive des Franzosen Marcel Marx (André Wilms) erzählt, die einen exotistischen Blick auf das Fremde offenbart. Das Fremde erscheint hier – neben ein paar erwachsenen Randfiguren – als das kleine hilflose Flüchtlingskind Idrissa (Blondin Miguel), das in einem Container in der kleinen Hafenstadt Le Havre landet. Auf der Flucht vor der Polizei trifft Idrissa auf Marcel, der ihm in seinem Haus Unterschlupf gewährt. Da der Junge eigentlich nach London wollte, organisiert Marcel ein Benefizkonzert, um die Schlepper für seine Weiterreise zu finanzieren.

Das Schicksal des kleinen Afrikaners ist hier vom paternalistischen Wohlwollen des weißen Europäers bestimmt. Diese Infantilisierung des Fremden bestätigt die hierarchischen Strukturen der (eurozentrischen) Gemeinschaft im Film. Die Ordnungsverletzung durch den afrikanischen Idrissa wird am Ende wieder ausgeglichen, indem der kleine Flüchtlingsjunge in ein Boot gesetzt und weitergeschickt wird.<sup>192</sup> Der am Anfang etablierte Konflikt, der in Form des Ereignisses nach Lotman auftritt, wird auf erzähltheoretischer Ebene aufgelöst, indem die Ordnung der Gemeinschaft wieder hergestellt wird. Die Anbindung an klassische Erzählformen steht hier im direkten Zusammenhang mit der Darstellung des Fremden, da, wie Hickethier konstatiert, es oftmals die genretypischen Erzählmuster sind, die die inhaltliche Darstellung des Fremden auf dramaturgischer Ebene konterkarieren (vgl. Hickethier 1995: 33). Neben dieser wird die Kontrastierung der inhaltlichen Darstellung in *LE HAVRE* vor allem auf der konnotativen Ebene der Bildgestaltung deutlich. In einer der letzten Einstellungen des Films (Abb. 108) wird die hierarchische Struktur der Gemeinschaft auf signifikante Weise hervorgehoben.

---

<sup>192</sup> Das Schicksal aller anderen erwachsenen Flüchtlinge in den Lagern von Calais und der Umgebung von *LE HAVRE* wird im Film nicht weiter thematisiert. Ihre Unterbringung in den Flüchtlingslagern stellt die Ordnung der Gemeinschaft nicht infrage, da sie sich in dem ihnen zugewiesenen Raum befinden und von Ihnen keine Gefahr der Ordnungsverletzung mehr ausgeht.



Abb. 108: LE HAVRE TC 1:20:20

Die extreme Aufsicht, aus der der junge Afrikaner Idrissa gezeigt wird, verdeutlicht seine untergeordnete Position, bevor er im Laderaum des Schiffes abtransportiert wird. Seine rote Jacke, die aus dem für Regisseur Kaurismäki typischen gedeckt gehaltenen Farbrepertoire in Reminiszenz an die Filme aus den 50er und 60er Jahren heraussticht, ist in diesem Zusammenhang als Warnfarbe zu verstehen, da Idrissa die Ordnung der Gemeinschaft gefährdet. Als besonders brisant stellt sich das Ende des Films auch dar, da Marcells schwer krebserkrankte Frau Arletty (Kati Outinen) erst wieder gesund wird, als Idrissa die Gemeinschaft verlassen hat und die ursprüngliche Ordnung wieder hergestellt ist. Während der Film von einer Solidargemeinschaft erzählt, die sich für den kleinen, schwarzen und hilflosen Jungen einsetzt, wird insbesondere auf der Ebene der Handlungsstruktur das Ziel verfolgt, die ursprüngliche Ordnung wieder herzustellen: Der Fremde gehört zwar nicht brutal verfolgt, aber er hat seinen Platz eben auch nicht in der eigenen Gemeinschaft. Marcel wird somit selbst zur ordnungsstiftenden Instanz, sodass der Film am Ende seiner vermeintlichen Botschaft widerspricht.

Ähnlich wurde bereits in Bezug auf das Ende in *DIRTY PRETTY THINGS* konstatiert, dass mit der Rückreise Okwes die Heimat des Fremden außerhalb der eigenen Gemeinschaft verortet wurde. Im Hinblick auf die bisherigen Analyseergebnisse der Filme muss jedoch angemerkt werden, dass – bis auf die genannten Ausnahmen – eine Ereignistilgung zur Wiederherstellung der Ordnung vielfach nicht vorhanden ist. Eine endgültige Lösung im Sinne einer Assimilation oder eines Ausschlusses wird von den in den Filmen vorhandenen Raumstrukturen nicht erfasst, da diese am Ende eher von Ambivalenz geprägt sind. Auch Lotman weist in seiner Arbeit bereits auf eine komplexere Form der Raumaufteilung hin.<sup>193</sup>

„Der Fall, in dem der Raum des Textes von einer Grenze in zwei Teile geteilt wird und jede Figur zu einem dieser Teile gehört, ist der grundlegende und wichtigste. Es sind jedoch auch kompliziertere Fälle möglich: verschiedene Helden können nicht nur zu verschiedenen Räumen gehören, sondern auch mit verschiedenen, bisweilen unvereinbaren Typen der

<sup>193</sup> Dieser wurde jedoch in der weiterführenden Auseinandersetzung wenig Aufmerksamkeit geschenkt, sodass die Möglichkeit einer dynamischen Ordnungsstruktur in erster Linie Renners Reformulierung zugeschrieben wird (vgl. Renner 1983: 43 hier Fußnote 43 sowie Borstnar/Pabst/Wulff 2008: 170ff.).

Raumaufteilung gekoppelt sein. Dann erweist sich ein und dieselbe Welt des Textes als für die jeweiligen Helden in verschiedener Weise aufgeteilt. Es entsteht sozusagen eine Polyphonie der Räume [...].“ (Lotman 1972: 328f.)

Diese Inkonsistenz in der binären Raumaufteilung führt zu einer komplexeren und dynamischeren Ordnungsstruktur, innerhalb derer sich die Figuren bewegen. Während *DIRTY PRETTY THINGS* oder *LE HAVRE* am Ende eine konservative Form der Metatilgung aufweisen und die Figuren in ihren Ausgangsraum zurückkehren bzw. einem anderen (der anwesenden Gemeinschaft entfernten) Ort zugewiesen werden, stellt sich bspw. das Ende in *LAST RESORT* trotz einer Rückkehr von Tania und Artiom ambivalent dar. Das Bild des Tunnels, durch den Tania mit ihrem Sohn bei ihrer Ankunft als auch bei ihrer Rückreise fahren, ist sowohl am Anfang als auch am Ende des Films montiert.



Abb. 109: LAST RESORT TC 0:00:28



Abb. 110: LAST RESORT TC 1:12:09

Die Doppelung der Bilder und die Übergangssymbolik des Tunnels als transitorischer Ort stellen die Abreise nicht als Rückkehr und Abschluss, sondern als wiederkehrenden Neuanfang einer nicht endenden Odyssee dar. Das Ende bleibt offen und die im Film gestellten Fragen zur Identität ungeklärt. Das Bild des Tunnels ist ebenfalls interessant, da dieser einen Durchgangsweg vom Innen- zum Außenliegenden beschreibt. Er bleibt in *LAST RESORT* jedoch in seinem Ausgang unkonkret und bespielt die Transition symbolisch mit der Fiktion des Möglichen und der Hoffnung (das Licht am Ende des Tunnels).

Es findet folglich keine Auflösung des Ereignisses im anfangs formulierten Lotmanschen Sinne der Grenzüberschreitung und der mit dieser verbundenen Verwirrung räumlicher Ordnungsstrukturen statt. Die Figuren verbleiben vielmehr in ihrem Status des Fremden ohne die Ordnung auf eine der drei genannten Wege wieder herzustellen (vgl. Lotman 1972: 339). Diese Nichtauflösung stellt sich in besonders verdichteter Weise in den „topographischen Endpunkten“ (Borstnar/Pabst/Wulff 2008: 172) in Form des Flussufers oder der Meeresküste in den Filmen dar, die zugleich auch eine geopolitische Grenze Europas/der EU markieren. An dieser Stelle wird die Nähe zu Renners Extrempunktregel deutlich, die er im Rahmen seiner Reformulierung von Lotmans topologischen Analysemodell darstellt. Grundlegende Voraussetzung für die Extrempunktregel bei Renner ist, dass semantische Teilräume eine innere Gliederung aufweisen, die sinnbildlich

für die Struktur des Gesamtraumes steht. So können Teilräume und ebenso einzelne Objekte – die Renner als Extrempunkte bezeichnet – auf verdichtete Weise den Gesamtraum repräsentieren und daher auch innerhalb des übergeordneten Raums zu Zielen der Figuren werden: „Überschreitet ein Held die Grenze eines semantischen Feldes“, so Renner, „dann führt ihn sein Weg innerhalb des Feldes zu dessen Extrempunkt.“ (Renner 1983: 128)

Bereits an einigen Stellen dieses Kapitels konnte festgestellt werden, dass in den meisten Filmen der vorliegenden Arbeit weder eine Transformation des Raumes stattfindet (Metatilgung), noch eine Assimilation der Figuren, oder – bis auf obige Ausnahmen – eine Rückführung der Fremden in den Ausgangsraum beobachtet werden kann. Vielmehr schließen sie, indem die Figuren mit den in den Filmen relevanten Extrempunkten zusammengeführt werden, die am Ende auf symbolische Weise den nach Lotman polyfonen Raum und seine Ordnungsstrukturen repräsentieren.

Am Ende von EDEN IS WEST konnte bereits gezeigt werden, dass der Eiffelturm nicht nur topografischer Extrempunkt der Reise der Figur Elias ist, sondern als Sinnbild seines Traumes die semantische Bedeutung in verdichteter Weise darstellt (sh. Abb. 106). Die Extrempunkte weisen oftmals auch signifikante topografische Merkmale auf, wie bspw. extreme Höhe oder Tiefe (oder abstrakter Entfernung) und sind desgleichen Extreme semantischer Ordnungen. *Die in den Filmen zentrale topografische Ordnung von Zentrum und Peripherie korreliert dabei mit der soziokulturellen Ordnung fremd versus eigen.* Renner konstatiert diesbezüglich: „[...] Extrempunkte, so zeigt sich, stehen in einer synekdochischen Relation zum Grenzraum, in den sie eingebettet sind. Dies gilt insbesondere auch für die semantischen Kategorien, die mit den jeweiligen Räumen korreliert sind.“ (Renner 1987: 117) Die Küsten bzw. die Flussgrenzen als Extrempunkte verweisen auf die in den Filmen horizontal ausgerichteten Bewegungsrichtungen. Das Erreichen der Extrempunkte stellt dann entweder das erzwungene Ende der Figurenreise dar, oder geht mit einer Wendung der Bewegungsrichtung einher (vgl. Renner 1983: 116 sowie ders. 1987: 123, 128).

In Bezug auf die motivationalen Hintergründe der Figuren, die weniger auf der Reise, als vielmehr auf der Flucht sind, ließe sich passenderweise der Begriff des Extrempunktes durch den des Fluchtpunktes ersetzen. Dieser betont ebenso die visuelle Ebene des Europäischen Films als hier relevanten Untersuchungsgegenstand gegenüber der literaturanalytischen Perspektive Renners. Darüber hinaus bindet der Begriff des *Fluchtpunktes* dann auch die politischen Rahmenbedingungen und emotionalen Motivationen der Figurenbewegung mit ein und verweist auf seine Funktion als

Schlüsselsymbol. Schlüsselsymbole weisen laut Dittmer, der sich auf die Arbeiten von Levi-Strauss und Turner bezieht, einen ideologischen als auch einen sensorischen Pol auf (vgl. Dittmer 1977: 580). Während Ersterer die moralischen Prinzipien und sozialen Ordnungen repräsentiert, verdeutlicht letzterer das menschliche Verlangen und die zentralen Gefühle in besonders verdichteter Form. Menschliche Emotion und politische Ordnungen stellen eine ambivalente Struktur her, die den Schlüsselsymbolen inhärent ist (vgl. ebd.). Besonders deutlich werden die Pole der Schlüsselsymbole durch Kontrastierung. Dem im Europäischen Film omnipräsenten Symbol des Wassers in sich bewegender Form des Meeres oder des Flusses ist diese Kontrastierung auf gleichzeitige Weise inhärent, da es stets in Relation zu einer festen Begrenzung durch die Küste oder des Ufers steht. Meere bzw. Flüsse und ihre Küsten und Ufer werden hier als Elemente eines gemeinsamen topografischen Bildes betrachtet, in dem die Ambivalenz von Stillstand und Bewegung, Weite und Nähe gleichermaßen angelegt ist.<sup>194</sup> So werden bspw. das Flussufer und die Meeresküste einerseits zum Sinnbild der gescheiterten Reise, stellen aber aufgrund ihrer symbolischen Bedeutung auch die Frage des Neuanfangs und der Neufindung.

---

<sup>194</sup> Auch Heller weist auf diese gegensätzliche Dynamik in ihrer Darstellung zur filmischen Wahrnehmung hin: „Das Meer manifestiert sich ästhetisch fast immer in einem relationalen Verhältnis zu etwas Festem oder Stabilem. [...] [Die] Grenzenlosigkeit, Formlosigkeit und die Bewegung des Meeres [artikuliert] sich in dem Verhältnis zur Begrenzung, Einschließung und Ruhe [...]. Die (ästhetischen) Eindrücke funktionieren vor allem zusammen. Sie müssen in einem einzigen Bild *zusammen* gesehen werden und generieren so eine in sich gegensätzliche Einheit des Eindrucks. Es entsteht eine in sich dynamische, da auf differenzieller Bewegung basierende, *bildhafte Polarität*.“ (Heller 2010: 47; Herv. i. O.)

**ZUR WASSERSYMBOLIK IM EUROPÄISCHEN FILM - FLIEBENDE GRENZEN<sup>195</sup>**

„[Das] Denken und die Kunst Europas  
[kann] ohne die Geschichte des Wassers  
nicht verstanden werden [...].“  
(Böhme 1988: 37)

Das Meer ist im Europäischen Film nicht lediglich Handlungsraum, sondern stellt als Schlüsselsymbol auf verdichtete Weise eine insbesondere politische und soziokulturelle Grenze, ihre Spiegelung und ihren Übergang dar. Dies konstatiert auch Mauer einleitend in seinem Sammelband zum Meer im Film allgemein: „[Nicht] zu leugnen ist aber, dass der endlose Meeresraum und die Atmosphäre der Verlorenheit eine die politischen Diskurse überformende Wirkung ausüben [...].“ (Mauer 2010: 15) Dergleichen weisen Klein/Mackenthun in ihrem Aufsatz zum Meer als kulturelle Kontaktzone darauf hin, dass dieses seit der Antike nicht nur symbolisch für den Übergang vom Leben in den Tod von Bedeutung ist, sondern als „kulturelles Imaginationsarsenal“ ebenso „den Charakter des 'Anderen' und Auszugrenzenden“ sinnbildlich darstellt und daher als „symbolische Karte“ dient, „auf der sich die Welt neu (er)finden [lässt].“ (Klein/Mackenthun 2003: 1f.) Ebenso sei auch Lurker erwähnt, der in seiner Arbeit stärker die individuelle, seinsbezogene Dimension des Wassersymbols betont: „Mit dem Wasser sind Anfang und Ende verbunden, Urflut und Sintflut [...] 'und eine ursprüngliche Hoffnung auf die Möglichkeit einer Lebenserneuerung'.“ (Lurker 1990: 258ff.) Böhme hebt in seiner Abhandlung zur Kulturgeschichte des Wassers die umfassende Bedeutung dieses omnipräsenten Motivs hervor:

„Es gibt keine Kunst-, Text- oder Stilform, die nicht mit Wasser zu tun haben könnte und tatsächlich hat; es gibt keine geschichtliche Epoche, in der nicht zentrale Texte oder Kunstwerke Wassererscheinungen zum Gegenstand haben; es gab und gibt keine Kultur auf dieser Erde, die in ihren Symbolwelten nicht nachhaltig vom Element des Wassers bestimmt wäre; es gibt keine Dimension des Menschen – Körper, Seele, Geist –, die in ihrer Strukturform sich nicht auch durch die Erfahrung des Wassers gebildet hätte; es gibt keinen Sinn – Auge, Nase, Ohr, Mund, Haut, Gleichgewicht –, der nicht aufs heftigste oder zarteste durch Wasser affiziert werden könnte. Auch kulturell – nicht nur bio- und ökologisch – ist Wasser ein 'absolutes Phänomen'.“ (Böhme 1988: 19)

In *LAST RESORT* findet sich das romantische Bild der Küste als sich auflösendes Abbild in Form eines Wandposters wieder, das durch die graue Wand als alltägliche Begrenzung der Figuren kontrastiert wird (sh. Abb. 98). Das Meer als Symbol des grenzfreien Raumes ist

<sup>195</sup> Der Titel des Kapitels „Fließende Grenzen“ ist bewusst doppeldeutig. Einerseits kann der Fokus auf der Grenze liegen, die als Flüsse und Meere präsent sind; andererseits auf dem Fließen der Grenzen im Sinne eines Zerfließens oder Verschwimmens, das die Veränderlichkeit, bzw. im Extremum, die geopolitische Willkürlichkeit der europäischen Grenzen in den Filmen beschreibt.



hier von einem Vexierbild der Grenzziehung überlagert, wie auch Loshitzky feststellt: „Even the sea, a vast expanse of borderless space, a traditional symbol of freedom embodying the counter-image of border-controlled Fortress Europe, is associated in this film with a force of containment.“ (Loshitzky 2010: 26) Die Symbolik des Meeres wird im selben Film noch einmal in gemalter Form als Ausdruck der innersten Wünsche der Protagonistin Tania hervorgehoben (sh. Abb. 111).



Abb. 111: LAST RESORT TC 0:31:35



Abb. 112: LAST RESORT TC 0:49:05

Die Illustration wird von einem kindlich naiven Duktus bestimmt, der bis zuletzt auch ihrer Vorstellung des „Dreamlands“ Europa anhaftet. Ebenso sind deutlich Parallelen zum biblischen Arche-Motiv sichtbar, das insbesondere im christlich geprägten Europa als Sinnbild der Hoffnung und Symbol des Übergangs gilt, jedoch von den Erfahrungen der Figuren im gefängnisartigen, grauen Flüchtlingsareal kontrastiert wird (sh. u. a. Abb. 95, 96).

In WELCOME gibt der Zusatz im deutschen Titel „Grenze der Hoffnung“ pointiert die kontrastive Bedeutung der Wassergrenze wieder, die sich jedoch für die Figur des jungen Flüchtlings Bilal am Ende als tödliche Grenze offenbart.



Abb. 113: WELCOME TC 0:18:00



Abb. 114: WELCOME TC 1:28:37

Während noch am Anfang des Films der Blick Bilals auf die andere Seite der Wassergrenze auch auf der visuell-konnotativen Ebene seine Hoffnung widerspiegelt (Abb. 113), wird diese in den Bildern am Ende des Films, die ihn beim vergeblichen Kampf gegen die Wellen zeigen, kontrastiert (Abb. 114). Darüber hinaus wird nun durch die Anwesenheit der Figur die Grenze an die figurenbezogenen Praktiken der Grenzüberschreitung geknüpft. Das Meer, so ist allgemein zu den untersuchten Filmen anzumerken, wird zum zentralen Handlungsort, an dem die Figuren – sowohl auf psychologischer, körperlicher als auch auf soziokultureller Ebene – ihre Grenzsituationen

erleben. Ebenso verknüpft Mauer in Bezug auf WELCOME den Ärmelkanal als Grenze, die den identitätsbezogenen Konflikt der Figuren auf symbolische Weise darstellt, indem er diesen „Transit als Spannungsfeld der Projektionen in der Identitätsauflösung“ beschreibt (Mauer 2010a: 205). Der Ärmelkanal, der die Trennung zwischen dem Flüchtlingslager in Calais und dem gegenüberliegenden England markiert, separiert nicht nur den jungen Bilal von seiner in London lebenden Freundin. Stellvertretend für die Schicksale aller Flüchtlinge im Film symbolisiert die unüberwindbare Wassergrenze auch die Trennung der europäischen Gemeinschaft von denen, die als Fremde codiert innerhalb des Flüchtlingslagers bleiben müssen. Wie bereits im Rahmen der Analyse der gescheiterten Grenzüberschreitung in LICHTER dargestellt wurde, lassen auch hier die Bewegungsmöglichkeiten der Figuren eine Zuordnung derselben zu einer bestimmten Figurengruppe zu, bei der sich die räumliche Grenze als Raster soziokultureller Zuordnung erweist. In anderen Filmen des Korpus hingegen markiert das Ufer nicht nur eine Grenze, sondern zugleich auch einen möglichen Neuanfang und ist dort als gesellschaftskritische Perspektive auf Europa weniger defätistisch.

In AUF DER ANDEREN SEITE ist Nejat in der letzten Einstellung von hinten zu sehen, wie er am Strand auf das weite Meer hinaus blickt.<sup>196</sup> Hier wird noch einmal deutlich, dass Schlüsselbilder nicht nur aufgrund der Länge ihrer Einstellungen sowie als wiederkehrende Motive eine exponierte Bedeutung erhalten, sondern sich vor allem in Form von Schlussbildern als emotional verdichtete Sinnbilder darstellen, die die Zuschauer aus dem Film begleiten.

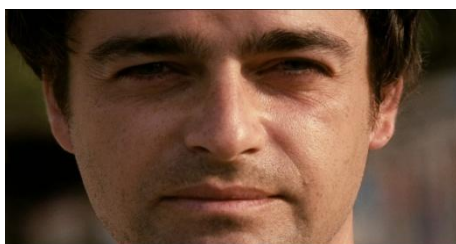


Abb. 115: AUF DER ANDEREN SEITE TC 1:48:21



Abb. 116: AUF DER ANDEREN SEITE TC 1:48:29

Die Bilder in AUF DER ANDEREN SEITE markieren das Ende von Nejats Reise zwischen Deutschland und der Türkei, auf der er nicht nur Ayten ausfindig machen wollte, um dieser vom Tod ihrer Mutter zu berichten, sondern auch auf der Suche nach seiner eigenen familiären und nationalen bzw. europäischen Identität war. Auf der auditiven Ebene ist

<sup>196</sup> Auch wenn Nejat als eine der Hauptfiguren kein (illegaler) Flüchtling ist wie bspw. Ayten oder die vielen anderen Figuren in den untersuchten Filmen, sondern als Professor an der deutschen Universität Bremen einen herausragenden gesellschaftlichen Status genießt, ist er doch auch ebenso unfreiwillig Reisender, der nach seiner eigenen Identität sucht, die stellvertretend für die der Türkei in der europäischen Gemeinschaft steht (sh. hierzu ebenso die Küchenszene zwischen Susanne und Ayten in Kap. 3.2.2).

lediglich das Rauschen des Meeres zu hören, das die Monotonie als elementare Charakteristik des Wartens betont. Nejat wartet hier auf die Rückkehr seines Vaters, sodass das Bild als generationsüberschreitender Blick auf Vergangenheit und Zukunft gedeutet werden kann. Der Film ermöglicht diesen Blick nicht nur auf das Vater-Sohn-Verhältnis, sondern auch auf die zweite und dritte Generation der ausgewanderten Türken in den einzelnen EU-Ländern sowie auf die Gemeinschaft von Türkei und EU. Die Horizontlinie, in der das Konkrete (noch Sichtbare) mit der Imagination (das hinter dem Sichtbaren Liegende) verschwimmt, wird zur identitätsbezogenen Reflexionsfläche. Sie markiert das perspektivische Ende des Bildes, wodurch der Off-Raum quasi im Bild selbst angelegt ist. Die Weite des Meeres ist vom Kader nicht fassbar und verweist damit per se auf den außerhalb liegenden Raum. Die Horizontlinie beschreibt topografisch eine offene, in unkonkreter Weite liegende Grenze und stellt dadurch auch auf semantischer Ebene die Endgültigkeit dieser infrage. Das Meer ist jedoch nicht nur aufgrund seiner schwer fassbaren räumlichen Dimension ein geöffnetes Ensemble im Sinne Deleuze, sondern auch aufgrund seiner steten Bewegung.<sup>197</sup> *Dem Wasser ist die Begrenztheit und Unbegrenztheit des Räumlichen wie des Zeitlichen stets symbolisch inhärent. Es ist bestimmt durch seine transitorische Bedeutung, die zugleich als Ende und Trennung aber auch als Aufbruch und Neuanfang verstanden werden kann. Die geopolitische Funktion des Meeres und der Küste als Grenzziehung, die Europa und die Europäer vom Außenliegenden und Fremden trennt, wird durch die transitorische Bedeutung erweitert, die auf eine strukturelle und semantische Öffnung von Raum und Gemeinschaft als auch auf eine ungewisse Zukunft verweist.*

Mit dem Blick auf/in das Wasser ist die Konfrontation der Betrachter mit ihren eigenen Wahrnehmungen sowie ihrem Verhältnis zur Welt (dem verallgemeinerten Anderen in Anlehnung an die Begrifflichkeit des Symbolischen Interaktionismus) verknüpft (vgl. Heller 2010: 48). In der letzten Einstellung in AUF DER ANDEREN SEITE ist die Kamera hinter Nejat positioniert. Die Zuschauer beobachten ihn daher sowohl von hinten,

---

<sup>197</sup> Deleuze weist in seinem fünften Kapitel des Wahrnehmungsbildes – insbesondere unter Bezugnahme auf die französische Schule – auf die Bedeutung des fließenden Wassers als filmisches Motiv hin, das er nicht nur als Gegenstand, sondern als Wahrnehmungssystem beschreibt (vgl. 1989: 103ff.). Er geht dabei ebenso auf die im zweiten Kapitel der vorliegenden Arbeit skizzierte Unterscheidung des Repräsentantenbezugs von Peirce ein: „[Das] Meer [wurde] nicht nur als ein besonderer Wahrnehmungsgegenstand behandelt, sondern als ein Wahrnehmungssystem, das sich von Wahrnehmungen zu Lande unterscheidet, als eine 'Sprache', die von der Sprache des Landes verschieden ist. [...] Das Wahrnehmungsbild sollte sich nicht ausdrücklich im Bewußtsein [sic!] reflektieren, sondern in zwei Zustände zerfallen, molekular und molar, flüssig und fest. Das Wahrnehmungszeichen wäre also kein 'Dicizeichen', sondern ein Rhema. Während das Dicizeichen einen das Bild isolierenden und festigenden Rahmen bildete, reflektierte das Rhema ein sich verflüssigendes und über den Rahmen hinausgehendes Bild.“ (Ebd.: 111, 114)

gleichzeitig teilen sie aber auch seinen Blick auf das offene Meer. Es findet folglich eine Öffnung des diegetischen Raumes hin zum Raum der Zuschauer statt, die dazu dient, „einen die diegetischen Grenzen des Films aufbrechenden *Appell* an den Zuschauer zu artikulieren.“ (Wulff 1999: 99; Herv. J. O.) Aus dieser Doppelperspektive entsteht eine Betrachtergemeinschaft zwischen Zuschauern und Figur, in der die Zuschauer im Sinne Luhmanns zu Beobachtern zweiter Ordnung werden. Das Beobachten des Beobachtens verbildlicht in dieser Szene den reflexiven Interaktionsprozess der Zuschauer. Auch der Regisseur des Films hebt in seinem Audiokommentar die Interaktion der Zuschauer mit der Figur in dieser Einstellung hervor, die auf dem Roman DER GRAF VON MONTE CHRISTO von Alexandre Dumas Bezug nimmt:

„Dieses letzte Bild basiert auf dem letzten Satz von DER GRAF VON MONTE CHRISTO. Der letzte Satz [...] heißt glaube ich 'Warten und Hoffen wie der Graf von Monte Christo es uns beigebracht hat'. Also Warten und Hoffen. Und das ist die letzte Aussage des Films. *Wir warten und hoffen mit Nejat gemeinsam [...]*.“ [Filmkommentar von Fatih Akin; Bonusmaterial der DVD TC 1:48:40-1:49:12]

Im Hinblick auf das Dispositiv Kino könnte man auch sagen, dass der Blick auf/in das Wasser den Blick der Zuschauer auf die Leinwand darstellt.<sup>198</sup> *Der Blick reflektiert die Perspektive des „anderen Ichs“, aus der die Zuschauer im „Spiegel“ der Leinwand auf sich selbst zurückschauen, während sie in der Filmfigur den signifikanten Anderen erblicken (sh. Abb. 115).* So beschreibt Abel in Anlehnung an Dulacs L'INVITATION AU VOYAGE (INVITATION TO A JOURNEY, 1927) „das Meer als Sinnbild des Kinos, als Ort, an dem reine Bewegungspoesie in Imagination übergeht.“ (Abel 2010: 41) Das Wasser, das das Bild des Betrachters reflektiert, deutet auf den Film als Ressource zur Reflexion der eigenen Gemeinschaft. Dieses reflexive Moment im Interaktionsprozess der Zuschauer spielt im Rahmen des Symbolischen Interaktionismus als theoretischen Bezugspunkt zur Identitätskonstruktion eine zentrale Rolle (sh. Kap. 2.3) und wird in den nachfolgenden Kapiteln 4.3 und 5 unter Bezugnahme auf die Analyseergebnisse noch einmal aufgegriffen.

---

<sup>198</sup> Wasser dient seit jeher in Geschichten als Motiv zur Spiegelung der eigenen Identität. Die wohl bekannteste findet sich im griechischen Mythos von der Schönheit des Narziss, die in Bezug auf die europäische Gemeinschaft einige Parallelen bereithält. Die Unfähigkeit, den eigenen Blick auf sich selbst durch die Einbeziehung des Anderen, Fremden zu erweitern, endete bei Narziss mit dem Tod, während dies für die außerfilmische europäische Gemeinschaft zu einer kollektiven Isolation führt. Jedoch ist der Egozentrismus, der Narziss im selbstverliebten Anblick prägte, in der Aussage der hier untersuchten Filme auf Ebene der kollektiven (Selbst-) Betrachtung kein Eurozentrismus, sondern viel eher ein selbstkritischer Euroskeptizismus.

### 3.3.7 ZWISCHENFAZIT: VON FLIEBENDEN GRENZEN ZU HETEROTOPISCHEN RÄUMEN<sup>199</sup>

In den untersuchten Filmen bestimmt die (versuchte) Grenzüberschreitung das handlungslogische Verhältnis zwischen den Räumen. Die Grenzräume werden daher von den Figuren bestimmt, die sie zu durchqueren versuchen, sodass das Figuren-Raum-Verhältnis nicht statisch, sondern dynamisch ist. Die Migranten stellen hier die dynamische Komponente der Raumordnung dar, die diese bei einer (aus ihrer Perspektive) missglückten Grenzüberschreitung festigen oder bei einer Grenzüberquerung erweitern (Ereignis nach Lotman). Dabei können drei unterschiedliche Raumkategorien ausgemacht werden: der europäische Raum, der außereuropäische Raum sowie der Grenzraum. Diese sind offensichtlich durch unterschiedliche Zugänglichkeiten bestimmt, die sich nach den Fragen der soziokulturellen Zuordnung richten. Die Grenzräume definieren sich dementsprechend dadurch, dass sie nicht von allen Figuren durchquert werden können, sondern einige von Ihnen aufgrund soziokultureller Differenzierung (bis zur möglichen Ereignistilgung) im Stadium des „Dazwischenseins“ verbleiben. Exklusion ist in diesen das Prinzip, das soziokulturelle Differenzstrukturen und ihre Aushandlung mit räumlichen Einteilungen zusammenbringt. Der Grenzraum wird demnach weniger durch topografische Koordinaten konkret, sondern vielmehr durch die soziokulturellen Bedingtheiten, die diesen bestimmen und die Fragen der Zugänglichkeiten zu zentralen Definitionskriterien machen: *Gemeinschaften bestimmen die Modalitäten von Räumen, so wie Räume die Modalitäten möglicher Gemeinschaften bestimmen.*

Die Analyse zeigt, dass im Grenzraum die Außengrenzen nach innen verlagert werden, weshalb diesem ebenso drei unterschiedliche Modalitäten zugewiesen werden können: der verwehrte Raum, der zugewiesene Raum sowie der Zwischenraum. An dieser Stelle kann erneut Bezug genommen werden auf das in Kap. 3.2.3 formulierte Ergebnis, in dem zusammenfassend ebenso eine Dreiteilung in Bezug auf die soziokulturellen Differenzierungen zwischen dem Eigenen und dem Fremden vorgenommen wurde. Es wurde diesbezüglich formuliert, dass die Fremdheit nicht als ganzheitliche Entität dem Eigenen gegenübersteht, sondern sich in vielfältigen Facetten offenbart, die dem Eigenen in unterschiedlicher Weise gegenüberstehen, sich aber auch annähern oder ausschließen können, da sie sich in Prozessen der Interaktion konkretisieren und aufgrund ihrer Konstruiertheit nicht statisch sind. Es wurde daher der Begriff der Transdifferenz eingeführt, der dieses dialektische Verhältnis zu fassen vermag. Ebenso konnte festgehalten

---

<sup>199</sup> Die Beschreibung von Räumen als heterotopisch folgt hier dem Begriff der Heterotopie von Foucault, der diesen 1967 als Abgrenzung zu Räumen als Utopien verwendet. Seine Überlegungen werden auf den folgenden Seiten skizziert.

werden, dass der Blick auf das Ausgeschlossene nicht nur die Strukturen der eigenen Identitätskonstruktion offenbart, sondern – untrennbar mit diesen verbunden – die Strukturen der Raumwahrnehmung, die beide auf Symbolen basieren. Eigenes und Fremdes, (Identitäts-) Raum und Grenze, so die in Kap. 3.2.3 zentrale These, sind im Konzept von Identität dynamisch miteinander verbunden.

Die Modalitäten des Zwischenraums können folglich über das beschriebene Prinzip der Transdifferenz weiter konkretisiert werden, da in diesem nicht nur die räumlichen und soziokulturellen Grenzen zwischen dem Eigenem und dem Anderen porös werden, sondern diese darüber hinaus in einem reziproken Verhältnis zueinander stehen. So ist bspw. in *WELCOME* der verwehrte Raum der öffentlichen Plätze (sh. Beispiel der Supermarktszene Abb. 31), in dem das Prinzip der Identität gesichert wird. Der zugewiesene Raum im selben Film ist der des Flüchtlingslagers, also der Ort, der dem Fremden zugewiesen wird und an dem das Prinzip Differenz im vorgegebenen Raum möglich ist. Die Wohnung von Simon, in der die Flüchtlinge zwischenzeitlich unterkommen, kann als Zwischenraum beschrieben werden, an dem sich das Prinzip der Transdifferenz entfaltet. In dieser werden alternative Gemeinschaftsentwürfe durchgespielt, in denen die Konstruiertheit der Selbst- und Fremdbilder vorgeführt wird, sodass diese ihren gesicherten Status verlieren.

In *ILLÉGAL* stellt sich der öffentliche Raum als der verwehrte Raum dar, in dem Tania von der Polizei auf ihre Aufenthaltsberechtigung überprüft wird. Als sie diese nicht vorweisen kann, wird sie verhaftet – es wird ihr also der Aufenthalt verwehrt. Daraufhin wird sie in den ihr zugewiesenen Raum – das gefängnisartige, abgeschlossene Flüchtlingsheim – gebracht, wo sie auf eine Vielzahl anderer Flüchtlinge trifft, die das gleiche Schicksal mit ihr teilen. Allein ihre kleine Wohnung, in der sie mit ihrem Sohn Artiom heimlich wohnt, und in dem sie mit ihrer Freundin offen über ihre „Illegalität“ sprechen kann, stellt sich als ein Zwischenraum dar. Auf Grundlage dieser Raumstruktur könnten ebenso für die anderen analysierten Filme in ganz ähnlicher Weise räumlich-soziokulturelle Ordnungssysteme dargestellt werden: Zum Beispiel die gemeinsame Wohnung von Lorna und Claudy in *LORNAS SCHWEIGEN*, von Ioan und Michele in *COVER BOY* oder die Wohngemeinschaft der Austauschstudenten in *BARCELONA FÜR EIN JAHR*.

Es ist allgemein festzuhalten, dass die räumlich-soziokulturellen Ordnungssysteme keine festen Strukturschemata darstellen, sondern vielmehr das *dynamische* Verhältnis zwischen Raum und Figurenbeziehung beschreiben, da sie sich in Relation zueinander abgrenzen und definieren und vor allem von den Figuren bestimmt werden, die sich innerhalb dieser

auf unterschiedliche Weise bewegen können. So ist es möglich, dass im Verlauf einer Geschichte Räume auch umgestaltet werden und bspw. ein verweigerter Raum zu einem Zwischenraum transformiert wird, da sich die relevanten semantischen Merkmale verändern. Dies wurde bereits einleitend in Bezug auf die Grenzüberschreitungstheorie von Lotman bzw. ihre Reformulierung durch Renner deutlich gemacht. *Räume werden konstitutiv von den dynamischen Beziehungen der Figuren bestimmt, denn wenn Identitäten zur Disposition stehen, sind auch Räume Motive ihrer Aushandlung.*

Die Ergebnisse aus der Analyse von Onscreen-Raum, Offscreen-Raum und imaginärem Raum lassen sich an die obigen Überlegungen zum zugewiesenen und verwehrteten Raum sowie dem Zwischenraum auf bildgestalterischer Ebene anknüpfen. Die ruckartigen und ständig in Bewegung befindlichen Bilder der Handkameras, die zu einer besonderen Dynamik führen, zeigen eine permanente Transformation von On- und Offscreen-Raum: Der Raum wird aufgebrochen und verweist auf das Außenliegende.<sup>200</sup> Die theoretische Trennung von Onscreen- und Offscreen-Raum, so wurde im Rahmen der Analyse deutlich, wird der Komplexität des filmischen Raumes nicht gerecht, wenn man die pragmatische Ebene vernachlässigt. Daher wurde diesbezüglich das Konzept des imaginären Raums eingeführt, der aus dieser dynamischen Relation heraus beschrieben wurde. Die Bruchstellen der Bilder, so wurde diesbezüglich angenommen, werden von den Zuschauern in einem kreativen Prozess der Raumimagination zusammengeführt. *Das dialektische Verhältnis von On- und Offscreen-Raum, vom Innen und Außen, von Präsenz und Ausschluss, aus dem sich der imaginäre Raum schöpft, verweist auf das dialektische Verhältnis von Eigenem und Fremden im Film, das den Zuschauern für das reflexive Interaktionsverhältnis zur Verfügung steht. Die dynamische Kameraaktivität sowie das Fehlen von Fluchtlinien in vielen Szenen erschwert die Orientierung für die Zuschauer, wodurch die räumliche – und in der Interpretation auch lebenspraktische – Perspektivlosigkeit und Unsicherheit der Figuren deutlich wird. Figuren und Zuschauer werden zu Suchenden nach Orientierungspunkten – nach (Lebens-) Perspektiven.*

Zur Konkretisierung dieses Verhältnisses zwischen den unterschiedlichen Räumen lohnt es sich, einen Blick auf das Konzept der Heterotopie (griechisch der andere, fremde oder

---

<sup>200</sup> Ebenso hält Engell in seiner Darstellung zur Entwicklung des Europäischen Autorenfilms fest: „Der geschlossene, zusammengefügte Raum [...] bekommt plötzlich Lücken, die es uns ermöglichen, das Jenseits des Raumes zu ahnen, das radikale Außen, das den gewohnten Raum überhaupt erst ermöglicht.“ (Engell 1992: 236) Im Hinblick auf die Abgrenzung zu unterschiedlichen Bestimmungsversuchen des Europäischen Films in Kap. 3.1 dieser Arbeit, ist jedoch darauf hinzuweisen, dass Engell auf ein ganz anderes Verständnis des Europäischen Films als elaborierter Autorenfilm Bezug nimmt. Seine Darstellung filmästhetischer Raumkonstruktion weist jedoch sichtbare Parallelen zu den in dieser Arbeit formulierbaren Analyseergebnissen auf.

ungleiche Ort/Raum) von Foucault zu werfen, da dieses auf der Gegensätzlichkeit von Räumen fußt und folglich an die oben vorgenommene Einteilung von verwehrtem Raum, zugewiesenem Raum sowie Zwischenraum anschlussfähig ist (sh. Foucault 1967). In Bezug auf die Grenzziehung beschreibt die Heterotopie einen möglichen anderen Raum, der sich nach der Grenzüberschreitung offenbart und die Möglichkeit eröffnet, Transdifferenz zu erfahren (vgl. Keitel/Allolio-Näcke 2005:104).

Foucault macht in seinem Aufsatz „Andere Räume“ (1967) deutlich, dass die Raumwahrnehmung von Entgegensetzungen geprägt ist. Er begreift den Raum als ein aus den Beziehungsgeflechten entstehenden Raum, den er in zwei unterschiedliche Typen – die Utopien und die Heterotopien – einteilt:

„Es gibt zum einen die Utopien. Die Utopien sind die Platzierungen ohne wirklichen Ort: die Platzierungen, die mit dem wirklichen Raum der Gesellschaft ein Verhältnis unmittelbarer oder umgekehrter Analogie unterhalten. Perfektionierung der Gesellschaft oder Kehrseite der Gesellschaft: jedenfalls sind die Utopien wesentlich unwirkliche Räume. Es gibt gleichfalls – und das wohl in jeder Kultur, in jeder Zivilisation – wirkliche Orte, wirksame Orte, die in die Einrichtung der Gesellschaft hineingezeichnet sind, sozusagen Gegenplatzierungen oder Widerlager, tatsächlich realisierte Utopien, in denen die wirklichen Plätze innerhalb der Kultur gleichzeitig repräsentiert, bestritten und gewendet sind, gewissermaßen Orte außerhalb aller Orte, wiewohl sie tatsächlich geortet werden können. Weil diese Orte ganz andere sind als alle Plätze, die sie reflektieren oder von denen sie sprechen, nenne ich sie im Gegensatz zu den Utopien die Heterotopien.“ (Foucault 1967: 39)

Während Utopie eine Verortung beschreibt, der kein wirklicher Ort zuzuordnen ist, kann die Heterotopie als Alternativentwurf bestimmt werden, der jedoch „tatsächlich“ realisiert ist.<sup>201</sup> Heterotopien können in der realen Welt als Gegenentwürfe existieren, wie Foucault an unterschiedlichen Beispielen wie dem Friedhof oder dem Bordell skizziert. Diese Gegenentwürfe müssen jedoch nicht zwingend in Form eines real begehbaren Ortes realisiert sein. Es ist auch möglich, dass sie medial repräsentiert werden und damit als Modelle zwischen Realem und Imaginären oszillieren, in denen das für einen Raum Mögliche gedacht und Ordnungsstrukturen infrage gestellt werden.<sup>202</sup> Auch den filmischen Raum (sowie das filmische Dispositiv) bestimmt Foucault als Heterotopie, der als Mikrokosmos einen möglichen Gegenraum zum gesellschaftlichen Lebensraum entwirft und somit auch die Konstruiertheit der Räume und ihrer Diskurse offenlegt:

„Die Heterotopie vermag an einen einzigen Ort mehrere Räume, mehrere Platzierungen zusammenzulegen, die an sich unvereinbar sind [...], so ist das Kino ein merkwürdiger viereckiger Saal, in dessen Hintergrund man einen zweidimensionalen Schirm einen

---

<sup>201</sup> Foucault verwendet die Begriffe Ort und Raum weitestgehend synonym. Es soll daher noch einmal auf die Unterscheidung der Begrifflichkeiten hingewiesen werden, wie sie einleitend in diesem Kapitel vorgenommen wurden.

<sup>202</sup> Hasse weist daher auf den Begriff der „hidden signifiers“ hin, den Edward Soja in Bezug auf Foucaults Begriff der Heterotopie verwendet (vgl. Hasse 2007: 76).



dreidimensionalen Raum sich projizieren sieht.“ (Ebd.: 42)

Die Analyse des filmischen Raums machte deutlich, dass der Europäische Film das, was außerhalb des gesellschaftlichen Lebensraums liegt, zum Gegenstand seiner Erzählung macht und dabei Entwürfe eines Identitätsraums zur Diskussion stellt, der durch alternative Bedingtheiten geprägt ist. Foucault formuliert weiterführend sechs Grundsätze, die die Heterotopien näher beschreiben und deutlich Parallelen zu den in den Filmen analysierten Grensräumen aufweisen: Heterotopien sind für jede Kultur konstitutiv (1) und da jede Kultur wandelbar ist, sind auch Heterotopien als symbolische Gegenentwürfe wandelbar (2). Sie ermöglichen unterschiedliche – gar unvereinbare – Räume zusammenzuführen (3). Sie sind oftmals zeitgebunden und entfalten ihre vollständige Funktion, wenn sie den Menschen eine Brechung der Zeitwahrnehmung vorführen (4). Heterotopien sind gleichzeitig offen und geschlossen, undurchdringbar und durchlässig (5). Sie verändern den Realraum in der Weise, dass sie diesen entweder als Kompensationsraum aufwerten oder als Illusionsraum denunzieren (6). (Vgl. ebd.: 40-45)

Die sechs weiterführenden Charakteristika von Heterotopien machen deutlich, dass diese nicht von einer einfachen binären Gegensätzlichkeit geprägt sind, sondern vielmehr von einer komplexeren „Spiegel-Dialektik“ bestimmt werden (vgl. ebd.: 39). Foucaults Verständnis der Heterotopien führt folglich den filmischen Raum, so wie er in diesem Kapitel eingehend skizziert wurde, über die Kinoleinwand hinaus, indem er diesen auch als Erfahrungsraum der Zuschauer beschreibt. Heterotopien sind sowohl als filmische Raumkonstruktion sowie als mentale Konzepte der Zuschauer zu verstehen. Die Interaktionsprozesse der Zuschauer mit dem medialen Träger von Heterotopien beschreibt Foucault am Beispiel des Spiegels, das sich jedoch auch auf den Film übertragen lässt.

„Im Spiegel sehe ich mich da, wo ich nicht bin: in einem unwirklichen Raum, der sich virtuell hinter der Oberfläche auftut; ich bin dort, wo ich nicht bin, eine Art Schatten, der mir meine eigene Sichtbarkeit gibt, der mich mich erblicken lässt [sic!], wo ich abwesend bin: Utopie des Spiegels. Aber der Spiegel ist auch eine Heterotopie, insofern er wirklich existiert und insofern er mich auf den Platz zurückschickt, den ich wirklich einnehme; vom Spiegel aus entdecke ich mich als abwesend auf dem Platz, wo ich bin, da ich mich dort sehe; von diesem Blick aus, der sich auf mich richtet, und aus der Tiefe dieses virtuellen Raumes hinter dem Glas kehre ich zu mir zurück und beginne meine Augen wieder auf mich zu richten und mich da wieder einzufinden, wo ich bin. Der Spiegel funktioniert als eine Heterotopie in dem Sinn, daß [sic!] er den Platz, den ich einnehme, während ich mich im Glas erblicke, ganz wirklich macht und mit dem ganzen Umraum verbindet, und daß [sic!] er ihn zugleich ganz unwirklich macht, da er nur über den virtuellen Punkt dort wahrzunehmen ist.“ (Ebd.: 39)

Auch wenn das gespiegelte Ich nicht vollständig gleichzusetzen ist mit den Filmfiguren, die die Zuschauer auf der Leinwand wahrnehmen und aus deren Perspektive sie die Geschichten durchleben, so sind doch insbesondere die Großaufnahmen, die bereits an

einigen Stellen der Arbeit näher betrachtet wurden, diesem sehr ähnlich. Es werden in diesem Zitat deutlich Parallelen zum Symbolischen Interaktionismus als Handlungstheorie sichtbar, bei dem die Betrachtung des Anderen zur reflexiven Auseinandersetzung mit dem Eigenen in Bezug zum relevanten Kollektiv (dem verallgemeinerten Anderen) dient. Einen Wahrnehmungswechsel vorausgesetzt, entstehen so neue imaginäre Räume durch (reflexive) Handlungen (vgl. Däumer et al. 2010: 15). Die Beschäftigung mit den Heterotopien, so Foucault, ist „zugleich mythische und reale Beschreibung des Raumes, in dem wir leben [...]“ (Foucault 1967: 40). Dabei spiegeln Heterotopien die konkreten Orte nicht, sondern bespielen diese mit Fiktionen des Möglichen. *In seiner heterotopischen Eigenschaft liegt der Raum im Europäischen Film zwischen Utopie und konkretem gesellschaftlichen Lebensraum indem er das Außen im Innen und das Fremde im Eigenen durchspielt.* So beschreibt der Trailer zu LAST RESORT den gleichnamigen Ort im Film bereits als illusorische Heterotopie:

„If everybody was nobody  
and nowhere was somewhere  
it would be here.“

(Im Trailer zu LAST RESORT)



Abb. 117: LAST RESORT TC 0:09:05

*Heterotopie ist hier der in der Imagination konstituierte Raum, innerhalb dessen das Andere als Mögliches im Eigenen, der europäischen Gemeinschaft und ihres Identitätsraums gedacht wird. Sie kann folglich ebenso für die Untersuchung pragmatischer Ebenen nutzbar gemacht werden, indem das Heterotopische in der interaktiven Reflexion der Zuschauer gesehen wird.*

An dieser Stelle kann auch auf die Analyseergebnisse aus 3.2.3 hingewiesen werden, um nicht nur die in den Filmen dargestellten Räume in ihren spezifischen Eigenarten zu bestimmen, sondern ebenso das Verhältnis zwischen diesen, den Figuren und den Zuschauern. Insbesondere der PoV-Struktur wurde dabei ein hoher Stellenwert eingeräumt, die die Zuschauer aus der Perspektive der Figuren – den Flüchtlingen, den Ausgestoßenen und Unterdrückten – durch den Raum führt und somit auf eindringliche Weise die Raumerfahrung der Figuren zur Verfügung stellt. Die Analyse der Vergewaltigungsszene in LILJA 4-EVER stellte diesbezüglich ein außerordentlich eindringliches Beispiel dar, das verdeutlichte, dass die PoV-Struktur nicht nur die räumliche Position der Zuschauer bestimmt, sondern ebenso die Beziehung zum Raum, seine emotionalen Dimensionen und

letztlich auch dessen Identifikationsgrad. *Figuren und Raum treten in einen Austausch miteinander, der über die Filme hinaus zu den Zuschauern weitergetragen wird. Auf Grundlage einzelner Bildräume, die in übergeordneten Szenen zusammengeführt werden, ergibt sich eine imaginäre Kartografie des Handlungsraums. Vor dessen Hintergrund entfalten sich Beziehungen distinktiver Räume, die die Zuschauer zur Konstruktion eines individuellen, über die filmische Darstellung hinausgehenden, mentalen Identitätsraums nutzen, der die tiefensemantischen Bedeutungen (aus den Ein- und Ausschlusskriterien) als Heterotopie reflektiert.*

Wird Raum im Europäischen Film auch im Sinne Foucaults als Heterotopie verstanden, dann stellt die Fiktion die Brücke zwischen Imagination und Utopie dar. Das folgende vierte Kapitel wird sich daher noch einmal eingehender den beiden Begriffen der Emotion und Fiktion zuwenden, da diese im Rahmen der identitätsbezogenen Interaktionsprozesse im und durch den Film von wesentlicher Bedeutung sind. Vorher soll jedoch noch einmal eine kurze theoretische Rückbindung zum einführenden zweiten Kapitel erfolgen, die die Analyseergebnisse in einem kulturtheoretischen Rahmen verortet, um und nicht zuletzt auch die Bedeutung der Filme für die Konstruktion der (raumbezogenen) imaginierten Gemeinschaft zu begründen.<sup>203</sup>

---

<sup>203</sup> Es soll im folgenden Kapitel keine umfassende Diskussion unterschiedlicher Raumtheorien und ihrer Entwicklungen erfolgen. Diese findet sich bspw. bei Dünne/Günzel 2006, die in ihrer Arbeit zur Raumtheorie eine breite Einführung geben und unterschiedliche Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften zur Vertiefung zur Verfügung stellen. Zur umfassenden Darstellung unterschiedlicher Raumtheorien siehe neben anderen: Günzel 2009/2010, Löw 2001, Schroer 2006.

**FILMRAUM UND IDENTITÄT – ZUR THEORETISCHEN RÜCKBINDUNG**

„Am Beginn jeder Kultur steht die Einteilung der Welt in einen inneren ('eigenen') und einen äußeren Raum (den der 'anderen'). Wie diese binäre Einteilung interpretiert wird, hängt vom jeweiligen Typus der Kultur ab, die Einteilung an sich ist aber universal.“  
(Lotman 2010: 174).

Die in diesem Kapitel formulierte Erweiterung des Dispositionsmodells, das im Rahmen der Figurenanalyse eingeführt wurde, hat gezeigt, dass dieses auch für eine räumliche Strukturanalyse der Texte anschlussfähig ist. Die bekannte Gliederung des Raums in oben und unten als Bedeutungskomplex von Macht- und Unterordnungshierarchien wird im Europäischen Film überlagert von einer horizontalen Semantisierung des Raums, die über Ein- und Ausschlussmechanismen denselben gliedert. Dabei werden einfache binäre Raumstrukturen, wie sie u. a. in der geopolitischen Grenzziehung zur Unterscheidung von legaler und illegaler Existenz im Raum herangezogen werden, infrage gestellt. Die räumliche Grenzziehung, dies konnte abschließend anhand der symbolischen Bedeutung von Wassergrenzen skizziert werden, ist in den Filmen von einer Unabgeschlossenheit, Permeabilität und Ambivalenz geprägt. Das Dispositionsmodell, so wurde bereits im Kontext der Figurenanalyse konstatiert, gibt daher ebenso ein dynamisches und mehrstelliges – da heterotopisches – Raumverhältnis an.

Folgt man der bereits wiederholt begründeten These, dass Filme in besonderer Weise in den Prozess der Identitätsbildung von Gemeinschaften eingebunden sind, so ist die in diesen vorgenommene Einteilung von Welt nicht nur als kultureller Ausdruck zu verstehen, sondern – im Hinblick auf die Reziprozität des Interaktionsprozesses – gleichsam als Ressource von Identität. Die Raumstruktur des Europäischen Films wird als Modell des europäischen Raumes *vorgestellt*, das als Folie für reflexive Interaktionen der Zuschauer dient.

Grenze und Kultur stehen dabei in einem engen Zusammenhang, wie auch der Kultursemiotiker Cassirer betont: „Immer handelt es sich, allgemein gesprochen, darum, das Unbegrenzte zu begrenzen, das relativ Bestimmungslose zu bestimmen.“ (Cassirer 1931: 492) Cassirer beschreibt damit ganz offensichtlich eine anthropologische Konstante, die in dem Bedürfnis des Menschen liegt, seinem Dasein eine räumliche Bestimmung zu geben und die eigene Identität zu verorten. Wie in Kap. 2 eingehend dargestellt, gilt dies in besonderem Maße für die Gemeinschaft Europa, deren Selbstbestimmung wiederkehrend

auf Grundlage sich stetig verändernder geopolitischer respektive kartografischer Verortung vorgenommen wird. Europa soll eine territoriale Ab- und Umgrenzung markieren, da die räumliche Relation (z. B. innen/außen) für die eigene identifikatorische Verortung elementar ist. Die Fragen zur räumlichen Bestimmung stehen in direkter „Umgebung“ zu den Fragen der europäischen Identität.<sup>204</sup>

Die Entwicklung der Europäischen Union von anfangs sechs auf heute 28 Mitgliedstaaten (Juli 2013) verdeutlicht ganz offensichtlich, dass die Grenzen derselben und mit ihnen der europäische Bezugsraum von Beginn an variabel waren.<sup>205</sup> Der Eisernen Vorhang – hier wird die symbolische Konstruiertheit der Grenze im sprachlichen Begriff und die Ideologisierung von Räumen als Extremum der Konzeptualisierung deutlich – war von 1945 bis 1989 zentraler räumlicher aber auch sozialer, ideologischer und kultureller Bezugspunkt europäischer Identität.<sup>206</sup> Der Fall desselben machte in der Folge den Zusammenhang von fehlender Grenzinstabilität und der aus dieser resultierenden Identitätskrise deutlich. Neben der geopolitischen Neuordnung führte der Fall des Eisernen Vorhangs damit auch zu einer Belebung des Interesses am Raum und seinen Grenzen in den Sozial- und Kulturwissenschaften (vgl. Günzel 2010: 77f., Günzel 2009: 11, Kramer/Schierbaum 2012: 8f., Römhild 2006: 176).

Dabei ist Europa als grenzüberschreitendes Konstrukt aufgrund der räumlichen Dimension nicht in erster Linie unmittelbarer Nahraum, sondern vor allem Fernraum, der nicht direkt, sondern zum großen Teil medial vermittelt erfahren werden kann. Die Repräsentationsräume werden dann nicht nur als mediale Räume beschrieben, sondern ebenso als Erfahrungsräume, die im alltäglichen Leben der Menschen positioniert sind (vgl. Dünne 2006: 299, Günzel 2009a: 11).<sup>207</sup> Die kulturelle Bestimmtheit von Räumen wird auch in Lotmans Kultursemiotik besonders deutlich:

„Die Vorstellung vom Kunstwerk als einem in gewisser Weise abgegrenzten Raum, der in

<sup>204</sup> Zur geografischen sowie geopolitischen Entwicklung Europas sh. u. a. Bideleux 2003, der in seinem historischen Abriss auf die Veränderung des exkludierten „Anderen“ hinweist, dessen Bestimmung für die jeweiligen Europakonzeptionen zentral war/ist. Insbesondere über Fantasiekarten Europas wurde dabei das Eigene und das Fremde symbolisch codiert und damit in einen intersubjektiven Zusammenhang gebracht und gefestigt (vgl. ebd.).

<sup>205</sup> Die Erweiterung wird durchaus ambivalent bewertet. Einerseits wird die Vergrößerung der EU als „imperiale Herrschaftsausdehnung“ beschrieben (exempl. Puntcher-Riekmann/Mokre/Latzer 2004), andererseits sieht bspw. Eder (2004) die Erweiterung positiv als Ausdruck der Eigeninitiative von Beitrittsländern (vgl. Deger 2007).

<sup>206</sup> Eder weist auf die Relevanz der Grenzziehung zwischen Ost und West für Europa auch nach 1989 hin: „Europäische Identitätsbildung findet in der Ost-West-Differenz die vermutlich wichtigste Grenzziehung. Der Osten wird als anders wahrgenommen. Zugleich reklamiert der Osten das Nicht-Anderssein. Die Grenze wird unübersichtlich.“ (Eder 2007: 200)

<sup>207</sup> Im folgenden vierten Kapitel wird auf das Verhältnis von Alltagsleben und medialer Repräsentation näher eingegangen.

seiner Endlichkeit ein unendliches Objekt – die im Verhältnis zum Kunstwerk äußere Welt – abbildet, lenkt unsere Aufmerksamkeit auf das Problem des künstlerischen Raums [...]: die Regeln der Abbildung des vieldimensionalen und unbegrenzten Raumes der Wirklichkeit im begrenzten zweidimensionalen Raum eines Gemäldes [oder der Kinoleinwand; J. O.] werden zu dessen spezifischer *Sprache*. So werden z. B. die Gesetze der Perspektive als Mittel der Abbildung eines dreidimensionalen Objektes in seinem zweidimensionalen Bild [...] zu einem der wichtigsten Richtwerte des modellbildenden Systems [...].“ (Lotman 1972: 312f.; Herv. i. O.)

Die Raumstruktur des (audiovisuellen) Bildes stellt sich als Modell für die außerhalb des Bildes vorhandene Raumstruktur der Welt dar. Begriffe der räumlichen Orientierung erhalten durch semiotische Operationen eine weitere Bedeutungsebene, sodass die Modelle nicht nur räumliche, sondern darüber hinaus auch kulturelle Bedeutung besitzen. „Hoch-niedrig“, „rechts-links“, „nah-fern“, „offen-geschlossen“, „abgegrenzt-unabgegrenzt“ usw. werden mit semantischen Oppositionen verknüpft wie bspw. „eigen-fremd“, „moralisch-unmoralisch“, „sauber-dreckig“ (vgl. ebd.: 313 sowie Basseler/Birke 2004: 132). Die Differenzen in Form von Oppositionalisierungen auf kultureller oder sozialer Ebene erweitern den Raum und seine Grenzen um eine semantische Bedeutung. Damit repräsentieren die mit Bedeutung aufgeladenen Räume immer auch (einfache) Gemeinschaftsmodelle:

„[Die] Identifikation des 'Nahen' mit dem Verständlichen, Eigenen, Vertrauten, und des 'Fernen' mit dem Unverständlichen, Fremden – all das fügt sich zusammen zu Weltmodellen, die deutlich mit räumlichen Merkmalen ausgestattet sind. [...] Raummodelle werden zum Organisationsprinzip für den Aufbau eines 'Weltbildes' – eines ganzheitlichen ideologischen Modells, das dem jeweiligen Kulturtyp eigentümlich ist.“ (Lotman 1972.: 313)

Der physische Raum ist demnach lediglich „Bildhintergrund“ von den im Vordergrund vorhandenen Repräsentationsräumen, die sich über diesen legen, seine Objekte symbolisch nutzen und damit kulturell bestimmt sind. Diese Darstellung greift jedoch, wie bereits an unterschiedlichen Stellen der Arbeit herausgestellt, zu kurz, da die reziproke Bedingtheit vernachlässigt wird. Räume und ihre Grenzen bestehen nicht lediglich als Imaginationen. Flüchtlinge, die den gefährlichen Weg nach Europa wagen und versuchen, die äußeren physischen Grenzen „illegal“ zu überqueren, werden wohl auf radikalste Weise mit der Faktizität von Grenzen konfrontiert, die als politische Realität wirksam sind. *Gesellschaftliche Relevanz* erhalten diese aber erst durch ihre symbolische Markierung, die dann in der Zeichenwelt der Gemeinschaft zirkuliert und gefestigt wird.

Die Beschreibung von Raum, wie sie in der vorliegenden Arbeit vorgenommen wird, hat jedoch ein anderes Ziel, als die in der Realität faktisch vorhandenen Räume und Grenzen zu erklären. Der Europäische Film als Untersuchungsobjekt offenbart vielmehr Modelle europäischer Gemeinschaft, die durch bestimmte soziokulturelle und räumliche

Ordnungsstrukturen determiniert sind und dabei auch auf mentale Zusammenhänge der rezipierenden Gemeinschaft verweisen. Die in den Filmen repräsentierten Räume wirken auf reale Räume zurück, die dann wiederum als Ressource (re-) repräsentierter Räume zur Verfügung stehen. Eine Auseinandersetzung mit den „vordergründigen“ Bildern ermöglicht damit die Deutung von tiefer liegenden soziokulturellen Strukturen der imaginierten Gemeinschaft.

Auch Said, der den Begriff der „geografischen Imagination“ prägte, nimmt in seiner Arbeit zum Orientalismus und der Rauman eignung durch Kolonisierung auf die Relevanz vorgestellter Bilderwelten Bezug:

„Eine Menschengruppe [...] wird Grenzen zwischen ihrem Land, der unmittelbaren Umgebung und dem jenseitigen Territorium errichten, welche sie 'das Land der Barbaren' nennen. Mit anderen Worten, diese universale Praxis, Bedeutung zu geben von einem bekannten Ort aus, der der 'unsere' ist und für einen unbekanntes Ort, welcher der 'ihre' ist, ist eine Art, geografische Unterscheidungen zu treffen, die völlig arbiträr *sein können*.“ (Said 1981: 65f.; Herv. i. O.)

Saids Begriff der Arbitrarität deckt sich mit der Begriffsverwendung Saussures in seinen zeichentheoretischen Überlegungen (sh. hierzu Kap. 2.4), in denen er darstellt, dass die sprachlichen Begriffe keine natürliche Beziehung zu den dazugehörigen Vorstellungen haben, sondern auf Konventionen der Sprachgemeinschaft beruhen und deshalb arbiträr sind.<sup>208</sup> Das Signifikat, das vom Signifikanten bezeichnete, ist dabei imaginär als Vorstellung vorhanden und könnte auch einem anderen Signifikanten zugeordnet werden, wenn eine diesbezügliche allgemeine Übereinkunft stattfände. Die Grammatik der Sprache entspricht der Grammatik des Raumes, die – wenn intersubjektiv vorhanden – die Bedeutung desselben verallgemeinert und stabilisiert (vgl. Müller-Richter 2007: 20).<sup>209</sup> Das bedeutet, dass die Vorstellung Europas, die sich aus einer (mehr oder weniger) festen Ordnung von Mitgliedstaaten räumlich festschreibt, dadurch zu bestimmen ist, indem nach den intersubjektiven Strukturen und Prinzipien gefragt wird. Kollektive Identitäten äußern sich bedeutsam in den symbolischen Grenzen, die das „Eigene“ vom „Anderen“ abgrenzen und den Raum dahingehend bestimmen, wer in diesem leben darf, bzw. im Fall der „Eingrenzung“ Europas, wem eine europäische Identität zugeschrieben wird. Im Rahmen der Analyse konnte dies durch die Darstellung symbolischer Markierungen deutlich hervorgehoben werden. Der Lebensraum und seine konstitutiven Begrenzungen haben

<sup>208</sup> Arbiträr ist also nicht zu verwechseln mit Willkürlichkeit, wie dies wiederkehrend in der Rezeption der Theorie Saussures geschieht. Arbitrarität bezieht sich auf die „stille Übereinkunft“ der Sprachgemeinschaft, die sich in der konventionalisierten Beziehung zwischen Signifikat und Signifikant ausdrückt.

<sup>209</sup> Zur Analogie der Sprachgrammatik und einer Grammatik des Raums sh. auch die von Wenz 1997 verfasste Arbeit zur Beziehung von Raum, Raumsprache und Sprachräumen.

einen dezidiert kulturellen Charakter und schließen die symbolisch codierte kulturelle Distinktion mit ein. Ebenso versteht auch Said die imaginäre Geografie, der keine „tatsächliche“ Andersartigkeit außerhalb des Imaginären vorausgehen muss:

„Es ist für 'uns' genug, diese Grenzen in unserem Kopf zu ziehen; 'sie' [die Anderen; J. O.] werden demgemäß 'sie', und ihr Gebiet wie auch ihre Mentalität werden von der unseren unterschieden. [...] Die geografischen Grenzen begleiten die sozialen, ethnischen und kulturellen auf eine erwartete [vorher arbiträr festgelegte; J. O.] Weise.“ (Ebd.: 66)

Die Idee der imaginären Geografie findet sich auch bei Hipfl (2004) wieder, die die Untrennbarkeit von Medien, Identität und Raum betont. Sie unterscheidet drei unterschiedliche Formen von Medien als Identitätsräume, die eng aufeinander bezogen sind: die geopolitischen Räume, die semiotischen Räume sowie die Zwischenräume<sup>210</sup> (vgl. Hipfl 2004: 16f.). Medieninhalte konstituieren sowohl geopolitische Räume, da sie innerhalb dieser zirkulieren, aber sie sind selbst auch semiotische Räume. Die in den Medien dargestellten Räume sind dabei nicht lediglich geografische Bezugspunkte, sondern stellen darüber hinaus stets Identitätsbezüge zur Verfügung:

„[Sie] bilden die Basis einer *imaginären Geografie*, die voll ist mit *Vorstellungen und Bildern* von verschiedenen *Räumen* und den *Menschen* die dort leben. Diese Vorstellungen spielen eine zentrale Rolle dabei, wie der jeweils eigene Standort und die damit assoziierte sozio-kulturelle Identität im Vergleich zu *anderen* eingeschätzt und bewertet wird und sie zeitigen damit gravierende real-politische Folgen.“ (Ebd.; Herv. J. O.)

Die Inszenierungen von Räumen in den Medien konstruieren imaginäre Räume und ihre in diesen zugeordneten Gemeinschaften. Hipfl beschreibt die Medieninhalte als semiotische Räume, die daraufhin befragt werden können, welche Gemeinschaften diesen zugeordnet werden, auf welche Weise diese kulturell codiert sind und wie sie von anderen Räumen abgegrenzt werden:

„[Es] geht um nicht mehr und nicht weniger als um die Frage, welche Identitäten an welchen Orten überhaupt vorstellbar sind, wo welche Differenzierungen, Grenzziehungen und Formen des Ausschlusses vorgenommen werden, weiter auch, wo Grenzüberschreitung und Transgression möglich sind.“ (Ebd. 17)

Das bedeutet jedoch nicht, dass die Medienräume mit den imaginären Raumvorstellungen vollständig identisch sein müssen und damit die imaginären Geografien mit den semiotischen Räumen deckungsgleich sind. Dies macht Hipfl in der Beschreibung der Zwischenräume deutlich. Das Präfix „Zwischen“ verweist darauf, dass jeder Rezeptionsprozess individuell kontextualisiert ist und damit unterschiedliche Lesarten

<sup>210</sup> Der von Hipfl bestimmte Begriff des Zwischenraums wurde in der vorliegenden Arbeit bereits in Kap. 3.1.3 erstmalig aufgegriffen und fand wiederkehrend in Unterschiedlichen Kontexten Verwendung. An dieser Stelle wird er nun verwendet, um das Verhältnis von Filmraum, semiotischem Raum und imaginärem Raum zu fassen.



denkbar sind, die neue Räume ermöglichen, welche „zwischen“ den semiotischen und geopolitischen Räumen liegen (vgl. ebd. sowie Klaus/Drüeke 2010: 124). Die geopolitischen Räume sind demnach nicht als statische Territorien zu verstehen, sondern als *Interaktionsleistungen* auf Grundlage von Medieninhalten, die selbst als polyseme semiotische Räume zu verstehen sind.

Blickt man auf die geopolitische Veränderung Europas, hier vor allem in Form der EU als politisch dominante Interpretation der Vergemeinschaftung, so wird deutlich, dass diese untrennbar mit der imaginären Grenzziehung verbunden ist. Die physikalischen Territorien werden an räumliche Imaginationen gebunden und die Festsetzung ihrer Grenzen gehört dann zur zentralen Beschäftigung in der Identitätsarbeit der EU. Der imaginierte Bezugsraum, der durch eine expansive Bildpolitik präsent ist, wird als machtvoll Instrument zur Umgestaltung des geopolitischen und physisch-materiellen Raums nutzbar gemacht (vgl. Günzel 2010: 96). Er beschreibt einen zentral von Medien konstituierten symbolischen Raum, welcher den Menschen im Rahmen identitätsbezogener Interaktionsprozesse zur Verfügung steht.<sup>211</sup>

Daher ist auch der Filmraum weder bloßer Handlungshintergrund, der als notwendige Verortung der fiktionalen Geschichte dient. Noch beschreibt er über seine semantischen Merkmale lediglich die Ordnung der fiktionalen Welt. *Vielmehr steht der Filmraum in einem komplexen Verhältnis zwischen Filmtext und außerfilmischer Wirklichkeit, indem er den Zuschauern in einem aktiven Interpretationsprozess als Orientierungsmarke der imaginierten Gemeinschaft zur Verfügung steht. Er ist daher ebenso wichtig für die außerfilmische Weltordnung.* „Die Raumbilder sind die Träume der Gesellschaft“ konstatiert Kracauer in „Straßen in Berlin und anderswo“ zur „*Konstruktion eines Raumes.*“ (Kracauer 1987: 52; Herv. i. O.) „Wo immer die Hieroglyphe irgendeines Raumbildes entziffert ist, dort bietet sich der Grund der sozialen Wirklichkeit dar.“ (ebd.) Raumbilder können aber auch die Alpträume der Gesellschaft sein und als Sinnbilder auf ihre zentralen Ängste verweisen. Die Raumbilder des Europäischen Films ermöglichen einen bedeutenden Zugang zu den Alp- und Wunschträumen der europäischen Gemeinschaft.

---

<sup>211</sup> Kollektive Identitätskonstruktion ist zwar von den Medien abhängig, die den Menschen Angebote zur Verfügung stellen, aber diese Angebote werden nicht unidirektional vermittelt, sondern unterliegen einem aktiven Deutungsprozess, der nicht vollständig „von oben“ bestimmt werden kann, wie es einfache Top-Down Strategien insbesondere aus den Reihen institutionalisierter Kulturpolitik implizieren.

#### 4 DIE „WIR-KUNG“ DES EUROPÄISCHEN FILMS

„The assemblage of audio-video takes us on a voyage through ourselves  
as much as through the film's narrative.  
This voyage positions us in a dialectics of cinema's 'reality effect' and  
our affective relation to our own reality.“  
(Lukinbeal/Zimmermann 2008: 20)

Der Film erlangt seine gesellschaftliche Bedeutung vor allem als Instrument der emotionalen Handhabarmachung von außerfilmischen Komplexitäten der lebensweltlichen Realität. Wenn die europäische Gemeinschaft, wie im zweiten Kapitel sowie an weiteren Stellen formuliert, als imaginiertes Konstrukt erscheint, das insbesondere auf medialen Ressourcen aufbaut, dann ist in der vorliegenden Arbeit jedoch ebenso die Frage zu beantworten, wie der Europäische Film als ihre Repräsentations- und Reflexionsfläche seine mögliche Integrationsfunktion entfaltet. Das bedeutet, dass der im Analysekapitel notwendige Fokus auf das Material, der bereits bewusst an einigen Stellen mit Blick auf die Zuschaueraktivität erweitert wurde, nun justiert und auf die Verbindungslinien zwischen Film und Zuschauer gerichtet wird. Es gilt zu klären, warum der Europäische *Spielfilm* für die außerfilmische Welt der Zuschauer überhaupt eine Relevanz hat, wenn dieser doch fiktionale Geschichten erzählt (Kap. 4.1). Wie werden die möglichen Ressourcen identitätsbezogener Interaktionsprozesse, die in den Filmen angeboten werden, in mentale Strukturen überführt und damit für die eigene Identitätskonstruktion der Zuschauer nutzbar gemacht? Ebenso soll dargestellt werden, welche Bedeutung Emotionen in diesem Kontext haben und was für eine Rolle sie für die Theorie des Symbolischen Interaktionismus spielen, die in der vorliegenden Arbeit herangezogen wird, um zu erklären, auf welche Weise die Interaktion der Zuschauer mit den Filmen und ihren Geschichten sich vollzieht (Kap. 4.2 und 4.3).

Emotionen sind nicht nur auf einer individuellen Ebene der Identitätskonstruktion von Bedeutung. Vor allem soziale Emotionen wie Empathie stellen sich als Bindemittel zwischen Individuen und (imaginiertes) Gemeinschaft dar. Erst durch diese bekommen Beziehungen Bedeutung – ob zwischen Mutter und Kind, Fan und Fußballklub, Europäer und europäischer Gemeinschaft oder Filmfigur und Kinobesucher. Die einführende Darstellung zur Theorie des Symbolischen Interaktionismus soll im folgenden Kapitel wieder aufgenommen und durch die Ergebnisse der Analyse sowie die Betrachtung von Fiktion und Emotion ergänzt werden. Es stehen Fragen zur Imagination und Emotion in Bezug auf die Figurenrezeption der Zuschauer im Vordergrund. Insbesondere der reflexive

Moment im Rahmen der Interaktion mit den Filmfiguren ist dabei von Interesse. Es geht folglich um die Spezifizierung der bei Peirce angedeuteten Repräsentationswirkungen im Zeichenprozess (sh. Kap. 2.4) unter Berücksichtigung des komplexen Zeichensystems Film und dem Fokus auf die möglichen Interaktionen der Interpreten im Hinblick auf mögliche Identifikationsprozesse.

Gemeinschaft, (Identitäts-) Räume und Emotionen, so die in diesem Kapitel zentrale These, sind sowohl *im Film*, *in Bezug auf* den Film als auch auch in der *außerfilmischen* Welt im Rahmen identitätsbezogener Interaktionsprozesse untrennbar miteinander verbunden.

#### 4.1 „UND DIE MORAL VON DER GESCHICHT' ...“ WIRKLICHKEIT UND FILM

„Selbst der fiktivste Film beinhaltet Elemente der Realität.“  
(Michael Winterbottom, Regisseur von EDEN IS WEST,  
Bonusmaterial der DVD; TC 0:26:37)

Im Folgenden soll nun das Verhältnis von filmischer *Fiktion*, außerfilmischer *Realität* und *Wirklichkeit* näher untersucht werden, um das Verhältnis zwischen den im Europäischen Film inszenierten Fiktionen und der Vorstellung – der *Imagination* – einer europäischen Gemeinschaft näher skizzieren zu können. Es interessiert an dieser Stelle nicht die mögliche Fiktion einer europäischen Identität, die sie als nicht existent entlarvt, sondern die Bedeutung von Fiktionen bei der Wirklichkeitskonstruktion.<sup>212</sup> Es konnte bis hier gezeigt werden, dass eine zentrale Funktion des Europäischen Films in der audiovisuellen Repräsentation bzw. Reflexion von Gemeinschaft und ihrer ein- und ausschließenden Strukturen besteht. Dabei wurde jedoch noch nicht das Verhältnis spezifiziert, in dem die mediale Repräsentation zur außermedialen Gemeinschaft und ihren Individuen steht. Repräsentation wird in der vorliegenden Arbeit nicht im Sinne von Abbildung verstanden, die eine naturgetreue Wiedergabe von Realität vermuten lässt. Repräsentation meint immer auch eine Strukturierung von Realität und stellt damit lediglich einen Ausschnitt derselben aus einer bestimmten Perspektive dar. Dabei wird im Strukturierungsprozess entschieden, was relevant ist und was nicht, was also im öffentlichen Zeichenraum sichtbar wird und was im Verborgenen bleibt. Es geht im Folgenden also nicht darum, die abschließende Frage zu beantworten, ob die filmischen Repräsentationen die bisher analysiert wurden,

---

<sup>212</sup> Zur Wirklichkeitskonstruktion in den Medien sh. u. a. Appel 2005, Baum/Schmidt 2002, Früh 1994, Funk/Krämer 2011, Grimm 2002, Groeben/Schreier 2000, Meckel 2002, Merten/Schmidt/Weischenberg 1994, Nieland 2002, Schmidt 1972/2002, Schulz 1989 sowie Tröhler 2002/2004.

wahr oder falsch sind, sondern es soll das grundlegende Verhältnis von fiktionalen Filmgeschichten zur außerfilmischen Alltagswelt der Zuschauer betrachtet werden, um ihre wechselseitige Relevanz bewerten zu können.

#### 4.1.1 VON DEM SPIEL MIT DER WIRKLICHKEIT

Für gewöhnlich wird der fiktionale Film vom Dokumentarfilm abgegrenzt, bei dem nicht die Erzählung einer Geschichte im Vordergrund steht, sondern die Dokumentation der Realität.<sup>213</sup> Fiktion wird in dieser Gegenüberstellung als Opposition von außerfilmischer Wirklichkeit verstanden, wie es die etymologische Bedeutung des Begriffs nahe legt. Fiktion leitet sich hier aus dem lateinischen „fictio“ ab, das sich auf das Verb „fingere“ bezieht und „sich vorstellen“ oder „erdichten“ meint (vgl. Scheffel 2006: 118ff.).

Im allgemeinen Sprachgebrauch bezieht sich der Begriff der Fiktion insbesondere auf das Ausdenken von Geschichten und wird mit Begriffen wie Traum oder Illusion assoziiert. Es sind hier mehr unkonkrete oder abstrakte Qualitäten von Ideen auf die sich der Begriff bezieht. Auf den Film bezogen erschöpft sich der Begriff der Fiktion jedoch nicht als Beschreibungskategorie filmischer Qualitäten. Ist in dieser Arbeit von *fiktionalen* Filmen die Rede, so beschreibt das Fiktionale die pragmatische Dimension, während *fiktiv* sich auf die semantische Referenz bezieht und den Inhalt in einen außerfilmischen Bezug setzt. Fiktionssignale bezeichnen die formalen darstellungsbezogenen sowie narratologischen Merkmale in einem Film.<sup>214</sup> Auch Engell weist auf die Bedeutung der pragmatischen

---

<sup>213</sup> Die oftmals vorgenommene Einteilung von Dokumentation und Fiktion auf Grundlage einer beim Dokumentarfilm anscheinend vorhandenen vorfilmischen Realität lässt außer Acht, dass auch diese von den Regisseuren bearbeitet und transformiert wird. Ebenso Dokumentarfilme folgen einem dramaturgischen Muster und erzählen eine (dokumentarische) Geschichte, die einem bestimmten Spannungsbogen entspricht. Auf besondere Weise machen dies die Produktionen deutlich, die zwischen Dokumentar- und Spielfilm changieren (z. B. die Docufictions oder Biopics) und sich in den letzten Jahren insbesondere im Fernsehen großer Beliebtheit erfreuen. Tröhler weist zu Recht darauf hin, dass diese Mischformen der Erzählmodi jedoch seit jeher im Film Verwendung finden. Sie bezieht sich dabei u. a. auf *MENSCHEN AM SONNTAG* (1929) von Robert Siodmak und Edgar G. Ulmer sowie aus den sechziger Jahren *ABSCHIED VON GESTERN* (1966) von Alexander Kluge und plädiert dafür, Dokumentar- und Spielfilm nicht kategorisch zu unterscheiden, sondern einer pragmatischen und textuellen Analyse zu unterziehen (vgl. Tröhler 2002: 10, 34; dies. 2004: 149ff.). Tröhler folgt damit einem semio-pragmatischen Ansatz wie er im zweiten Kapitel der vorliegenden Arbeit unter Bezug auf Odin beschrieben wurde, und der davon ausgeht, dass die Lektüre eines Films von unterschiedlichen Modi abhängig ist. Der Modus des Dokumentarischen wird insbesondere in seinem 1984 erschienen Aufsatz „Dokumentarischer Film – dokumentarisierende Lektüre“ aufgegriffen, der in deutscher Übersetzung u. a. im von Hohenberger (1998) herausgegebenen Sammelband „Bilder des Wirklichen“ zu finden ist. Odin weist dem Lektüreakt eine zentrale Bedeutung im Bestimmungsprozess des Dokumentarischen zu, so dass „jeder Film geeignet ist, als Dokumentarfilm gelesen zu werden [...]“ (Odin 1984: 299)

<sup>214</sup> Diese Bestimmung folgt dem medienübergreifenden Modell zur Unterscheidung von Fiktionen und Realitäten von Nickel-Bacon/Groeben/Schreier 2000, das sie unter Rückgriff auf literaturwissenschaftliche Fiktionalitätstheorien entwickeln.

Ebene hin, die die Beziehung zwischen filmischer und außerfilmischer Wirklichkeit grundlegend beeinflusst und plädiert dafür, dass die Auseinandersetzung mit dem Film im Hinblick auf seine fiktionalen oder dokumentarischen Bezüge über eine medienontologische Differenzierung hinausgehen muss:

„Dokumentationskraft und Fiktionskraft des Films gründen auf den selben Faktoren. Der Film vermag wie kaum ein anderes Medium das Fingierte als Dokument auszugeben und in jedem Dokument das Moment des Fiktiven freizulegen. Jedenfalls sind Dokumentationen und Fiktion kaum auf jeweils spezifische mediale *Qualitäten* des Films reduzierbar. [...] Filme 'sind' folglich weder dokumentarisch noch fiktional, sondern durchgängig operational, sie setzen Praktiken der Decodierung in Gang.“ (Engell 2007: 17; Herv. J. O.)

Dabei kann das Fiktionale einerseits als Produkt der Imagination verstanden werden, das neben der Sprache als eine unter vielen Ausdrucksformen, hier in Form des filmischen Ausdrucks erscheint (vgl. Tröhler 2002: 11f.).<sup>215</sup> Der fiktionale Film stellt sich dabei als eine Form audiovisueller Konkretisierung des Imaginären dar. Andererseits kann das Imaginäre aber auch aus der Fiktion entstehen, nämlich dann, wenn Menschen einen fiktionalen Film sehen und sich während des Erlebens dieser Fiktion ein Imaginationsprozess anschließt. In diesem Fall dient die filmische Fiktion der Imagination als audiovisuelle „Initialzündung“ oder referenzieller Bezugspunkt.

Das Verhältnis zwischen (audiovisuellen) Fiktionen und außertextueller Wirklichkeit ist nicht von Gegensätzlichkeit geprägt, sondern von reziproken, funktionalen Beziehungen (vgl. Pethes 1999: 1).<sup>216</sup> Wirklichkeit wird in der vorliegenden Arbeit als die individuell erfahrene und gedeutete Realität verstanden. Diese ist folglich nicht als absolut zu begreifen, sondern als eine individuell und kulturspezifisch ausgehandelte Wirklichkeit auf Grundlage signifikanter Symbole.<sup>217</sup> Sie ist sowohl außerfilmisch als auch innerfilmisch erfahrbar und stellt sich letztendlich als Verständigungshintergrund von Gemeinschaften dar.

Die außerfilmische und innerfilmische Wirklichkeit, bzw. Realität, sind auf komplexe Weise miteinander verwoben, es kommt zu einer, wie Luhmann beschreibt,

---

<sup>215</sup> Imagination so, wurde bereits im zweiten Kapitel skizziert, beschreibt die Vorstellung von etwas, das nicht präsent, also abwesend ist. Diese Absenz wird durch die Imagination in eine mentale Präsenz gekehrt.

<sup>216</sup> Darin kann auch der grundlegende Unterschied zwischen Fiktionalität und Virtualität aus *produktionsästhetischer Sicht* verstanden werden, da virtuelle Bilder – die digital und vom Computer generiert sind – sich lediglich auf die eigene Realität beziehen (vgl. Pethes 1999: 5). Im Hinblick auf ihre Semantik und Pragmatik jedoch können sie auch fiktional sein, wie nicht zuletzt die zunehmend computergenerierten Bilder im Film zeigen.

<sup>217</sup> Mead setzt Realität in Abhängigkeit zu den signifikanten Symbolen und beschreibt „[...] gegenwärtige Realität [als] eine *Möglichkeit*. Realität ist, was sein würde, wenn wir uns dort anstatt hier befänden. Mit Hilfe des sozialen Mechanismus der signifikanten Symbole vermag der Organismus [das Individuum; J. O.] sich 'nach dort' zu versetzen – als eine Möglichkeit des Handelns [...].“ (Mead 1983: 222; Herv. J. O.)

„unentwirrbaren Durchmischung realer Realität und fiktionaler Realität, die aber als Unterhaltung reflektiert, als Episode erfahren werden und folgenlos bleiben [*kann*].“ (Luhmann 2004: 148; Herv. J. O.) Luhmann orientiert sich in seiner Auseinandersetzung mit der Realität der Massenmedien in seiner gleichnamigen Schrift am Modell des Spiels, das die Realität nicht negiere, sondern eine Realität zweiten Grades schaffe, die eng mit der außermedialen Realität verknüpft sei (vgl. ebd.: 96 ff.). Das Verständnis als Spiel scheint für die filmischen Welten sehr passend, da in diesen ein konkretes Spielen vor der Kamera stattfindet. Wie bspw. in *Gesellschaftsspielen* gibt es auch in diesen bestimmte Regeln und Normen, die mit denen der realen Welt entsprechende Überschneidungen haben und das Denken und Handeln der an diesem Spiel beteiligten Personen bestimmen. Ehrlichkeit, Erfolgsorientierung oder Gewinnmaximierung können als zentrale Normen/Regeln im Gesellschaftsspiel (z. B. Monopoly) genannt werden, die ebenso außerhalb der Spielwelt gelten und das Zusammenleben der Individuen in Form von Verhaltensregeln bestimmen. Auch Lotman beschreibt das Spiel als „Wirklichkeitsmodell besonderer Art“, da es die Wirklichkeit reproduziere, „indem es sie in die Sprache seiner Regeln übersetzt.“ (Lotman 1972: 98f.) Der Begriff der Spielwelt impliziert eine Interaktion von Beteiligten (Spiel) bezogen auf einen situativen Zusammenhang (Welt) und hält damit auch Anknüpfungspunkte im Hinblick auf den Symbolischen Interaktionismus bereit:

„Das Spiel setzt die Realisierung eines besonderen – 'spielerischen' – Verhaltens voraus, [...] nämlich die *gleichzeitige* Verwirklichung des praktischen wie des fiktiven Verhaltens [...]. Dem Spielenden muß [sic!] gleichzeitig sowohl bewußt [sic!] sein, daß [sic!] er sich in einer fiktiven (unechten) Situation befindet [...], und er muß [sic!] sich auch dessen nicht bewußt [sic!] sein [...].“ (Ebd.: 99; Herv. i. O.)

Abgesehen von der unglücklichen begrifflichen Verknüpfung Lotmans von fiktionaler und unechter Situation, ist an dieser Stelle vor allem die Betonung des reziproken und gleichzeitig stattfindenden Prozesses hervorzuheben, der den Wechsel zwischen Spielwelt und Nicht-Spielwelt charakterisiert. Dieses Wechselspiel habe, so Lotman, sozialpsychologische Bedeutung.<sup>218</sup>

Wie bereits in Anlehnung an die sozialpsychologischen Überlegungen von Mead und Blumer skizziert, sind die Filmzuschauer der *Spielfilmwelt* im Verständnis des

---

<sup>218</sup> Lotman hebt dabei die elementare Bedeutung von Emotionen im Rahmen der Beschreibung sozialpsychologischer Wirkungen hervor: „[Das Spiel] hilft, die Angst vor ähnlichen Situationen zu überwinden und bildet die für das praktische Tun notwendige Struktur der Emotionen aus.“ (Lotman 1972: 98)

Symbolischen Interaktionismus als handelnde Subjekte in ein Rollenspiel integriert.<sup>219</sup> Im Rahmen dieses Rollenspiels ist der generalisierte Andere über die relevanten Normen und Werte sowie Verhaltenserwartungen – also den allgemein anerkannten Spielregeln – eingebunden. Daneben findet in der Filmrezeption ein Wechsel zwischen den unterschiedlichen Rollen der Zuschauer mit denen der Filmfiguren statt. Diese Rollen, die auch als gesellschaftliche Erwartungen bezeichnet werden können, führen die in der Gemeinschaft relevante objektivierte Wirklichkeit und ihre zentralen normativen Parameter zusammen (vgl. Abels 2009a: 101). Die in den Filmen *verhandelten* Werte, Normen und Emotionen haben damit auch für die außerfilmische Identitätskonstruktion eine Relevanz. In Bezug auf Luhmann kann im Film also von einer Spiel-Welt gesprochen werden, die imaginiert wird, aber nicht vollständig fiktional ist.<sup>220</sup> Über diese tasten sich die Zuschauer bis an die Wirklichkeiten des Alltags vor. Es werden rollenspezifische Regeln und Normen der Gemeinschaft anhand von Geschichten verhandelt und zur Diskussion gestellt:

„Fiktionalität hat den Vorzug, Konkretisierungen vollziehen oder zumindest andeuten zu können, es zugleich aber dem Leser oder Zuschauer zu überlassen, ob er daraus *Rückschlüsse auf sich selbst* oder ihm bekannte Personen ziehen will – oder nicht.“ (Luhmann 2004: 132; Herv. J. O.)

Aus dieser konstruktivistisch-systemtheoretischen Perspektive wird Wirklichkeit im reflexiven Prozess („Rückschluss“) des Filmerlebens konstruiert. Fiktionalisierung ist folglich auf Konkretisierung durch die Filmzuschauer angewiesen, die diese in den eigenen Sinnhorizont einordnen (vgl. Mikos 2003: 28). Mikos beschreibt, dass erst durch diese Einordnung den Fiktionen Sinn verliehen werden kann, da die eigenen Lebenserfahrungen der Zuschauer die Geschichten begründen, die damit Teil der gesellschaftlichen Realität werden: „Im [Filmerleben] vermischt sich das Soziale mit dem Subjektiven, denn sowohl die Texte als auch die Zuschauer sind in soziale und kulturelle Kontexte eingebunden.“ (Ebd.: 28) Versteht man Lebenskontext im Sinne einer *Lebenserfahrung* oder eines im Rahmen der Sozialisation erworbenen Hintergrundwissens, so wird deutlich, dass dieses

---

<sup>219</sup> Mead bezieht sich hier im Besonderen auf das kindliche Spiel und unterscheidet zwischen „Play“ und „Game“. Während beim Spiel als „Play“ lediglich das Verhalten antizipiert wird und das Kind in der Rolle des Anderen aufgeht, erfordert das „Game“ im Sinne eines Gruppenspiels das *Reflektieren* in Bezug auf das generalisierte Andere, das die relevanten Spielregeln, Werte und Normen vorgibt: „[The] child must have the attitude of all the others involved in that game. The attitudes of the other players which the participant assumes organize into a sort of unit, and it is that organization which controls the response of the individual. [...] We get then an 'other' which is an organization of the attitudes of those involved in the same process.“ (Mead 1995: 153f.) Die Interaktion zwischen Zuschauer und Film changiert jedoch eher zwischen diesen anhand des Spiels getroffenen Unterscheidungen, wie im nachfolgenden Kapitel zum Symbolischen Interaktionismus noch deutlich werden wird.

<sup>220</sup> Sh. hierzu auch im Folgenden das triadische Modell von Iser.

auch die Interaktion der Zuschauer mit den Filmen im Hinblick auf ihren Realitätsbezug bestimmt, da sie die Perspektive der eigenen Erfahrungen mit der im Film eingenommenen Perspektive vergleichen und bewerten können.<sup>221</sup> Fiktive Lebenswelten, die in Geschichten konstruiert werden, sind demzufolge ebenso soziokulturelle Lebenswelten. Die alltäglichen Erfahrungen, die ebenso entscheidend von fiktionalen Darstellungen geprägt sind, bilden hier die Voraussetzung für das Verstehen von Welt. Der Alltag stellt sich als subjektiver Erfahrungsraum des Individuums dar, in dem Lebenserfahrungen und Medienerfahrungen miteinander verwoben und für die Bedeutungskonstruktion gleichermaßen entscheidend sind.

---

<sup>221</sup> Lebenserfahrung als Primärerfahrung und Erfahrung im medialen Rezeptionsprozess als Sekundärerfahrung sind in Anlehnung an die Überlegungen Luhmanns nicht mehr voneinander zu trennen: „Die primäre Realität liegt [...] nicht in 'der Welt draußen', sondern in den kognitiven Operationen selbst [...]. Und deshalb bleibt keine andere Möglichkeit als: Realität zu konstruieren und eventuell: Beobachter zu beobachten, wie sie die Realität konstruieren. Es mag durchaus sein, daß [sic!] verschiedene Beobachter dann den Eindruck haben, 'Dasselbe' zu erkennen [...] [aber] in Wirklichkeit ist auch dies eine Konstruktion [...].“ (Luhmann 2004: 17f.)



#### 4.1.2 MEDIENERFAHRUNG – ZWISCHEN FIKTION UND INDIVIDUELLER LEBENSWELT

Medienerfahrung impliziert die Entwicklung einer Kompetenz im Umgang mit Medien und bezieht sich neben dem Wissen um entsprechende produktionsbezogene, ästhetische und dramaturgische Kenntnisse insbesondere auf das Wissen um das Verhältnis von Fiktion und Realität. Es wird an dieser Stelle vorausgesetzt, dass aufgrund einer gewissen Medienkompetenz die Zuschauer wissen, dass es sich im fiktionalen Film um erfundene Geschichten handelt, sie aber auch aufgrund ihrer Lebenserfahrung Teile „herausfiltern“ können, die mit der außerfilmischen Wirklichkeit in bestimmter Weise verbunden sind. Auf audiovisueller Ebene können z. B. räumlich-geografische, sozialkulturelle oder zeitliche Referenzen als Bezug dienen. Auf der Ebene der Handlung sind insbesondere Konflikte als zentrale Elemente von Narrationen mit den Lebensgeschichten der Menschen verbunden.<sup>222</sup> Im Rahmen der Analyse konnte dies im besonderen Maße die Szene im Film LICHTER verdeutlichen, in der die Figuren vor dem Ortsschild mit der Aufschrift „Slubice“ stehen (sh. Abb. 77). Der sich in dieser Situation ergebene Konflikt der Grenzüberschreitung wird für die Zuschauer erst deutlich, wenn das außerfilmische Wissen realer geopolitischer Zusammenhänge vorhanden ist und für das Filmverständnis nutzbar gemacht wird. Sind die Zuschauer nicht in der Lage, diese außerfilmischen Referenzen herzustellen (z. B. aufgrund eingeschränkter Lebens- und/oder Filmerfahrung), hat die Szene für sie eine andere Bedeutung.

Die filmische Spielwelt muss dem Publikum einen eigenen Erfahrungsbezug ermöglichen, der in der Lebenswelt der Zuschauer liegt und durch „Zitate“ derselben hergestellt wird. Diese Zitate der außerfilmischen Realität sind in Form von Zeichen vorhanden, die die Zuschauer in einem aktiven und vor allem fakultativen Prozess als Zeichen der eigenen

---

<sup>222</sup> Filme können auf der semantischen Ebene noch so „unrealistisch“ sein, in ihren Konflikten ist stets der lebensweltliche Bezug erkennbar. E. T. – DER AUßERIRDISCHE (1982) von Steven Spielberg bspw. hat seinen lebensweltlichen Bezug nicht in der Figur des Außerirdischen, denn nur die wenigsten Menschen verfügen über eigene Erfahrung im Kontakt mit einem E. T. und wenn, wird ihnen attestiert, dass sie Fiktion und Wirklichkeit nicht auseinanderhalten können. Der lebensweltliche Bezug liegt vielmehr im Konflikt begründet, der in diesem Film darin besteht, sich von einem lieb gewonnenen Freund trennen zu müssen. Es war also die eigene Erfahrung des Trennungsschmerzes und die Verlustangst, die am Ende des Films so viele Kindertränen fließen ließ und weniger die Erfahrung mit einem E. T. Es geht allgemein weniger darum, dass die Zuschauer zwischen wahr oder falsch unterschieden, als vielmehr darum, dass differenziert wird zwischen dem Glaubhaften und dem Unglaubhaften (vgl. Ang 1989: 13ff.). Der Unterschied liegt darin, dass nicht der Text als Ganzes auf sein Realitätspotenzial hin befragt wird, sondern einzelne Elemente. So kann bspw. der Entwicklung einer Beziehung zwischen zwei Figuren und ihre Handlungen eine (dramaturgische) Glaubhaftigkeit zugesprochen werden, auch wenn diese sich in einer Fantasiewelt zwischen einem Außerirdischen und einem kleinen Kind vollzieht.

Lebenswelt identifizieren und deuten können.<sup>223</sup> Die fiktionalen Geschichten verweisen nicht nur auf ihre eigene Spielwelt, sondern arrangieren – eine diesbezügliche Kompetenz vorausgesetzt – die Bezugnahme auf die außerfilmische Lebenswelt der Zuschauer. Hier ermöglichen Symbole in besonders verdichteter Weise komplexe Ideen eindringlich darzustellen. Sie dienen als „kulturelle Anker“ aus der Welt des Bekannten, die in der (unbekannten) Welt der Fiktionen Orientierung geben. Am Ende von EDEN IS WEST bspw. wird die Verortung der Figur in der französischen Hauptstadt durch die Darstellung des Eiffelturms möglich. Die Zuschauer, die das architektonische Gebilde erkennen – und das wird vermutlich die Mehrzahl der europäischen Zuschauer sein – können somit der Szene den Handlungsort Paris zuweisen. Der Eiffelturm steht aber darüber hinaus auch für komplexe Ideen europäischer Kultur und Identität, die an dieser Stelle des Films jedoch in das Verständnis der Handlung überführt und kritisch kommentiert werden (sh. Hierzu Kap. 3.3.5).

Die in dieser Arbeit relevanten Begriffe (respektive Konstruktionen) wie „Kultur“, „Politik“, „Werte“ und „Identität“ sowie „Europa“ oder „europäische Gemeinschaft“ können aufgrund ihrer Abstraktheit und ihrer Komplexität nicht (ikonologisch) abgebildet werden, sondern sind über Zeichen präsent, die auf diese qua Konventionen verweisen. So stehen die beiden kleinen Miniaturfähnchen in der Abschiedsszene von AUF DER ANDEREN SEITE (Abb. 14) aufgrund ihrer Farbanordnung für die jeweiligen Nationalflaggen der Türkei und Deutschland, die wiederum als elementare Symbole der institutionalisierten Identität verstanden werden können. Ihre bereits in Kap. 3.2 dargestellte Inszenierungsweise kommentiert diese entsprechend. Die existenzielle Erfahrung des Verlustes eines geliebten Menschen, die die beiden Figuren miteinander teilen, verbindet auch die Figuren mit den Zuschauern, da sie nicht nur diese Erfahrung im Rahmen der erzählten Geschichte miterlebt haben, sondern auch ihre eigenen außerfilmischen Erfahrungen in die Bedeutungszuschreibung der Szene einbringen. Komplexitätsreduktion bedeutet folglich auch Konstruktion im Sinne von Fokussierung, Auslassung, Vernachlässigung, Betonung sowie Verstehen und Deutung, also immer auch Veränderung bzw. Subjektivierung, sodass in der Fiktion stets eine politische Dimension deutlich wird. Die Anordnung und Größe der Flaggen gegenüber den im Vordergrund stehenden Figuren

---

<sup>223</sup> Ang hat in ihrer Untersuchung mit dem Titel „Watching Dallas“ bereits 1985 betont, dass für die Teilnahme der Zuschauer an der fiktionalen Welt nicht eine realistische Illusion („realistic illusion“) der non-fiktionalen Lebenswelt notwendig ist, sondern bereits einzelne Anknüpfungspunkte, die oben als Zitate beschrieben wurden, ausreichen. Von wesentlicher Bedeutung sind dabei der emotionale Realismus („emotional realism“/ „melodramatic imagination“) sowie die Funktion der Charaktere (vgl. Ang 1989: 13ff., 28ff., 41ff.). Diese Aspekte werden im folgenden Kapitel zur Emotion im Film aufgegriffen.

legt den Zuschauern eine bestimmte Deutung nahe, die diese mit ihren individuellen Erfahrungen in der Fiktion zusammenführen.<sup>224</sup>

Die Filme und ihre Wirklichkeitskonstruktionen in den fiktionalen Spielwelten ermöglichen nicht nur die eine, vom Regisseur intendierte Deutung, sondern sind grundsätzlich polysem. Diese Mehrdeutigkeit ermöglicht unterschiedliche Lesarten und Interpretationen, die auch unterschiedliche Fragen evozieren (vgl. Mai 2006: 26). Lesarten und Interpretationen sind jedoch nicht willkürlich, sondern von den Lebenswelten der Zuschauer, also ihren kulturellen, sozialen, gesellschaftlichen und politischen Kontexten sowie den filmimmanenten bedeutungsgenerierenden Mechanismen abhängig.

Das bedeutet demnach auch, dass die Abgrenzung zwischen Fiktion und Realität keiner festen Ordnung folgt, sondern durch einen sich stets wandelnden individuellen Lebensweltbezug bestimmt wird, wie auch Tröhler zusammenfasst:

„Auf jeden Fall fließen im Grenzbereich zwischen Fiktion und Realität kulturelle Unterschiede und Unterscheidungen zusammen, die ethnischer, alters- und geschlechtsspezifischer Natur sein können und die Produktion und Rezeption von Filmen als einer 'sozialen Praxis' in einer bestimmten Zeit beeinflussen [...]“ (Tröhler 2002: 15)

Die außerfilmische Erfahrungswelt ist auf vielfältige Weise mit der fiktionalen Spielwelt und dem imaginierten Erlebtem verbunden (vgl. Tröhler 2004: 161). Die in den Filmen repräsentierten Maßstäbe und Werte sowie Markierung des Eigenen und Fremden usw. sind zwar konstruiert, bleiben aber auf die Lebenswelt der Zuschauer bezogen; oder anders formuliert: Die Lebenswelten der Menschen, die auf bestimmte Werte und Normen sowie auf individuellen Zielen aufbauen, werden entscheidend von Filmen mitgeprägt. Filme sind Inszenierungen und Interpretationen von Wirklichkeit, die durch ihre Form der Darstellung über unterschiedliche Bedeutungsressourcen verfügen.

So führte beispielsweise WELCOME in Frankreich und anderen Ländern zu einer öffentlichen Diskussion, die die aktuelle Flüchtlingspolitik und den gesellschaftlichen Umgang mit Flüchtlingen infrage stellte. Ein öffentlicher Diskurs wäre ausgeblieben, wenn die im Film behandelte Problematik nicht als reale Herausforderung für die außerfilmische europäische Gemeinschaft erkannt worden wäre. Die Figur Simon wird im Film auf Grundlage des – auch in der Realität existierenden – 1946 in Frankreich erlassenen Gesetzes unter Druck gesetzt, das die Hilfe von „illegal“ eingewanderten Menschen unter Strafe stellt. Auch das Schicksal der Figur Bilal, der sich zum Ziel gesetzt hat, den

---

<sup>224</sup> Lotman konstatiert diesbezüglich zur Kunst im Allgemeinen: „Die Kunst bildet die Wirklichkeit nicht einfach mit der leblosen Automatik eines Spiegels ab – sie füllt die Wirklichkeit mit Bedeutungen, indem sie deren Bilder in Zeichen umwandelt.“ (Lotman 1977: 26)

Ärmelkanal schwimmend zu überqueren, beruht auf einer wahren Begebenheit. (Vgl. Labidi 2011: o. S.) Ebenso nimmt die in *IN THIS WORLD* erzählte Geschichte des jungen Enayat, der bei der Überfahrt im Frachtcontainer ums Leben kommt, Bezug auf die im Jahr 2000 in Dover gefundenen 58 chinesischen Flüchtlinge, die beim Einreiseversuch in einem Container starben (vgl. Kelly 2003: o. S.).

In diesem Kontext ist auch der Begriff der Authentizität einzuordnen, der laut Funk/Krämer „den Begriff der Wahrheit [ersetzt] und [...] somit den Versuch einer kreativen Aufhebung der Opposition von Fiktion und Wirklichkeit dar[stellt].“ (Funk/Krämer 2011a: 13) Dieses Verständnis ist für die vorliegende Arbeit aufgrund von zwei Aspekten interessant. Erstens scheint diese terminologische Einordnung die bereits dargestellten Verflechtungen zwischen Wirklichkeit und Fiktion enger zu ziehen. Zweitens wird Authentizität als kreativ-künstlerische sowie kreativ-pragmatische Kategorie fassbar, die die Bedeutung der Filmtexte als Ergebnis dieser in den Mittelpunkt rücken.

Während der Begriff der Wirklichkeit in diesem Kapitel vor allem die Dimension der fiktionalen Geschichten außerhalb des Rezeptionsprozesses betont – nicht zuletzt durch die Spezifizierung als Lebenswirklichkeit oder Alltagswirklichkeit – soll das *Authentische hier als kreativ-künstlerische Kategorie verstanden werden, die sich sowohl auf die ästhetischen Merkmale des Films bezieht, als auch auf die im Rezeptionsprozess stattfindenden Aktivitäten der Zuschauer, die diese Merkmale erkennen, einordnen und reflektieren*. Authentizität im Sinne einer Glaubwürdigkeit des Textes wird gleichsam als Teil des Rezeptionsprozesses sowie der formalen Gestaltung aufgefasst (vgl. Beller 2007: 121). Auch Funk/Krämer stellen unter Bezug auf Koethen fest, „dass sich das Authentische im künstlerischen Raum erst in der Oszillation zwischen materialen Realitäten und fiktiven Konstruktionen einstellen kann [...] [und] somit als Verhältnismäßigkeit charakterisiert [wird].“ (Funk/Krämer 2011a: 19; Koethen 2011: 117ff.) Das meint, dass das Authentische nicht lediglich auf gestalterischer Ebene besteht, sondern erst im Rahmen des Rezeptionsprozesses *entsteht*.

Authentizität ist deshalb für die vorliegende Arbeit von Bedeutung, da diese – verstanden als künstlerische Strategie – die Analyse der Filme und ihre Ergebnisse in den hier theoretischen Rahmen zu führen vermag. Filme wie *IN THIS WORLD*, *LICHTER* oder *LORNAS SCHWEIGEN*, um nur einige zu nennen, machen deutlich, dass für den Europäischen Film das Merkmal der Authentizität charakterisierend ist. Die in der Analyse herausgestellten authentischen Merkmale sind als „Werkzeuge“ zu verstehen, mittels derer auf kreativ-künstlerischer Ebene zwischen Realität, Fiktion und Erfahrungswirklichkeit der Zuschauer

vermittelt wird.

Im vorigen Kapitel konnten bereits unterschiedliche auditive und visuelle Referenzen zum Dokumentarfilm herausgestellt werden, die den Filmen in besonderer Weise Authentizität verleihen. So ist bspw. der informierende Sprecher aus dem Off in *IN THIS WORLD* zu nennen, der am Ende den Zuschauern auch erzählt, was die Figur *nach dem Film* erlebt und damit ein besonderes Authentizitätssignal setzt. Ebenso zu nennen sind die eingeblendeten Landkarten als „reale“ topografische Orientierungshilfen oder die dokumentarisch wirkende Kameraarbeit (sh. Abb. 67-71). In *LE HAVRE* werden echte Bilder aus den Fernsehnachrichten gezeigt, die über die Räumung des „illegalen“ Flüchtlingslagers „Dschungel“ in Calais berichten, bei dem 2009 ca. 300 Flüchtlinge verhaftet wurden (sh. Abb. 118). Diese Referenzen sollen deutlich machen, dass die in den Filmen erzählten Geschichten – auch wenn sie fiktiv sind – sich ebenso in der außerfilmischen Alltagswelt auf ganz ähnliche Weise ereignen. Die bereits angesprochenen audiovisuellen Zitate der außerfilmischen Welt, die den Filmen Authentizität verleihen, funktionieren hier als Bezugsrahmen zur *kollektiv* geteilten Erfahrungswelt. Während in *LE HAVRE* echte Archivbilder als Authentizitätsreferenz dienen, sind es in anderen Filmen wie *LICHTER*, *ILLÉGAL* oder *SPARE PARTS* nachgestellte Fernsehnachrichten, die jedoch nicht von denen zu unterscheiden sind, die tagtäglich auf den Bildschirmen zu sehen sind und dessen Bilder das Kollektivbewusstsein bedeutend prägen (sh. Abb. 119-121).



Abb. 118: LE HAVRE TC 0:17:14



Abb. 119: ILLÉGAL TC 1:16:11

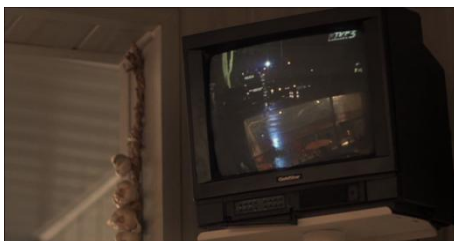


Abb. 120: LICHTER TC 0:36:29



Abb. 121: SPARE PARTS TC 0:27:28

Authentizität ist ein wichtiges Strukturmerkmal im Prozess identitätsbezogener Interaktionsprozesse. Sie dient als (pragmatischer) Anker für die reflexive Auseinandersetzung der Zuschauer mit den Filmen und ihrer eigenen Lebenswelt, auf Grundlage derer sie eine imaginäre Vorstellungswelt entwerfen.

### 4.1.3 VOM AUTHENTISCHEN ZUM IMAGINÄREN

Der Begriff der Authentizität konnte eine Brücke schlagen zwischen (außerfilmischer) Wirklichkeit und (filmischer) Fiktion sowie der materialorientierten und rezeptionsorientierten Perspektive. Authentizität beschreibt gleichzeitig die Qualitäten von Bildern und die „Verankerung“ dieser in der Alltagswelt der Zuschauer. Allerdings vermag der Begriff – so wie oben skizziert verstanden – nicht das „Ergebnis“ dieser kreativen Leistung, die imaginierte Vorstellungswelt, zu fassen. In der vorliegenden Arbeit ist jedoch insbesondere das „Ergebnis“ als mentales Bild von Interesse, das im Rahmen von authentischen Prozessen in der Filmrezeption entsteht.<sup>225</sup> Es gilt demnach die Frage zu beantworten, wie die Vorstellung (-swelt), die im Rahmen der Rezeption auf Grundlage von Authentizität – bzw. der beiden Dimensionen Fiktion und außerfilmischer Alltagswelt – entworfen wird, angemessen beschrieben werden kann und welche Bedeutung dieser im Rahmen der Identitätskonstruktion zukommt. Im Folgenden soll daher der Begriff des Imaginären in der Weise gefasst werden, dass dieser nicht nur an das (soziokulturelle/gesellschaftliche) Verständnis einer imaginierten Gemeinschaft anschlussfähig ist, wie in Kap. 2.2 in Bezug auf Andersons Konzept der *imagined communities* beschrieben wurde, sondern darüber hinaus ebenso an die komplexe Beziehung von filmischer Fiktion und außerfilmischer Wirklichkeit anknüpft. Eine Aufhebung der Dichotomie zwischen Fiktion und Wirklichkeit, für die in dieser Arbeit plädiert wird, nimmt auch Iser vor.<sup>226</sup> Er stellt einleitend in seiner Arbeit zum Fiktiven und Imaginären eine deutliche Unterscheidung dieser Konzepte infrage: „Sind fiktionale Texte wirklich so fiktiv, und sind jene, die man so nicht bezeichnen kann, wirklich ohne Fiktionen?“ (Iser 1991: 18) Er formuliert daraufhin die These, dass die vorausgesetzte Opposition von Fiktion und Wirklichkeit, die zu den „Elementarbeständen unseres 'stummen Wissens' [gehöre]“ (ebd.), das Verhältnis nur unzureichend beschreibe, da dieses von größerer Komplexität geprägt sei. Iser führt deshalb neben Fiktion und Wirklichkeit als drittes Element das Imaginäre ein, dem die fiktive Komponente als „Zurüstung“ diene:

„Das Oppositionsverhältnis von Fiktion und Wirklichkeit würde die Diskussion des Fiktiven im Text um seine entscheidende Dimension verkürzen; denn offensichtlich gibt es im fiktionalen Text sehr viel Realität, die nicht nur eine solche identifizierbarer *sozialer Wirklichkeit* sein muß, sondern ebenso eine solche *der Gefühle und Empfindungen* sein

<sup>225</sup> Natürlich muss beachtet werden, dass es sich dabei – wie bereits an unterschiedlichen Stellen der Arbeit erwähnt – nicht um ein endgültiges, sondern vielmehr um ein wandelbares, prozessuales Ergebnis handelt.

<sup>226</sup> Iser setzt sich in dieser insbesondere mit der Fiktion im literarischen und philosophischen Diskurs auseinander und beschreibt daran anschließend u. a. das Imaginäre nach Castoriadis, Sartre und Coleridge. Während Coleridge insbesondere das Subjekt im Imaginationsprozess in den Fokus rückt, stehen bei Sartre das Bewusstsein und bei Castoriadis radikalem Imaginären das Gesellschaftlich-Geschichtliche im Mittelpunkt (vgl. Iser 1991: 377).

kann.“ (Ebd.: 19; Herv. J. O.)

Iser's Überlegungen sind auch deshalb interessant, da er den Realitätsbegriff mit der subjektiven Ebene von Gefühlen und Empfindungen verknüpft, die auch schon an unterschiedlichen Stellen der vorliegenden Arbeit als zentrale Momente der Identitätskonstruktion hervorgehoben wurden (und folgend in Kap. 4.2 eingehend besprochen werden). Darüber hinaus betont er ebenso die bereits angesprochene soziale Wirklichkeit. In den fiktionalen Texten, so Iser an anderer Stelle, ist nicht nur die Dimension „identifizierbarer sozialer Wirklichkeit“ von Bedeutung, sondern insbesondere die Realitäten von (subjektiven) Gefühlen und Empfindungen (Iser 1983: 121). Dieses Verhältnis zwischen Wirklichkeit, Fiktion und dem Imaginären beschreibt Iser als Triade. Die Reflexion von außertextuellen Wirklichkeiten und Text, die er unter den Begriff des Fingierens fasst, führt zu einer Aufhebung der oppositionellen Kategorie zwischen diesen beiden im Begriff des Imaginären:

„So gewinnt der Akt des Fingierens seine Eigentümlichkeit dadurch, daß [sic!] er die Wiederkehr lebensweltlicher Realität im Text bewirkt und gerade in solcher Wiederholung das Imaginäre in eine Gestalt zieht, wodurch sich die wiederkehrende Realität zum Zeichen und das Imaginäre zur Vorstellbarkeit des dadurch Bezeichneten aufheben.“ (Ders. 1991: 20)

Er beschreibt die Fiktionalisierung als eine „bestimmte Form der Weltzuwendung“ durch den *Textproduzenten* (ebd.: 24), der in drei funktionalen Akten des Fingierens – der Selektion, der Kombination und der Selbstanzeige – den Text organisiert.<sup>227</sup> Wie bereits am Anfang des Kapitels angedeutet, ist dies jedoch auch bei nicht-fiktionalen Texten der Fall. Die Komplexität der Welt und ihrer Phänomene wird nicht nur in fiktionalen Darstellungen auf bestimmte Problembereiche reduziert. Auch Nachrichten als non-fiktionales Beispiel sind auf Selektion, Strukturierung, Schwerpunktsetzung usw. angewiesen, auch wenn sie dies nicht explizit anzeigen.

Ebenso ist für die vorliegende Arbeit Iser's Entwurfs nicht unproblematisch, da er die Gestaltung von Texten ins Zentrum rückt und dabei die Ebene der Rezeption an den Rand seiner Untersuchung drängt. Bereits an obiger Stelle wurde argumentiert, dass die Wirklichkeit nicht als etwas Objektives, überindividuell Identisches verstanden wird, sondern als ein sich stets wandelnder imaginärer Entwurf, der im individuellen

---

<sup>227</sup> Iser unterteilt die Selektion in „Tilgen, Ergänzen und Gewichten“ und beschreibt diese als basale Operationen der Weltherstellung (vgl. Iser 1991: 26). Die Kombination als zweite Operation stellt das innertextuelle Pendant der Selektion dar, die „von der lexikalischen Wortbedeutung über die eingekapselte Textumwelt bis hin zum Schemata, durch die Figuren und deren Handlungen organisiert werden, [reicht]“ (ebd. 27). Der dritte funktionale Akt des Fingierens, die „Selbstanzeige“ beschreibt die „Entblößung“ des Textes durch Fiktionssignale, die denselben als inszeniert ausweisen (ebd. 34f.).

Interpretationsprozess der Zuschauer konstruiert wird und deshalb auch als „subjektive Realität“ beschrieben werden kann. Diese Feststellung ist ebenso an den Begriff der Selbstanzeige bei Iser heranzutragen, der sich aber ausschließlich auf das Anzeigen von Fiktionssignalen durch Produzenten im Text richtet (zu dieser Kritik sh. auch Nickel-Bacon/Groeben/Schreier 2000). Seine einführenden Überlegungen beschreiben das Imaginäre als ein subjektives, produzentenseitiges Vermögen. Dieser einengende Fokus auf die Produktionsseite der fiktionalen Texte macht deutlich, dass das Konzept für die vorliegende Arbeit zu einseitig ausgerichtet ist und erweitert gedacht werden muss.<sup>228</sup>

Es gilt deshalb, eine Verknüpfung zwischen individueller und gesellschaftlicher Ebene im Imaginären zu suchen, die mögliche Erklärungsansätze für die identitätsbezogenen Interaktionsprozesse im Filmerleben anbietet. Es muss folgend das Imaginäre nicht nur als triadischer Prozess zwischen Wirklichkeit, Fiktion und Imagination verstanden werden,

---

<sup>228</sup> Die wissenschaftliche Diskussion zum Konzept des Imaginären kann an dieser Stelle aufgrund des begrenzten Umfangs der Arbeit nicht in seiner Breite und Tiefe dargestellt werden und würde darüber hinaus auch nicht zu einem zusätzlichen Erkenntnisgewinn führen, da aus einer ähnlichen Begründung heraus auch der Verzicht auf die Darstellung der in der Filmwissenschaft sehr prominenten Theorie Lacans zu erklären ist. Hier ist jedoch der zentrale Fokus auf die individuellen psychischen Prozesse der Grund für ein Ungleichgewicht zwischen den unterschiedlichen Perspektiven, da Lacan – sich auf Freud beziehend – das Imaginäre in einen psychoanalytischen, auf das Subjekt bezogenen Modellzusammenhang stellt (vgl. Lacan 1973: 63f., Iser 1991: 352, Hoffmann 2008: 128, Kleinschmidt 1999: 16, Metz 2000: 13ff., Pethes 1999: 6). Im Gegensatz zu der auf das geschlossene Subjekt gerichteten, verengten Perspektive der Psychoanalyse betont in besonderer Weise Castoriadis die gesellschaftliche Dimension des Imaginären, wie bereits im Titel seiner Arbeit „Gesellschaft als imaginäre Institution“ (1975) deutlich wird. Hier haben sowohl das Fiktive, als auch das Reale den gleichen Ursprung in der Imagination: „Ohne ein solches Imaginäres wären die Beziehungen zwischen Individuen und Gruppen sowie deren Verhaltensweisen und Motivationen für uns nicht nur *unverständlich*, sondern in *sich unmöglich*.“ (Castoriadis 1991: 276f.; Herv. i. O.) Castoriadis Imaginationsbegriff ist damit nicht nur dem Bereich der subjektiven Vorstellung zuzuordnen, sondern gleichwohl der gesellschaftlichen Ebene als basale Kategorie des Sozialen (vgl. Gertenbach 2011: 285f., Iser 1991: 355, Müller-Richter 2007: 24f.). Die Gesellschaft, so Castoriadis, findet ihren Ursprung in der Imagination, sodass das Imaginäre sich als ihre Grundkategorie darstellt (vgl. ebd.). Er versteht das Imaginäre nicht als etwas „Spiegelhafte[s]“, die Widerspiegelung oder gar das 'Fiktive'“ (Castoriadis 1984: 12), sondern als die kontinuierliche Konstruktion einer gleichsam gesellschaftlichen und individuellen Schöpfung zur Welterschließung (vgl. ebd.). Imaginäre Strukturen von Gemeinschaften sind folglich auch in ihren (audiovisuellen) Texten ablesbar. Allerdings offenbart der radikale Ansatz von Castoriadis, demzufolge „das Imaginäre – als gesellschaftliches Imaginäres und Imagination der Psyche – ebenfalls logische und *ontologische* Bedingung des ‚Realen‘ [ist]“ (Castoriadis 1984: 554; Herv. J. O.), auch entsprechende Schwierigkeiten, die in der Unhintergebarkeit des Imaginären liegen. Das Imaginäre, so geht aus dem oben gewählten Zitat hervor, ist deshalb radikal, da in der ontologischen Bestimmung die intersubjektiven Beziehungen an Bedeutung verlieren. Auch Waldenfels betont diese Problematik in der Auseinandersetzung mit der Philosophie von Castoriadis: „Wir stoßen an dieser Stelle auf ein Problem [...], nämlich auf das Verhältnis des gesellschaftlichen Imaginären zu den vergesellschafteten Individuen. [...] In diesem Zusammenhang fällt auf mißliche [sic!] Weise ins Gewicht, daß [sic!] der *Zwischenbereich* von Dialog und Interaktion zu wenig berücksichtigt wird.“ (Waldenfels 1991: 77f.; Herv. i. O.) Während vorher eine subjektbezogene Verengung kritisch betrachtet wurde, wird nun die Überbetonung des Gesellschaftlichen problematisiert, da das ontologische Konzept der radikalen Imagination die Möglichkeit der intersubjektiven Beziehungen versperrt (vgl. Theofanis 2007: 335f., Joas 1992: 166). Dies ist ebenso die Hauptkritik von Habermas an Castoriadis (vgl. Habermas 1981: 380ff.). Er kritisiert in seiner Theorie des kommunikativen Handelns, dass das „fundamentologische Gesellschaftskonzept keinen Platz lässt für eine intersubjektive, vergesellschafteten Individuen *zurechenbare* Praxis.“ (Ebd.; Herv. i. O.) Er verweist deshalb auf Mead, dessen Konzept sich explizit auf die Interaktion von Individuen als Angehörige einer Kommunikationsgemeinschaft bezieht.



sondern gleichzeitig auch als wechselseitiger Prozess zwischen der intrasubjektiven und intersubjektiven Bedeutung. Es gibt daher in Gemeinschaften nicht nur eine (institutionelle) Imagination, sondern eine Vielzahl unterschiedlicher Imaginationen, die sich überlagern, voneinander abgrenzen oder ähnlich sein können (vgl. Müller-Richter 2007: 25). *Das Imaginäre impliziert die Figuration der imaginierten Gemeinschaft, also die Strukturen des symbolisch vermittelten Gemeinschaftsentwurfs.* Das heterogene, subjektive und dynamische Imaginäre einer Gemeinschaft geht über das im zweiten Kapitel skizzierte Konzept der imagined community nach Anderson hinaus, da es, die nachfolgenden Überlegungen zum Symbolischen Interaktionismus einbeziehend, die reflexive Interaktion auf Grundlage symbolischer Ressourcen betont, die intersubjektiv relevant sind. Das Imaginäre ist kein Abbild oder Spiegelbild, sondern entsteht in der symbolischen Interaktion und somit auf individueller und kollektiver Ebene als sinnhaft strukturierte Vorstellungswelt (vgl. Dörner 2000: 151f.). Das Verständnis des Imaginären muss deshalb an den Symbolen selbst anknüpfen, die das Imaginäre „aktivieren“.

*Imagination beschreibt einen aktiven, kreativen und vor allem reflexiven Vorstellungsprozess, der in der symbolischen Interaktion auf Grundlage der zur Verfügung stehenden fiktionalen Texte entsteht und dabei den soziokulturellen kollektiven Kontext einbezieht. Das Imaginäre ist demnach in der Form mit der (medialen) Erfahrung verknüpft, da es den konstruierten Teil der symbolischen Wirklichkeit impliziert, die – im Sinne des Symbolischen Interaktionismus – die soziale Wirklichkeit bestimmt. Die imaginierte Gemeinschaft ist erst intersubjektiv von Bedeutung, wenn diese symbolisch vermittelt ist.*

#### **4.1.4 ZWISCHENFAZIT**

Wirklichkeit und Fiktion stellen eine enge Allianz in der Beziehung zwischen Film und Gemeinschaft dar. Dabei sind die Fiktionen nicht losgelöst von der außerfilmischen nicht-fiktionalen Welt zu sehen, sondern finden ihren Ursprung in dieser und nehmen auf komplexe Weise auf diese Bezug. Sie stehen folglich in einem reziproken Verhältnis zueinander, das in der gegenseitigen Zuweisung von Bedeutung entsteht. Filmische Fiktion ist ebenso auf den Bezug zur außerfilmischen Wirklichkeit angewiesen, um für die Zuschauer relevant zu sein, wie diese auf die filmische Fiktion angewiesen ist, um erfahrbar und deutbar zu sein und vor allem, um relevant zu bleiben. Sie fügen sich in einem komplexen Rezeptionsprozess des Zuschauers, in dem dieser seine eigene

Alltagswelt mit einbezieht, zu einer (authentischen) Wirklichkeit zusammen, die zwischen diesen sich stets überschneidenden Kategorien als auch zwischen der individuellen und kollektiven Ebene oszilliert. In der filmischen Welt finden sich die Zuschauer wieder, da Fiktionalität stets auf die Lebenswelt bezogen bleibt und damit authentisch ist. Demnach gibt es nicht nur eine, sondern vielzählige heterogene Fiktionen, denn die Zuschauer verfügen über unterschiedliche lebensweltliche Bezugsrahmen, die als Hintergrundfolien des kreativen Rezeptionsprozesses verstanden werden können. Fiktionale Geschichten im Film stellen sich als Interpretationen der außerfilmischen Realität dar, die den Zuschauern als Hilfe zur Weltdeutung dienen und somit sowohl kulturelle Produkte als auch kulturelle Ressourcen sind. In Kap. 2.4 konnte im Rahmen der zeichentheoretischen Einführung bereits hervorgehoben werden, dass ein Zeichen nicht als Entität zu verstehen ist, das an sich lediglich aus einem inneren Zusammenhang heraus existiert, sondern erst in Bezug zu einem Subjekt, das das Zeichen als solches wahrnimmt und interpretiert. Damit wird an dieser Stelle die dort formulierte Auffassung von Kultur als Prozess von Bedeutungsproduktion und Bedeutungsaustausch unterstrichen.

Die fiktionalen Geschichten des Europäischen Films nehmen auf komplexe kulturelle, gesellschaftliche und politische Strukturen Bezug und stellen diese symbolisch verdichtet in einen narrativen Zusammenhang. Die fiktionalen Darstellungen sind der Mentalitätsausdruck einer Gemeinschaft und ihnen kommen, wie Hickethier feststellt, eine „größere Wirkungsmacht als dokumentarischen Aufnahmen zu. [...] In ihrer verdichteten Form können fiktionale Repräsentationen eine tiefere Wahrheit darstellen.“ (Hickethier 2009: 11) In den fiktionalen Repräsentationen werden Werte und Normen zugänglich gemacht und eindringlich vermittelt, sodass Filme auch für die Orientierung in der außerfilmischen Lebenswelt der Menschen eine Rolle spielen, wie bereits die Überschrift „Und die Moral' von der Geschicht'!...“ unter Bezug auf die lebensweltliche moralische Botschaft fiktionaler Geschichten verdeutlichen sollte. Die Filme sind – auch wenn ihre Handlungen erfunden sind – stets in die außerfilmische Wirklichkeit integriert und stehen in einem bestimmten Verhältnis zu dieser. Es kommt daher zu einer *Entdifferenzierung* von Wirklichkeit und Fiktion in den Filmen (vgl. Winter 1992: 59).

*Im Rahmen identitätsbezogener Interaktionsprozesse werden individuelle Wirklichkeiten ausgehandelt, die von den an der Interaktion Beteiligten (also den Zuschauern des Films) an der überindividuellen Gemeinschaft im Imaginären ausgerichtet werden.*

Wenn Fiktion und Wirklichkeit im Prozess der Interaktion von Zuschauern vielfältige Schnittpunkte aufweisen, die ebenso die individuelle und kollektive Ebene sowie die

Produktions- und Rezeptionsseite des Mediums Film zusammenführen, dann ist von Interesse, wie dieser Prozess weiterführend bestimmt werden kann. Fiktionale Filmgeschichten haben eine wesentlich höhere Ereignis- und Handlungsdichte als die außerfilmische Wirklichkeit, da sie komprimierte Ausschnitte komplexer Zusammenhänge sind. Auch die Zustände von Emotionen als konstituierende Elemente des Kinofilms haben deshalb eine intensivere Dynamik als in der außerfilmischen Erfahrung. Emotionen kommt im Rahmen des Rezeptionsprozesses von fiktionalen Texten eine besondere Geltung zu, denn sie zeigen auf wohl eindringlichste Weise, dass diese untrennbar mit den eigenen Erfahrungswelten verbunden sind (sh. Kap. 4.1.2), weshalb Gerhards diesen in seiner „Soziologie der Emotionen“ eine „Funktion der Weltaneignung“ zuweist (Gerhards 1988: 59).

Das imaginierte Handeln der Filmzuschauer ist untrennbar mit der Zuweisung von Bedeutungen, also folglich mit dem Erleben von Emotionen verbunden. Wie diese Emotionen sich darstellen und welche Formen insbesondere im Rahmen identitätsbezogener Interaktionsprozesse *von Bedeutung* sind, wird im Folgenden geklärt.

#### 4.2 „IM KINO GEWESEN, GEWEINT“ EMOTIONEN IM FILM<sup>229</sup>

„Wozu sind Filme da? Damit wir Gefühle entwickeln.  
Der Zuschauer soll sich schämen oder traurig sein oder beglückt.  
Das ist wichtig, denn all unser Handeln basiert auf Gefühlen.“  
(Costa-Gavras, Regisseur des Films EDEN IS WEST, 2008: o. S.)

Schon die etymologische Herleitung des Begriffs „Emotion“ lässt die Nähe zum Kinofilm erkennen. Die aus dem Lateinischen „movere“ abgeleitete Bedeutung im Sinne von „anregen“ oder „bewegen“, verweist auf einen dynamischen Prozess. Das Präfix „E“ ist Richtung bestimmend und bedeutet „aus etwas heraus“ (lat. „emovere“), was sowohl ein auslösendes Moment als auch eine Richtung impliziert (vgl. Kluge 1995: 221). Das „Bewegtmmedium“ Film mit seinen (zumindest analogen) 24 Bildern in der Sekunde kann also allein aufgrund der technischen Voraussetzung bereits als „Laufbild der Gefühle“ verstanden werden, dem das Emotionale inhärent ist, wie auch Wuss konstatiert: „Das Kino ist seit jeher ein privilegierter Ort für Emotionen, und wer über Film und Filmerleben redet, schließt dabei im Grunde stets die emotiven Wirkungen ein, denn sie gehören essenziell dazu.“ (Wuss 2002: 123)

Zum Verhältnis von Film und Emotionen gibt es bereits eine Reihe an wissenschaftlichen Studien, die sich jedoch primär mit textpsychologischen Fragen beschäftigen und dabei die außermediale, gesellschaftliche Ebene von Emotionen vernachlässigen (vgl. Sellmer/Wulff 2002a: 7, Wuss 2002: 125).<sup>230</sup> Emotionen sind jedoch nicht nur im Hinblick auf das Medium, seinen Inhalten und Strukturen zu untersuchen, sondern ebenso in Bezug auf die soziokulturellen Kontexte *in* und *mit* denen diese erlebt werden. Die Frage, wie der Europäische Film Emotionen auf visueller und auditiver Ebene beeinflusst, wurde bereits im Rahmen der Analyse erarbeitet. An dieser Stelle wird nun das Verhältnis von (Film-) Emotionen und Gesellschaft näher betrachtet und wiederkehrend auf die Ergebnisse der Analyse Bezug genommen.

Emotionen sind auf den ersten Blick und in der alltagssprachlichen Verwendung Gefühle, die sich insbesondere auf die Ebene der Individualerlebnisse beziehen. Im Folgenden soll jedoch aufgezeigt werden, dass Emotionen nicht nur auf einer individuellen Ebene der Identitätskonstruktion von Relevanz sind, sondern dass insbesondere soziale Emotionen wie Empathie das Bindemittel zwischen Individuen und Gemeinschaft darstellen. Nicht zuletzt lässt sich daraus ableiten, dass Kinofilme für die identitätsbezogenen

<sup>229</sup> Das Zitat stammt aus einer Tagebuchnotiz von Franz Kafka am 20. November 1913 (vgl. Alt 2008: 219).

<sup>230</sup> Es sei an dieser Stelle auf die zusammenfassende Übersicht theoretischer Ansätze zum Verhältnis von Medien und Emotionen in Wirth/Schramm (2005) hingewiesen.

Interaktionsprozesse auf individueller und kollektiver Ebene eine zentrale Bedeutung haben, da Emotionen als ihre konstitutiven Momente beschrieben werden können. Erst durch Emotionen bekommt die Beziehung zwischen Individuen Bedeutung – ob zwischen Filmfiguren untereinander, zwischen Filmfiguren und Kinozuschauern oder zwischen europäischen Filmzuschauern und europäischer Gemeinschaft.

Wie in Kapitel 2.1 dargestellt werden konnte, erscheint das Projekt der kollektiven Identität Europas als eine aus dem Geist der Institutionen entstandene, abstrakte und normative Konstruktion, der es bedeutend an emotionaler und alltäglicher Erfahrbarkeit mangelt. Identität entsteht jedoch nicht durch Vernunftsentscheidungen oder rationale Interessen, sondern wird zentral von Emotionen bestimmt. Emotionen können Informationen auf das Wesentliche reduziert vermitteln und darüber hinaus auch das Visuelle zur Sprache bringen, das verbal nicht artikulierbar ist (vgl. Bösch/Borutta 2006: 1, Casetti 2009: 30, Engelen 2007: 35ff., Kimmich/Schahadat 2009: 5f., Tröhler/Hediger 2009: 11).<sup>231</sup> Scherke führt das Verhältnis von Bildern, Emotionen und Identität treffend zusammen:

„Gemäß dem Motto: 'Ein Bild sagt mehr als 1000 Worte', können emotionale Gesten und die Mimik eine Fülle an Informationen – wenn auch in diffuser Form – in einem Atemzug vermitteln, deren sprachlicher Ausdruck eine wesentlich längere Zeitspanne benötigen würde (oder oft auch nicht möglich ist, wie bei überwältigenden Gefühlen der Trauer oder des Glücks, die durch Tränen oder Ähnliches sehr leicht ausgedrückt, jedoch kaum in Worte gefasst werden können).“ (Scherke 2009: 71)

Informationen und Emotionen schließen sich nicht aus, vielmehr wird ihr wechselseitiges Verhältnis deutlich: Einerseits ermöglicht die „weiche Gefühlswelt“ einen Zugang zu komplexen und „harten“ politische Fakten; andererseits sind Emotionen umso intensiver, wenn sich diese mit dem Logos der Lebenswelt verbinden (vgl. Kannapin 1999: 46). Emotionen wird hier also eine bedeutende Integrationsfunktion zur gesellschaftlich relevanten Erfahrungswelt zugesprochen. Doch nicht nur der Zugang zu, sondern auch die Erinnerung von komplexen bzw. informativen Inhalten kann durch emotional geprägte Darstellung gesteigert werden. Sturm konstatiert daher auf Grundlage ihrer bereits in den Siebzigerjahren durchgeführten empirischen Arbeiten, dass die medienabhängigen *emotionalen* Eindrücke nach dem Rezeptionsprozess am längsten und am prägnantesten erinnert werden können (vgl. Sturm 1978: 25ff., dies. 1991: 60ff. sowie Döveling 2005: 98ff., Hoffmann 2008: 74, Saxer 1999: 114).

---

<sup>231</sup> Diese Feststellung folgt der Kritik an der Methode der Umfrageforschung, die über die Einstellung der Menschen ihre Identität erfragen will (vgl. Kap. 1). Berücksichtigt man die emotionale Dimension von Identität, so wird deutlich, dass diese nicht durch bewusste Einstellungen abgedeckt wird, sondern ebenso unbewusste Gefühlsebenen und tiefer liegende Vorstellungen relevant sind.

Auch deshalb ist der Kinofilm, dem das Emotionale inhärent ist, eine wichtige Ressource für die Identitätskonstruktion der Menschen. Emotionen werden vom Publikum im Rahmen des Rezeptionsprozesses unter Bezugnahme auf die eigenen Erfahrungswelten und den eigenen Identitäten erlebt. Emotionale Kommunikation durch den Kinofilm, die aus sozialkonstruktivistischer Perspektive als „soziales Aushandeln von Emotionen“ (Bartsch/Hübner 2004: 192) verstanden werden kann, ermöglicht bedeutende Einblicke in die individuelle als auch kollektive Identität.

Wenn davon ausgegangen wird, dass Filme aufgrund spezifischer Gestaltungsmittel auf die emotionale Stimmung der Zuschauer Einfluss nehmen können (sie können diese nie vollständig determinieren), dann lässt sich daraus auch ableiten, dass die Analyse von Filmen Hinweise auf die Bedeutungszuschreibungen der imaginierten Identitätsbezüge geben kann. Dabei sind für die vorliegende Arbeit insbesondere sozialkonstruktivistische Ansätze von Emotionstheorien von Bedeutung. In diesen werden Emotionen als „symbolische Konzepte [aufgefasst], die durch kulturelle Normen und Werte geprägt sind“ (Bartsch 2007: 282). Diese kulturellen Werte und Normen haben für das soziale Miteinander eine wichtige Funktion. Sie müssen von den Menschen jedoch nicht immer bewusst wahrgenommen werden, sondern sind eher verinnerlichtes Regelwerk, das unbewusst übernommen wird (vgl. Bartsch/Hübner 2004: 82ff., Mangold 2007: 173ff.). Hier sind komplexe kognitive Prozesse von Bedeutung, die „sowohl auf die Selbst- und Fremdwahrnehmung von Emotionen als auch auf die Verhaltensauswirkungen emotionaler Regeln und Normen [bezogen sind].“ (Bartsch/Hübner 2004: 83)

#### **4.2.1 SOZIALE EMOTIONEN IM FILM**

Insbesondere in den „Klassikern“ der Soziologie wurde schon früh die kultursoziologische Bedeutung der Emotionen betont. Neben Simmel und Weber waren vor allem die Arbeiten Durkheims von der Frage beeinflusst, wie das Verhältnis von Emotionen und Gesellschaft soziologisch zu bestimmen sei.<sup>232</sup> Durkheim stellt die Reziprozität von Emotionen und Gesellschaft heraus, die insbesondere für konstruktivistische Erklärungsansätze von

---

<sup>232</sup> An dieser Stelle kann keine umfassende Darstellung dieser Arbeiten erfolgen. Es soll vielmehr ein theoretischer Ausgangspunkt markiert sein, von dem aus weiterführende Überlegungen dargestellt werden. Zu den emotionssoziologischen Arbeiten von Simmel, Weber und Durkheim sh. weiterführend u. a.: Döveling 2005, Flam 2002, Gerhards 1988, Shilling 2002.

Emotionen und Gesellschaft anschlussfähig sind (vgl. Gerhards 1988: 33).<sup>233</sup>

In seiner Arbeit „Die elementaren Formen des religiösen Lebens“ betrachtet Durkheim das Verhältnis von Emotionen und Gesellschaft, indem er die Frage behandelt, wie soziale Wirklichkeit durch Emotionen konstituiert wird (vgl. Durkheim 1994 sowie Gerhards 1988: 33). Die Wirklichkeit ist hier von basalen Oppositionen geprägt wie „eigen“ oder „fremd“, die unterschiedlich emotional besetzt sind. Emotionen haben dabei einen intersubjektiven Charakter und ein- bzw. ausgrenzende Funktion (vgl. Döveling 2005: 131). Es ist die affektive Besetzung der auf Gemeinschaft und Raum bezogenen Differenzkategorien, wie sie ebenso in der Analyse der Filme herausgearbeitet werden konnten, die die Gemeinschaften konstituieren, da erst Emotionen die relevante Umwelt handlungsfähig strukturieren. Bilder verfügen dabei über besonders eindringliche Emotionspotenziale, wie auch Durkheim betont:

„Durch das Bild werden die erlebten Gefühle ständig wachgehalten und belebt. Es ist, als ob das Bild sie direkt einflößen würde. Aus ihm scheinen also die geheimnisvollen Kräfte zu fließen, mit denen sich die Menschen in Beziehung fühlen.“ (Durkheim 1994: 303f.)

In diesem Zitat wird der Nexus von Bildern, (sozialen) Emotionen und sozialen Beziehungen hervorgehoben. Soziale Beziehungen entstehen dadurch, dass kollektiv rezipierte Bilder an bestimmte emotive Handlungen appellieren (das Erinnern an bestimmte erlebte Gefühle), die von Individuen in ähnlicher Weise erfahren wurden, und somit Gemeinschaft stiftend wirken. Diese Sozialisationsfunktion wurde in der vorliegenden Arbeit bereits im Rahmen der Darstellung individueller Lebenswirklichkeiten konstatiert, die in den Filmen zusammengeführt werden (sh. voriges Kap. 4.1ff.).

Scherke unterscheidet zwischen zwei Richtungen in der „Soziologie der Emotionen“, nämlich die „soziale Entstehung der Gefühle“ sowie die „sozialen Wirkungen von Gefühlen.“ (Scherke 2009: 58) Diese Trennung scheint jedoch lediglich für eine analytische Annäherung sinnvoll, da die soziale Entstehung von komplexen Emotionen und ihre Wirkungen sich einander bedingen. Es könnte sogar argumentiert werden, dass ihre soziale Wirkung in der sozialen Entstehung liegt, da das auf kulturellen Konventionen basierende Regelsystem, das für die Entstehung von Emotionen verantwortlich ist, gleichzeitig auch den Austausch von Emotionen bestimmt und damit wieder auf sich selbst zurückwirkt. Anhand des Kinofilms kann diese Feststellung veranschaulicht werden: Die audiovisuelle Darstellung von Emotionen im Kinofilm folgt kulturellen Konventionen, da

---

<sup>233</sup> Zu nennen sind hier seine grundlegenden Arbeiten „Der Selbstmord“ (sh. Durkheim 2006), „Die elementaren Formen des religiösen Lebens“ (ders. 1994) sowie „Über die Teilung der sozialen Arbeit“ (ders. 1977).

die Bildproduzenten in die gemeinschaftlichen Prozesse integriert sind und sich bewusst an ein bestimmtes Zielpublikum wenden. Diese kulturellen Konventionen können als verinnerlichtes Regelwerk beschrieben werden, das die Bedeutungsübertragung möglich macht, da Individuen sich gemeinsam auf dieses beziehen. Diese kulturellen Konventionen sind im Rezeptionsprozess (unbewusst) präsent und wirken damit auf die Kinozuschauer als „Träger“ dieser kulturellen Konventionen. Dies führt zu einer „Festigung“ des Regelwerkes, das wiederum für anschließende Darstellungen als Orientierungsrahmen zur Verfügung steht. Es soll bezüglich dieser stark vereinfachten Darstellung jedoch ergänzt werden, dass die skizzierten Bezugnahmen nicht nacheinander erfolgen, sondern in der medialvermittelten Alltagswelt in einem komplexen reziproken Verhältnis stehen.

Hogget verwendet in seiner Arbeit „Politics, Identity, and Emotion“ den Begriff der „collective feelings“ und betont die dynamische Struktur zwischen den kollektiven bzw. sozialen und den individuellen, subjektiven Gefühlen, die eine Gemeinschaft strukturieren und charakterisieren: „In other words, feelings shape us and are shaped by us.“ (Hogget 2009: 1) Er stellt diesbezüglich heraus, dass Emotionen ein zentrales Moment der Ausgrenzung zukommt: „There is now considerable evidence, that the social divisions of democratic societies generate enduring affects in those subject to the processes of exclusion and oppression that sustain [...] divisions.“ (Ebd.: 16)<sup>234</sup> Vergemeinschaftungsprozesse sind in gleicher Weise von kollektiven Emotionen bestimmt, wie die Prozesse der Ausgrenzung und Unterdrückung, da diese, wie bereits einleitend in Kap. 2.1 sowie weiterführend in Kap. 3.2ff. dargestellt, auf das Engste miteinander verwoben sind. Die dominante emotionale Bindung innerhalb einer Gemeinschaft kann sowohl negativ, ambivalent als auch positiv sein: Negativ bspw. durch Angst in einer repressiven Diktatur; ambivalent, wie bspw. aufgrund von Stolz, der latent von Ausgrenzung geprägt ist, da dieser eine Hierarchisierung impliziert<sup>235</sup>; positiv z. B. aufgrund von Verantwortungsgefühl, das eng mit Empathie verbunden ist. Die Emotionen sind dabei auf ihre symbolischen Repräsentationen im öffentlichen Zeichenraum angewiesen, um kollektiv gültig zu sein.

Unter Rückgriff auf die in Kap. 2.4 dargestellten Eigenschaften von Symbolen kann dies näher erläutert werden. Es wurde dort konstatiert, dass Symbole sowohl (konventionalisierte) kulturelle Bedeutungen in verdichteter Weise darstellen, als auch

---

<sup>234</sup> Hoggett bezieht sich hier insbesondere auf die Arbeit „Das Elend der Welt. Zeugnisse und Diagnosen alltäglichen Leidens an der Gesellschaft“ von Bourdieu (1997), in der er das soziale Leiden als Instrument der gesellschaftlichen Distinktion beschreibt.

<sup>235</sup> Die Aussage „Ich bin stolz, deutsch zu sein“, impliziert eine Wertung gegenüber anderen Nationalitäten, deren Zugehörigkeit nicht stolz macht, und ist deshalb ein performativer Akt der Hierarchisierung.



zeitgleich Ressourcen von Bedeutungen sind. Diese Bedeutungen sind umso intensiver, je emotionaler ihre Besetzung ist und je verbreiteter und präsenter diese in den Gemeinschaften sind. Die Nationalhymne als besonders emotional besetztes Symbol wurde diesbezüglich als Beispiel genannt. Im Rahmen der Analyse unterschiedlicher Gemeinschaftsstrukturen in den Filmen (z. B. Gemeinschaft des Vertrauens und Gemeinschaft der Unterdrückung) konnte bereits dargestellt werden, wie diese Emotionen über symbolische Codierungen transportiert werden und damit eine Zuordnung von Figuren zu den unterschiedlichen Gemeinschaften und ihrer Konstellationen ermöglicht. Vester stellt die Verknüpfung von Zeichen und Emotionen zusammenfassend dar:

„Emotionen sind durch die Kultur 'gezeichnet', durch kulturelle Codes 'kultiviert'; d. h., Emotionen sind in Zeichensystemen [wie dem Film; J. O.] repräsentiert, kommen durch semiotische Prozesse zum Ausdruck und werden mittels Zeichen 'interpretiert'.“ (Vester 1991: 98)

Symbole dienen als Träger von Emotionen und sind gemeinschaftsbildend, da sie auf Konventionen beruhen und damit die Emotionen der Individuen auf kollektiver Ebene der imaginierten Gemeinschaft zusammenführen. Diese Darstellung orientiert sich deutlich am Symbolischen Interaktionismus von Mead, weshalb an dieser Stelle (unter Rückgriff auf Kap. 2.3) ergänzt werden kann, dass Emotionen Handlungsweisen anleiten und aus einem Interpretationsprozess entstehen. Der betonte dialektische Charakter des Symbolischen Interaktionismus, der das Verhältnis zwischen Individuen und Gemeinschaft im Identitätsprozess erklärt, bietet sich an dieser Stelle ebenso als Erklärungsansatz an, um die Relevanz von Emotionen im Vergemeinschaftungsprozess herauszustellen.

Emotionen sind in dieser Theorie im wahrsten Sinne des Wortes von Bedeutung, da hier Menschen Dingen und anderen Menschen (bzw. Figuren) gegenüber aufgrund von Bedeutung handeln, die diese für sie haben. Die Bedeutung für den Einzelnen ergibt sich auch aus der Bedeutung, die für das Bezugskollektiv – das generalisierte Andere – relevant ist.<sup>236</sup> In der Übernahme der Perspektive der Interaktionspartner, die als Rollenspiel bezeichnet wird, entstehen die „Bedeutungen von Emotionen und damit die Emotionen selbst“ (Gerhards 1988: 169). Die Bedeutung ist dabei umso höher, je emotionaler die Beziehung ist. Es kann deshalb auch von emotionaler Intersubjektivität gesprochen werden, die einen interaktionalen Prozess zwischen zwei oder mehreren Personen (bzw. zwischen Person und Filmfigur) beschreibt, welche eine gemeinsame emotionale Erfahrungswelt (die fiktionale emotive Filmwelt) im Rollenspiel teilen. Denzin formuliert

---

<sup>236</sup> Nationalhymnen verfügen lediglich über einen hohen emotiven Gehalt, da die Bedeutung von einer großen Anzahl von Individuen (der Nation) geteilt wird.

diesbezüglich: „Applied to emotionality, the principle of emotional sociality suggests that the self as an emotional social object enters the field of experience on the same basis of emotionality as does the other person’s self.“ (Denzin 1984: 132)

Stark zusammenfassend besagt Meads Prinzip der Sozialität, dass Identität im Prozess der Übernahme von Perspektiven der (signifikanten und generalisierten) Anderen durch das Individuum entsteht, das sich dabei selbst aus diesen Perspektiven betrachtet. Aufgrund der Handlungsweise des Zuschauers kann davon ausgegangen werden, dass auch im Filmerleben Meads Prinzip der Sozialität bzw. hier das Prinzip der emotionalen Sozialität zutrifft (vgl. Mead 1980: 199ff., 210ff. sowie 241ff.). Das signifikante Andere, aus dessen Perspektive das Individuum sich selbst betrachtet, muss nicht zwingend in Form eines menschlichen Individuums als Kommunikationsteilnehmer auftreten, sondern kann ebenso durch eine fiktionale Figur im Rahmen der Filmrezeption in die Interaktion eingeführt sein. Eine Interaktion zwischen Zuschauer und Filmfiguren ist jedoch entgegen einer naheliegenden Vermutung nur bedingt einseitig. Das *imaginäre* Rollenspiel als Voraussetzung der emotionalen Intersubjektivität findet zwar nur bei den Zuschauern statt, dieses ist jedoch auf das *sichtbare* Rollenspiel der Filmfiguren auf der Leinwand angewiesen. Emotionen sind das Fundament der Zuschauer-Figuren-Beziehung, das die fiktionale Welt mit den realen Emotionen der Zuschauer verknüpft. Emotionen sind dem in Kapitel 4.1.2 skizzierten Verständnis folgend authentisch.

In der Analyse wurde an unterschiedlichen Stellen und insbesondere in Bezug auf die Analyse der PoV-Struktur die emotionale Steuerung hervorgehoben. Es wurde diesbezüglich formuliert, dass sich die Großaufnahmen der Gesichter als bedeutende Momente darstellen, um Empathie bei den Zuschauern hervorzurufen. In diesen Momenten sind die Zuschauer ganz dicht bei den Figuren, sodass für einen Augenblick die Distanz zwischen Filmraum und Zuschauerraum aufgehoben scheint. Die Großaufnahme kann in besonderer Weise die Gefühle der Figuren vermitteln und stellt den Zuschauern so eine Bewertung in Bezug auf das zur Verfügung, was sie zuvor im Rahmen des PoV gesehen haben. Dabei wurde Deleuze zitiert, der das komplexe Verhältnis von Großaufnahme, Gesicht und emotionaler Wirkung wie folgt zusammenfasst: „*Ein Affektbild ist eine Großaufnahme, und eine Großaufnahme ist ein Gesicht.*“ (Deleuze 1997: 123; Herv. i. O.) Die Großaufnahme des Gesichtes, so wurde diesbezüglich herausgestellt, evoziert eine Interaktion der Betrachter mit dem Bild, indem diese die abgebildete Person imaginär auf Gedanken und Gefühle befragen. Es entsteht folglich eine Interaktion der Zuschauer mit Figuren auf Grundlage der Befragung emotionaler Befindlichkeiten im Rahmen der PoV-

Struktur. Die Großaufnahme des Gesichtes von Filmfiguren, so wurde vorausblickend auf dieses Kapitel bereits festgehalten, ist nicht nur eines der häufigsten Mittel, um Emotionen von Filmfiguren zu vermitteln, sondern stellt sich in den unterschiedlichen Genres als bedeutende Möglichkeit der empathischen Teilhabe der Zuschauer dar. ( Sh. Kap. 3.2.2)

Die oben noch angedeutete Interaktion der Zuschauer in den analysierten Szenen kann nun in Bezug auf den Symbolischen Interaktionismus konkretisiert werden. So formuliert Mead:

„Mitgefühl besteht beim Menschen darin, daß [sic!] man in der eigenen Identität die Haltung des Individuums auslöst, das hilfebedürftig ist. [...] Wir fühlen mit ihr und können uns in diese andere Person hineindenken, weil wir durch unsere eigene Haltung in uns selbst die Haltung dieser Person ausgelöst haben.“ (Mead 1980: 346f.)

Fiktionalen Filmen ist die emotionsbetonte Darstellung inhärent, weshalb diese als Foren der emotionalen Vergemeinschaftung *vorgestellt* werden können.<sup>237</sup> Insbesondere bei den sozialen Emotionen ist eine Rollenübernahme im Sinne eines Einfühlens in den Anderen – hier in die Filmfigur/en – zentral und kann als Empathie im Sinne einer Imagination beschrieben werden.<sup>238</sup> Sie macht in besonderer Weise die sozialisierende Dimension der Emotionen im Kino deutlich, nicht zuletzt, weil diesen auch moralische Wertvorstellungen inhärent sind.

#### 4.2.2 EMPATHIE UND MORALISCHE WERTVORSTELLUNG IM FILMERLEBEN

„The idea of empathic identification is that one feels toward the situation that confronts the character what the character (fictionally) feels toward it; and since that situation is merely fictional, the possibility of real emotions directed toward situations known merely to be fictional must be allowed.“  
(Plantinga 1999: 207)

Empathie als Dimension des Filmerlebens bezieht sich auf den Begriff der Teilnahme und meint, dass die Handlung emotiv miterlebt wird im Gegensatz zu einer rein analytischen Rezeption des Films. Teilnahme wird hier ausgehend von Emotionen bestimmt, sodass diese als Voraussetzung der Empathie verstanden werden können. Emotionen begünstigen die Teilnahme des Zuschauers am Filmgeschehen und ermöglichen dadurch Empathie.

<sup>237</sup> Vorstellung kann hier sowohl das Vorstellen im Sinne von Repräsentieren meinen, als auch die Vorstellung im Sinne einer Imagination.

<sup>238</sup> Um die empathische Beziehung zwischen zwei Menschen von der zwischen Zuschauern und Filmfiguren zu unterscheiden, soll Empathie im Folgenden als imaginierte Empathie verstanden werden, die damit auf die Vorstellung einer Erfahrungsperspektive in der Fiktion verweist (vgl. Bruun Vaage 2007: 105). Denzin weist zurecht darauf hin, dass emotionale Intersubjektivität Empathie zur Folge haben *kann*, jedoch nicht haben *muss*: „[...] [A]lthough emotional intersubjectivity can produce emotional understanding, sympathy for another, or an empathic projection into another's feelings, it often does not.“ (Denzin 1984: 133)

Eine differenzierte Betrachtung findet sich bei Eder und seinem integrativen Modell der Anteilnahme an Filmfiguren (vgl. Eder 2009 sowie ders.: 2008; 2007a). Neben der Bewertung von Figuren stellt Eder zwei Typen der Anteilnahme – die somatische Empathie sowie die identifikatorische, affektsimulative Empathie – heraus, bei denen die Emotionen der Figuren in unterschiedlicher Weise übernommen werden (vgl. ebd.: 236f.). Somatische Empathie beschreibt die kurzzeitige ausdrucksbezogene Imitation der Zuschauer, „Psychologen sprechen von emotionaler Ansteckung (*emotional contagion*), von motorischer Mimikry (*motor mimicry*) und von einer Rückwirkung des nachahmenden Gesichtsausdrucks auf das empfundene Gefühl (*facial feedback*).“ (Ebd.: 237; Herv. i. O.) Im Hinblick auf das bereits zur Veranschaulichung herangezogene Beispiel des Zuschauers eines Horrorfilms würde bspw. das angstverzerrte Gesicht der Filmfigur in der Großaufnahme zu einer Nachahmung des Ausdrucks seitens der Zuschauer führen, die dann wiederum auf sein emotionales Befinden zurückwirkt. Diese somatische – also auf den Körper bezogene Empathie – ist jedoch sowohl zu „oberflächlich“ (da somatisch) als auch von zu kurzer Dauer, als dass man diese empathische *Reaktion* als relevant für eine identitätsbezogene Reflexion verstehen könnte, die in dieser Arbeit im Mittelpunkt des Interesses steht.<sup>239</sup> Die identifikatorische, affektsimulative Empathie hingegen setzt eine Innenansicht durch Imagination voraus. Im Gegensatz zu der somatischen Empathie findet hier eine Rollenübernahme im Verständnis des oben beschriebenen Symbolischen Interaktionismus statt. In dieser Rollenübernahme setzen sich die Zuschauer selbst imaginativ in die Rolle des fiktionalen Anderen hinein:

„Während somatische Empathie vorrangig Empfindungen und Stimmungen hervorruft, umfasst identifikatorische Empathie kognitive Komponenten, Vorstellungen über die Bedeutung der Situation für die Figur, und äußert sich also vorrangig als Emotion. Sie ist aber von einer Bewertung der Figur selbst prinzipiell unabhängig: Empathie mit sympathischen Figuren fällt leichter, doch auch die mit unsympathischen ist möglich.“ (Ebd.: 237)

Eine ähnliche Differenzierung nimmt auch Wulff in Anlehnung an Wollheim (1974) und Smith (1995 sowie 1997) vor und verweist dabei auf die Gefahr der Vermischung von „Gefühlsverständnis“ und „Gefühlsübernahme“ (vgl. Wulff 2003: 136ff.). Empathie wird hier in Abgrenzung zur Sympathie bzw. Antipathie verstanden. Während Letztere ein Nachvollziehen von Emotionen meinen im Sinne von Fühlen für oder gegen eine Figur,

<sup>239</sup> Es ist zu konstatieren, dass die Anteilnahme sich als komplexer Prozess darstellt, in dem unterschiedliche Reaktionen aber auch Reflexionen gemeinsam ablaufen. Eine deutliche Trennung ist eher der Analyse geschuldet. So stellt auch Eder zum Verhältnis zwischen Zuschauer und Filmfigur fest: „[Die] Anteilnahme [vollzieht sich] teils über bewusste Einschätzungsprozesse (*appraisal*), teils über autonome körperliche Reaktionen und teils darüber, dass Zuschauer das Erleben der Figuren simulativ oder empathisch mitvollziehen.“ (Eder 2008: 568f.; Herv. i. O.)

beschreibt Erstere das Fühlen *mit* dieser. Die der Sympathie bzw. Antipathie zu Grunde liegenden Interaktionsprozesse, die Wollheim als „acentral imagining“ beschreibt, implizieren lediglich ein Verstehen der Emotionen von Filmfiguren. Empathie hingegen, die bei Wollheim unter dem Begriff des „central imagining“ gefasst wird, erfordert ein sich Hineinversetzen der Zuschauer in die Figuren:

„Beim *zentralen Imaginieren*, der empathischen Einfühlung, versetzt sich der Zuschauer aus der Innenperspektive 'an den Ort' des Empathisierten, wiederholt dessen Gefühle in der Tat mehr oder weniger analog – wenn auch mit einer gewissen Distanz –, lacht mit der Figur, empört sich mit ihr.“ (Ebd.: 137; Herv. i. O.)

Dieses fiktionale Erleben findet in einem komplexen Verhältnis von innerfilmischen und außerfilmischen Kontexten statt, innerhalb dessen sich die Perspektiven der Filmfiguren mit den Erfahrungen des Lebenskontextes der Zuschauer überlagern (vgl. Bruun Vaage 2007: 103; Wulff 2003: 138; Wuss 2009: 205ff.). Insbesondere in Bezug auf die Empathie der Zuschauer mit den Figuren ist das Ineinandergreifen von Fiktion und Zuschauerwirklichkeit zentral, da die emotionale Anteilnahme am Geschehen auf der Leinwand immer auch einen relevanten Wertehorizont mit einschließt. Emotionen und Werte sind untrennbar miteinander verknüpft (vgl. Wirth/Schramm 2005: 8f., Tröhler/Hediger 2009: 20, Wulff 2009: 379). Die beschriebene Rollenübernahme im Rahmen des Empathisierens positioniert die Zuschauer in der fiktionalen Welt und den mit dieser verbundenen moralischen Maßstäben. Werte, Handlungsmuster usw. aus der eigenen (außerfilmischen) Erfahrungswelt der Zuschauer dienen dabei als Folie, vor deren Hintergrund die emotionale Anteilnahme erfolgt. Fiktion und eigene Erfahrungswelt schließen sich nicht aus, sondern sind deutlich aufeinander bezogen. Dies wurde bereits im vorangegangenen Kapitel deutlich gemacht, sodass hier der Rückverweis den Argumentationskreis schließt.

Als Beispiel kann der Film *WELCOME* angeführt werden, in dem an die Zuschauer appelliert wird, die Werte der Solidargemeinschaft anhand der „illegalen“ Beziehung von Simon und Bilal zu evaluieren. Diese Evaluation vollzieht sich weder unabhängig vom Text selbst, noch von den relevanten Normen der außerfilmischen Lebenswelt, sondern setzt beide Ebenen miteinander in Beziehung. Dabei werden sowohl die einzelnen Figuren, ihre Handlungsmotivationen und Beweggründe moralisch bewertet, sowie die Art und Weise, wie Konflikte im Film gelöst werden, als auch die fiktionale Geschichte insgesamt im Sinne einer zusammenfassenden „Moral von der Geschichte“ (vgl. Wulff 2009: 384). Die Zuschauer, die diese Solidargemeinschaft in *WELCOME* aus einer (oszillierenden) Perspektive der beiden Figuren wahrnehmen und ihre Emotionen miterleben (vgl. Kap.

3.2.2), können nun die zur Verhandlung gestellten Werte über die innerfilmische Relevanz hinaus auf ihre außerfilmische Alltagswelt beziehen. Dass dies viele der Zuschauer getan haben, hat die sich an den Film anschließende *öffentliche* Diskussion um die Illegalisierung der Hilfe von Flüchtlingen in Frankreich und anderen Ländern Europas gezeigt.

Filme haben demnach Einfluss auf den „Kernbereich sozialer Welterfahrung“, nicht weil sie, wie Meyer beschreibt, „immer verständlich und zumeist auch fraglos gültig [sind]“ (Meyer 2001: 107), sondern *weil die Zuschauer in einem kreativen, interaktionalen empathischen Prozess beide Wertesysteme in Beziehung zueinander setzen*.

Dabei kann das Ergebnis der Evaluation filmimmanenter Moral auch zu einer Beeinflussung der eigenen Moralvorstellungen des Zuschauers führen. Die Filmleinwand ist daher nicht nur Repräsentationsfläche von Emotionen und moralischen Orientierungsmarken, sondern ebenso ihre Reflexionsfläche. Die Zuschauer reflektieren unter Bezugnahme ihrer Alltagswelt die moralische Dimension der Filmwelt, indem sie sich durch ein empathisches Rollenspiel als Teil der fiktiven Welt (phasenweise) imaginieren.<sup>240</sup> Diese Imagination wird entsprechend des emotionalen Bezugs gesteuert.

In diesem Zusammenhang drängt sich die auf Aristoteles zurückgehende und vielzählig (re-) formulierte Katharsistheorie auf.<sup>241</sup> Laut dieser erfahren die Zuschauer (illusionistischer) Fiktionen insbesondere durch die zentralen Emotionen Furcht und Mitleid (griechisch „phobos“ und „eleos“) eine moralische Reinigung.<sup>242</sup> Auch wenn neben Goethe, Schiller, Lessing und Brecht ebenso Nietzsche und Freud auf die Katharsistheorie Bezug nehmen, um nur einige der bekanntesten Autoren zu nennen, ist die Katharsistheorie heute vor allem auf das Phänomen der Medienwirkung von Gewaltdarstellungen verengt (sh. insb. Feshbach 1989). Doch auch ohne eine auf dieses Phänomen fokussierte Auseinandersetzung deckt die Katharsistheorie die in der

---

<sup>240</sup> So fasst Kanzog das wertebezogene Verhältnis von außerfilmischer Realität und filmischer Fiktion unter dem Begriff der „Normrekapitulation“, der beschreibt, dass die „im Film repräsentierten, propagierten und verworfenen Normen [...] die entscheidende Verbindung zu unserer gesellschaftlichen Realität her[stellen].“ (Kanzog 1991: 109) Auch Wulff nimmt auf die Ausführung Kanzogs Bezug, wenn er feststellt, dass die Analyse moralischen Urteilens als Dimension der empathischen Teilhabe am Film eine textwissenschaftliche Disziplin sei: „Weil die Evaluation der moralischen Dimensionen des Handelns strikt darauf angewiesen ist, die einzelne Handlung im (diegetischen, narrativen, sozialen, szenischen etc.) *Kontext* zu verstehen, zu legitimieren und zu problematisieren, ist die Untersuchung moralischen Urteilens eine textwissenschaftliche Disziplin.“ (Wulff 2009: 391; Herv. i. O.; sh. ebenso Wulff 2002).

<sup>241</sup> Ich danke Herrn Prof. Dr. Kramer für den wertvollen Hinweis zur weiterführenden Lektüre. Aufgrund des zu begrenzenden Umfangs der vorliegenden Arbeit kann jedoch nicht umfänglich auf die Katharsistheorie eingegangen werden. Eine intensivere Auseinandersetzung insbesondere mit den jüngeren Reformulierungen zur Theorie im Hinblick auf die in dieser Arbeit zu fassenden Ergebnisse könnte jedoch an separater Stelle interessante Ergebnisse bereithalten.

<sup>242</sup> Sh. Aristoteles in der Übersetzung von Fuhrmann 1999 sowie weiterführend Fuhrmann 1992, Guggenberger 2013, Luserke 1991, Meyer-Sickendiek 2005, Schadewaldt 1955, Vöhler/Dirck 2006.

vorliegenden Arbeit skizzierten Interaktionsprozesse nicht zufriedenstellend ab. Dies wird im Rahmen der Darstellung identitätsbezogener Interaktionsprozesse deutlich, bei denen die Fremderfahrungen im Eigenen respektive die Eigenerfahrungen im Fremden selbstreflexiv von den Zuschauern durchgespielt werden und damit über die Emotionen Furcht und Mitleid hinausgehen. Der in dieser Arbeit formulierte Emotionsbegriff beschreibt vielmehr eine komplexere, da selbstreflexive Empathie, die ebenso die soziale Dimension (des imaginierten generalisierten Anderen) einbezieht und die Zuschauer zu aktiven Beobachtern macht, denen die Materialität des gezeigten Films wiederkehrend vor Augen geführt wird.

Auch ein moralisch reinigender Effekt ist offensichtlich nicht intendiertes Ziel der Filme, wie die Analyse zeigen konnte. So führen bspw. die konträren Perspektivenwechsel, die heterogenen Figurenkonstellationen oder insbesondere die offenen Enden der Filme, die die Konflikte nicht auflösen, sondern offen lassen und an eine Ambiguitätstoleranz bei den Zuschauern appellieren, eher zu einer „Verunreinigung“ der Zuschauer. Susan Sontag spricht in ihrem Essay „Kunst und Antikunst“, in dem sie sich ebenso mit der Katharsistheorie auseinandersetzt, von einer Vergewaltigung in Abgrenzung zur moralischen Reinigung (sh. Sontag 2009). Nicht zuletzt unter Hinweis auf die sehr prägnante Vergewaltigungsszene im Film LILJA-4-EVER (sh. Abb. 58-62) scheint dieser Begriff passender als die Formulierung einer „moralischen Reinigung“.

Empathie als emotionales Nachvollziehen, so kann abschließend unter erneuter Bezugnahme auf die Theorie des Symbolischen Interaktionismus festgehalten werden, stellt die erste Phase der Identitätsbildung durch den fiktionalen Film dar, indem die Perspektive des (einzelnen, konkreten) Anderen, der hier in Form einer fiktionalen Figur auftritt, übernommen wird.<sup>243</sup> Diese Rollenübernahme in der Fiktion dient den Zuschauern auch zur Reflexion über sich selbst und ihren individuellen, lebensweltlichen Kontexten, führt also aus der filmischen Welt hinaus in die außerfilmische Wirklichkeit identitätsbezogener Interaktionsprozesse.

#### **4.2.3 ZWISCHENFAZIT – EMPATHIE ALS GENRESPEZIFISCHE EMOTION**

Der fiktionale Europäische Film reflektiert gesellschaftliche Prozesse, stellt diese Reflexionen in symbolisch verdichteter Weise als Ressourcen für identitätsbezogene Interaktionsprozesse zur Verfügung und hat aufgrund seiner Einbindung in die

---

<sup>243</sup> Identitätsbildung meint nicht (deckungsgleiche) Identifikation mit den Filmfiguren, sondern eine zeitlich begrenzte empathische Teilnahme am Filmgeschehen, die im Reflexionsprozess unter Bezugnahme auf das Eigene vollzogen wird und über die Rezeptionssituation hinaus relevant sein kann (sh. hierzu die nachfolgenden Kap.).

gesellschaftliche Repräsentationsordnung per se eine soziokulturelle Bedeutung inne (vgl. Mai/Winter 2006a: 10f.). Der Europäische Film ist demnach eine besonders wichtige Arena gesellschaftlicher Repräsentation und ebenso bedeutende Ressource für die Identitätsbildung auf individueller und kollektiver Ebene.

Es konnte in diesem Kapitel verdeutlicht werden, dass fiktionale Filme als kollektive Identitätsbezüge insbesondere aufgrund ihrer Emotionalität (Kap. 4.2) und der in ihnen angelegten Authentizität (Kap. 4.1) von Bedeutung sind. Ebenso wie Emotionen sind auch Fiktionen keine ausschließlich textbasierten Kategorien, sondern erschließen sich erst in einem aktiven Interaktionsprozess zwischen Text, Zuschauern und ihren unterschiedlichen Kontexten. Fiktion und Emotion sind auch die zentralen Dimensionen im Kontext der imaginierten Gemeinschaft, wie sie im zweiten Kapitel dargestellt wurde. Gemeinschaften sind imaginiert und umso bedeutender für Identitäten, je emotionaler die Beziehung zwischen diesen und den Individuen ist. Die Annahme der strukturellen Äquivalenz zwischen der Identität des Europäischen Films und der der europäischen Gemeinschaft (Kap. 3.1) kann folglich auch in Bezug auf die emotionalen Beziehungsstrukturen bestätigt werden.

In Filmen werden komplexe Sachverhalte auf eindringliche Weise erfahrbar gemacht, indem die fiktionalen „Spiel-Welten“ auf die außerfilmischen Lebenswelten des Publikums bezogen sind.<sup>244</sup> Filme eröffnen den Zuschauern Einblicke in die Gefühls- und Gedankenwelten anderer Individuen oder Kollektive, die, auch wenn sie fiktional sind, für die Zuschauer für die eigene Identität außerhalb des Fiktionalen *von Bedeutung* sind. Im Rahmen der Analyse konnte gezeigt werden, dass die Filme über spezifische Perspektivenstrukturen verfügen, die die (reflexive) Beziehung von Zuschauern zu den Figuren maßgeblich prägen. Es wurde zwischen der *pluralistischen* Perspektive, der *oszillierenden* Perspektive sowie der *fremden* Perspektive unterschieden, die *als zentrale Formkategorien des Europäischen Films an die empathische Teilhabe der Zuschauer*

---

<sup>244</sup> An dieser Stelle kann unter Bezugnahme zu den Darstellungen zur Fiktionalität und Emotionalität auch das in Kap. 2 skizzierte Verständnis von Kultur inhaltlich ergänzt werden. Dort wurde festgehalten, dass Kultur in dieser Arbeit entsprechend weit gefasst und verstanden wird als ein flexibles System, das sich durch Kommunikation konstituiert, über Zeichen und Symbole in Erscheinung tritt und Sinnangebote, Deutungsmuster, Wertvorstellungen sowie Handlungsorientierungen bereitstellt. Es kann nun nachgetragen werden, dass ausgehend von diesem Verständnis eine qualitative Differenzierung von Kultur im Sinne von bildender Hochkultur versus unterhaltender Kultur unzulässig erscheint, da Emotionalität und Fiktionalität als zentrale Merkmale der Unterhaltungskultur bedeutende gesellschaftliche Funktion der Weltwahrnehmung und Orientierung erfüllen.



*appellieren und als genrespezifische Emotionsangebote verstanden werden können.*<sup>245</sup>

Zentrale Annahme ist dabei, dass unterschiedliche Filmgenres unterschiedliche Emotionen der Zuschauer ansprechen und nicht zuletzt auch deshalb von diesen ausgewählt werden. Zuschauer, die sich belustigen lassen möchten, werden sich an der Kinokasse eher nicht für einen Film des melodramatischen Genres entscheiden. Auch der Zuschauer eines Horrorfilms hat aufgrund des Genres spezifische Erwartungen an die emotionale Erfahrung während (und für eine gewisse Dauer auch noch nach) der Rezeption, die sich bspw. von denen eines Erotikfilms unterscheiden. Hickethier weist unter Bezug auf Seeßlen auf die genretheoretische Dimension von Emotionen im Film hin:

„Unabhängig von [...] kognitionstheoretischen Überlegungen, die z. B. darauf zielen, Emotionen als kognitive Phänomene der Filmwahrnehmung zu definieren, stellen Genres Stimulationsprogramme für die Erzeugung von Zuschaueremotionen dar. Gerade wenn Genreetikettierungen dazu dienen, Erwartungen des Publikums zu kanalisieren, zielen die Erwartungen in der Regel weniger auf konkrete Details der erzählten Geschichte, sondern vielmehr auf Stimmungen, Erregungen, Erlebnisse, auf Glücks-, Schock- oder Angstgefühle. [...] Genres können deshalb auch als Filmgruppen unterschiedlich profilierter Emotionsangebote verstanden werden, bei deren einzelnen Filmen der Zuschauer ein spezifisches Stimulationsangebot erwarten kann.“ (Hickethier 2003: 85f.)

*Empathie kann folglich als das profilierte Emotionsangebot im Europäischen Film verstanden werden, das diesen als Genre über die in Kap. 3.1 dargestellten Bestimmungskriterien hinaus spezifiziert.*<sup>246</sup> *Der Europäische Film als Genre zeichnet sich durch eine appellative Struktur aus, die die Empathie als besondere Form der (sozialen) Emotionen in den fiktionalen Geschichten stimuliert. Diese Interaktionsprozesse der Zuschauer lassen sich – wie im zweiten Kapitel der vorliegenden Arbeit skizziert – theoretisch mithilfe des Symbolischen Interaktionismus fassen.*

Empathie darf jedoch nicht mit Identifikation gleichgesetzt werden. Denn während Letztere einen reflexiven Selbstbezug des Individuums impliziert, ist dieser im Begriff der Empathie erst einmal nicht angelegt. Dass ein Zuschauer mit einer Figur fühlt, bedeutet noch nicht, dass er diese Erfahrung aus der emotional bestimmten Rollenübernahme auch

<sup>245</sup> Es handelt sich bei Emotionen stets um *Interaktionsangebote*, da jeder Zuschauer bei der Filmrezeption anders handeln und empfinden kann. So ist es bspw. möglich, dass ein Zuschauer während eines Melodrams sehr ergriffen ist, während der andere sich vielleicht aufgrund einer als übertrieben empfundenen Pathetik eher belustigt fühlt und das Melodram als Persiflage liest. *Insbesondere komplexere soziale Emotionen wie Empathie sind von individuellen Dispositionen und Kontexten der Zuschauer bestimmt.*

<sup>246</sup> Es wird jedoch nicht die Position vertreten, dass Empathie als „hartes“ Merkmal der Unterscheidung zu anderen Genres dient. Bereits im Rahmen der Darstellung des Verständnisses des Europäischen Films (Kap. 3.1) wurde darauf hingewiesen, dass der Genrebegriff in der vorliegenden Arbeit vielmehr als eine *offene* Konkretisierung gefasst wird. Der Europäische Film weist durchaus Schnittpunkte mit anderen Genres auf, sodass gerade diese Offenheit als das Spezifische zu sehen ist. Darüber hinaus wurde im obigen Kapitel konstatiert, dass das Genre nicht als eine allgemeingültige Vereinbarung zu sehen ist, sondern als eine subjektive und individuelle Aushandlung der Zuschauer mit den jeweiligen Filmen.

anschließend auf sich selbst und das gemeinschaftliche Zugehörigkeitsgefühl außerhalb des Kinosaals bezieht. In Kap. 2.3 wurde auf Grundlage der kurzen Einführung in den Symbolischen Interaktionismus das reflexive Moment betont, das jedoch nicht in der Empathie im Sinne eines „Sich-Hineinversetzens“ aufgeht, sondern erst, wenn sich an diesen empathischen Prozess auch ein (reflexiver) Rückbezug auf sich selbst anschließt.

Es gilt demnach an dieser Stelle festhalten: *Identitätskonstruktion als identitätsbezogener Interaktionsprozess meint nicht, dass die Perspektive einer fiktionalen Filmfigur lediglich übernommen wird im Sinne eines empathischen Mitfühlens, sondern dass darüber hinaus die Erfahrungen dieses Rollenspiels von den Filmzuschauern in einem reflexiven Prozess auf sich selbst bezogen werden können.*<sup>247</sup> Dabei sind Fiktion und Emotion ebenso als zentrale Dimensionen im Rahmen der symbolischen Interaktion zu betrachten, wie auch bereits bei Mead deutlich wird, wenn er feststellt:

„Eine [...] bewußte [sic!] gesellschaftliche Haltung gegenüber einem anderen Individuum einzunehmen oder sich dieses Individuums bewußt [sic!] zu werden, heißt sich *durch Mitgefühl mit ihm identifizieren*, indem man seine Haltung zu und seine Rolle in der jeweiligen gesellschaftlichen Situation einnimmt und dadurch implizit auf diese Situation reagiert, wie der andere explizit darauf reagiert oder reagieren wird.“ (Mead 1980: 348)

Im folgenden Kapitel wird deshalb das Konzept des Symbolischen Interaktionismus auf die Filmrezeption übertragen und explizit das Verhältnis zwischen Zuschauer und Filmfigur einbezogen, um den identitätsbezogenen Interaktionsprozess konkretisieren zu können.

---

<sup>247</sup> Im Rahmen der Darstellung des Forschungsstandes im ersten Kapitel der Arbeit konnte gezeigt werden, dass in den meisten Arbeiten insbesondere die Frage unbeantwortet bleibt, auf welche Weise die in der Filmrezeption gemachten Erfahrungen in den eigenen Identitätsbildungsprozess des Zuschauers übernommen und damit relevant werden können. Stattdessen werden hypothetische Aussagen über die Rolle von Empathie in Bezug auf die Identität des Zuschauers getroffen, ohne diese handlungstheoretisch näher zu bestimmen.

### 4.3 „WIR, DIE ANDEREN“ – SICH SELBST MIT FREMDEN AUGEN SEHEN

Der Titel dieses Kapitels „Wir, die Anderen“ verweist, wie bereits einleitend angedeutet, auf eine Arbeit Meads, die auf die implizite Formel „Ich, ein anderer“ gebracht werden kann, wobei in der vorliegenden Arbeit jedoch im Hinblick auf das Konstrukt Europa die kollektive Ebene der Differenzierungsstrategie betont wird. Diese sprachliche Annäherung an die Differenzstrukturen von imaginierten Gemeinschaften soll im Folgenden theoretisch fortgeführt werden. Hier werden Fragen bezüglich der Interaktion zwischen Zuschauern und Figuren erörtert und im Hinblick auf die zentralen Fragestellungen zur Identitätskonstruktion im Europäischen Film zu beantworten versucht. Während in der Analyse zunächst die Perspektiven im Europäischen Film untersucht wurden, die als Interaktionsangebote vorhanden sind, soll nun der zweite Schritt – das reflexive „Inbeziehungsetzen“ – untersucht werden. Es geht demnach um die Annäherung an Rezeptions- bzw. Aneignungsprozesse für die bereits in Kap. 4.1 und 4.2 die Grundlagen gelegt wurden.

Dabei gilt, wie bereits an unterschiedlichen Stellen der Arbeit und im Besonderen im Kontext der Darstellung zur Kultur als semiotischer Prozess deutlich gemacht werden konnte, die grundlegende Voraussetzung, dass Zeichen erst Bedeutung erlangen, wenn Zuschauer mit diesen im Rahmen von kognitiven und emotionalen Aktivitäten in Interaktion treten. Dies wurde ebenso für Filme als komplexe Zeichensysteme konstatiert, denen erst durch die Rezeption und Aneignung der Zuschauer Bedeutung zugewiesen wird. Diese Annahme hatte damit auch Folgen für die Zielformulierung der durchgeführten Analyse, die keine Offenlegung der objektiven und überindividuellen Bedeutung (im Singular) verfolgte, sondern die semantischen respektive symbolischen Potenziale (im Plural) herausarbeiten sollte, die als Ressourcen der Identitätskonstruktion aufgefasst werden. Auf Grundlage der Analyse und der theoretischen Rückbindung der Ergebnisse in den vorangestellten Kapiteln konnte vor allem hervorgehoben werden, dass *Symbole, die die Bedeutung der Filme in verdichteter Weise darstellen, bei den Zuschauern imaginär wirksam werden, nicht weil sie außerfilmisch verifizierbar sind, sondern weil sie zwischen Fakt und Fiktion beide Welten miteinander verknüpfen und emotional aufladen. Der Europäische Film appelliert insbesondere in denjenigen Szenen oder Schlüsselbildern an die Aktivität der Zuschauer, in denen auf unterschiedliche Weise eine imaginäre Beziehung zwischen Zuschauern und Figuren betont wird* (sh. hierzu Abb. 123-126).

Es soll konkretisiert werden, auf welche Weise die bereits vielfach angesprochene (reflexive) Interaktion zwischen Zuschauern und Film bzw. im Besonderen mit den im

Film relevanten Figuren stattfindet. Es geht folglich um die Konkretisierung des Interaktionsprozesses, der erst einmal beschreibt, dass der Film in bestimmter Weise und Qualität gedeutet (sh. oben zur Emotion) und in Beziehung zum lebensweltlichen Kontext der Zuschauer gesetzt wird (sh. oben zur Fiktion). Der kulturelle Bedeutungskontext ist sowohl im Rahmen der Rezeption als auch der Aneignung, also der Auslegung und Überführung in die Alltagspraxis der Zuschauer relevant (vgl. Göttlich 2008: 395).

#### **4.3.1 ZWISCHEN ZUSCHAUEN UND BETEILIGEN: ZUR KONKRETISIERUNG DER MEDIENANEIGNUNG**

Das vorangestellte Kapitel konnte deutlich machen, dass die fiktionalen und emotionalen Bedingtheiten der Filme und die Dispositionen der Zuschauer die identitätsbezogenen Interaktionsprozesse bestimmen. So wurde *Empathie mit der fiktionalen Figur als Perspektivenübernahme im Sinne einer sozialen Emotion als zentrales filmimmanentes und gleichzeitig pragmatisches Merkmal der hier analysierten Filme herausgestellt*. Perspektive ist, wie in Kap. 2.3 zum Symbolischen Interaktionismus bereits im Rahmen des Rollenkonzepts dargestellt werden konnte, an eine bestimmte Situation sowie Rolle gebunden. Eine Perspektive, so konnte diesbezüglich konstatiert werden, stellt sich als eine bestimmte Betrachtungsweise in einer konkreten Situation sowie im Rahmen einer bestimmten Rolle dar. Situation, Rolle und Perspektive stehen in einem engen Zusammenhang und beeinflussen sich gegenseitig.

Im obigen Kapitel wurde unter anderem auf Luhmann verwiesen, der die Fiktionalität im Kontext der Unterhaltung durch Medien als Realität zweiten Grades versteht und mit einer Spielwelt vergleicht, die durch vielfältige Verweise eng mit der außermedialen Realität verknüpft ist. An dieser Stelle soll der Begriff der Spielwelt noch einmal aufgegriffen werden, da der Interaktionsprozess der Zuschauer passend als Spiel beschrieben werden kann. Ebenso wie beim Spiel – beispielsweise beim Schachspiel – ist es notwendig, sich in den anderen „Mitspieler“ (der Figur als Interaktionspartner) hineinzusetzen, seine oder ihre Perspektive einzunehmen und zwischen fiktivem und praktischem Handeln zu wechseln, um sein/ihr Handeln als auch die Handlung im Ganzen – die Spiel(film)welt – deuten und verstehen zu können. Der Begriff des Spiels eignet sich also auch an dieser Stelle, um einen komplexen Prozess zu beschreiben, sodass hier von einem *Wechselspiel* gesprochen werden kann. Gemeint ist damit nicht nur das Wechselspiel zwischen verschiedenen Ressourcen für die Identitätsbildung, sondern insbesondere das Wechselspiel, das sich im Interaktionsprozess zwischen den unterschiedlichen Rollen

vollzieht, wodurch komplexes gesellschaftliches Handeln nicht nur nachvollziehbar wird, sondern darüber hinaus auch kreativ eingeübt werden kann (vgl. Ahbe 1997: 207, Thal 1985: 116).

Es ist jedoch darauf hinzuweisen, dass eine Betonung der Kreativität im Handlungsprozess nicht dazu führen darf, dass die Filme als *anleitende Ressourcen* dieser Kreativität vernachlässigt werden. Die beiden vorangestellten Kapitel haben deutlich gemacht, dass Emotion und Fiktion zwar von der Handlung der Zuschauer abhängige filmische Qualitäten sind, diese jedoch gleichermaßen auch die Handlungen anleiten, Rahmen setzen und Handlungsorientierungen vorgeben.

Bisher wurde in der vorliegenden Arbeit der Begriff der Rezeption verwendet, der jedoch für die Beschreibung möglicher Prozesse der Interaktion im Besonderen im Kontext der Bedeutung der Filme im Alltag der Zuschauer zu kurz greift. Diesbezüglich ist der Begriff der Rezeption von dem der Aneignung abzugrenzen. Auch Mikos plädiert dafür, den Prozess der Rezeption als Betrachtung vom Prozess der Aneignung als Benutzung abzugrenzen, um die Interaktion zwischen Zuschauern und Filmen von denen zwischen Individuen untereinander bspw. im Rahmen einer auf die Rezeption bezogene Anschlusskommunikation (zumindest analytisch) abzugrenzen (vgl. Mikos 2001: 326ff. sowie ders. 2003: 20). Mikos bestimmt die Rezeption als Bedeutung konstituierende Interaktion zwischen Film und Zuschauern, die einen rezipierten Text erst ermöglicht, indem dieser mit individuellen Bedeutungen und Kontexten angereichert ist. Diese unterscheidet er von der Aneignung, bei der – zeitlich nachgelagert – die Rezipienten relevante Teile des rezipierten Textes in ihren soziokulturellen Lebenskontext überführen (vgl. ebd.). Es geht folglich um die Bedeutung konstituierende individualisierte und dennoch kontextualisierte Interaktion zwischen Film und Zuschauer während der Filmvorstellung auf der einen Seite (Rezeption) und die Integration dieser in den Alltag der Zuschauer (Aneignung) auf der anderen. Dabei ist die Aneignung nicht ohne Rezeption möglich, wohingegen ein Rezeptionsprozess nicht zwingend mit einem Aneignungsprozess einhergehen muss (vgl. Bachmair 1996: 53). Die Unterscheidung darf jedoch lediglich einem analytischen Interesse geschuldet sein, da Rezeptions- und Aneignungsaktivitäten der Zuschauer empirisch nicht zu trennen sind, sondern sich prozessual und zeitlich

überlagern.<sup>248</sup>

Die Trennung von Rezeption als Aktivität während der Filmvorführung und Aneignung als an diese anschließende Überführung in mentale Strukturen, scheint jedoch außerhalb einer theoretisch-analytischen Begründung fragwürdig. Bereits während der Rezeption finden Aneignungsprozesse statt, die sich zeitlich auch weit nach dem Kinobesuch fortsetzen können. Rezeption und Aneignung sind vielmehr sich überlagernde Interaktionsprozesse der Zuschauer. Ihre grundlegende Struktur ist bereits in den Filmtexten angelegt, die den Zuschauern nicht nur Orientierung geben, sondern – wie im Falle des Europäischen Films – sogar in bestimmter Weise an diese appellieren.

Nicht zuletzt wurde im vorangestellten Kapitel zur Fiktion deutlich, dass diese über die Rezeptionssituation hinaus in die – identitätsrelevante – Alltagswelt einbezogen wird. Diese Anmerkung ist hier besonders wichtig, da das Verständnis von filmbezogener Identität über einen kurzfristigen Zustand von der Dauer eines Films hinausgeht und die auch unbewusste Einbindung in die Lebenswelt der Zuschauer voraussetzt. Die Aneignung selbst muss dabei den Zuschauern nicht immer bewusst sein. Dies wurde bereits im einführenden Kapitel zum Forschungsstand der vorliegenden Arbeit angedeutet und formuliert, dass Gemeinschafts- und Zugehörigkeits*gefühle* im besonderen Maße unbewusst und daher nicht immer artikulierbar sind. Dieser unbewussten Ebene schenkt Mikos jedoch wenig Beachtung, da er sich bei der Beschreibung der Aneignung vordergründig auf die interindividuelle Anschlusskommunikation als eine Face-to-Face-

---

<sup>248</sup> Mikos stellt diesbezüglich fest, dass sich die Handlungsprozesse der Rezeption und Aneignung empirisch nur schwer trennen lassen. Einerseits findet die Aneignung bereits während der Rezeption statt, andererseits erfolgen nach respektive während der Übernahme des rezipierten Textes in den Alltag keine rezeptionsbezogenen Prozesse mehr. (Mikos 2003: 20f.) Es sei jedoch darauf hingewiesen, dass Mikos Feststellung, dass „in der Übernahme des rezipierten Textes in den Alltag keine Rezeption mehr stattfindet“, die wiederholte Rezeption eines Films vernachlässigt, die dann eine veränderte Lesart möglich macht und das Verhältnis der Zuschauer zu diesen neu bestimmen kann. Das wird bspw. bei den sogenannten Kultfilmen deutlich, bei der häufig eine wiederholte Rezeption im Kino und möglicherweise als Special-Edition DVD zu Hause stattfindet, die jedoch jedes Mal eine neue, veränderte Rezeptionssituation schafft.

Kommunikation bezieht.<sup>249</sup>

In der vorliegenden Arbeit wird die direkte interpersonale Kommunikation zwischen Zuschauern jedoch vernachlässigt zugunsten einer reflexiven Selbstbetrachtung, die sich in Form einer intraindividuellen Aneignung fremder Perspektiven auf Grundlage der Zuschauer-Figuren-Interaktion vollzieht. Die Interaktion zwischen Filmfiguren und Zuschauern ist der einer Interaktion zwischen Menschen im Alltag sehr ähnlich. Jedoch ist festzuhalten, dass beide Handlungssituationen nicht identisch sind. So findet die Interaktion zwischen Zuschauern und Filmfiguren innerhalb eines räumlich und zeitlich begrenzten Rezeptionsprozesses statt, der darüber hinaus von einer Einschränkung im Hinblick auf die gegenseitige Bezugnahme geprägt ist. Andererseits bietet die auf der Grundlage von Filmen stattfindende Interaktion zwischen Figuren und Zuschauern eine größtmögliche Vielfalt von (themenspezifischen) Interaktionssituationen im Hinblick auf unterschiedliche Rollen, Perspektiven und Situationen (vgl. Krotz 2007: 225). Darüber hinaus ermöglichen Filme – neben anderen massenmedial vermittelten Zeichensystemen – große räumliche und zeitliche Distanzen zu überbrücken (dies wurde bereits im zweiten Kapitel als Herausforderung für die große, grenzüberschreitende europäische Gemeinschaft dargestellt). Die Interaktion zwischen Figuren und Zuschauern meint dabei nicht, dass die Zuschauer in vermeintlich reale Beziehungen zu den fiktionalen Protagonisten treten, sondern sich der Fiktion bewusst sind.<sup>250</sup> Ebenso ist diesbezüglich zu betonen, dass auch Identität sich in der vorliegenden Arbeit nicht auf eine Identität mit einer Figur bezieht in dem Sinne, dass sich die Zuschauer *als* diese sehen. Vielmehr geht

---

<sup>249</sup> Zur differenzierteren Darstellung der Unterschiede zwischen Face-to-Face-Kommunikation und der Rezeption von massenmedial vermittelten, standardisierten Kommunikation auch in Bezug auf den Symbolischen Interaktionismus sh. Krotz (2007: 221ff.), der diese auf der Ebene des Kommunikationsprozesses, des Kommunikators sowie des Rezipienten diskutiert. Daran anschließend stellt Krotz das Modell der Rezeptionskaskade dar, das die Rezeptionsprozesse im Kontext des Symbolischen Interaktionismus veranschaulicht. Krotz fasst die Aussage des Modells wie folgt zusammen: „Dieses Modell macht im Kern deutlich, dass Rezeptionskontexte nicht beliebig sind, sondern sich in symbolisch-interaktionistischer Perspektive als in Kultur und Gesellschaft eingebettete Rollen, Perspektiven und Solidaritäten systematisieren lassen, und dass es der innere Dialog der Menschen ist, mit dem sie ihr Verstehen herstellen und ihr Erleben verarbeiten.“ (Ebd.: 230) Da in der vorliegenden Arbeit jedoch der Fokus auf der Analyse der Filmtexte selbst liegt, soll der Verweis auf das kommunikationswissenschaftliche Modell genügen. Darüber hinaus konnte bereits an unterschiedlichen Stellen der Rezeptionskontext eingehend beschrieben werden, weshalb das Modell der Rezeptionskaskade an dieser Stelle keine neuen Erkenntnisse bereithält.

<sup>250</sup> Die Theorie der parasozialen Interaktion, die das gesamte Spektrum der Anteilnahme meint (vgl. Eder 2008: 570), weist dabei deutliche Analogien aber auch einige Unterschiede zum Modell der Symbolischen Interaktion auf (sh. hierzu auch das Modell der parasozialen Interaktion von Klimmt/Hartmann/Schramm 2004). Daher wird der Begriff der parasozialen Interaktion, der von Horton/Wohl in den 50er Jahren eingeführt wurde und in der Kommunikationsforschung besonders im Rahmen des bis ins Pathologische gesteigerten Starkults Verwendung findet, in der vorliegenden Arbeit vermieden. Es geht in dieser nicht darum, dass die Zuschauer bspw. eine direkte Face-to-Face-Kommunikation mit den Figuren illusionieren, sondern diese vielmehr durchspielen, da sie sich darüber bewusst sind, dass die Interaktion lediglich im Rahmen der fiktionalen Erzählung imaginär stattfindet (vgl. Mikos 2003: 171).

es, wie bereits in Bezug auf die Bedeutung von Fiktion und (sozialer) Emotion herausgestellt, darum, dass die Zuschauer im Rahmen der filmischen Erfahrung ihre eigene Perspektive erweitern, die dann für identitätsbezogene Interaktionsprozesse während und nach der Rezeption zur Verfügung steht.<sup>251</sup>

Die Interaktion zwischen Filmtext und Zuschauern im handlungstheoretischen Verständnis impliziert, dass in dieser sowohl der Kontext als auch der Text in seiner appellativen Struktur aktiv sind und in ein interaktionistisches Verhältnis treten. Bei diesem Interaktionsprozess ist, wie bereits zur Bestimmung des Analysekorpus in dieser Arbeit konstatiert, die Intention der Textproduzenten sekundär, da sich dieser zwischen Text und Zuschauern auf dynamische Weise vollzieht. Der im Interaktionsprozess entstehende rezipierte Text kann sich dabei vom produzierten Text unterscheiden (sh. hierzu erneut Kap. 2.5). Mikos stellt diesbezüglich fest:

*„Das Text-Zuschauer-Verhältnis wird daher als eine kommunikative Konstellation begriffen, im Rahmen derer ein produzierter medialer Text in einem spezifischen kulturellen Kontext des sozialisierten Zuschauers vor dessen lebensweltlichen Hintergrund agiert.“* (Mikos 2001: 60; Herv. i. O.)

Wird in der vorliegenden Arbeit von den Rezipienten und Rezeptionsprozessen gesprochen, so sind dabei stets die sich überlagernden Aneignungsprozesse mitgedacht. *Der Symbolische Interaktionismus als interpretativ-interaktionistischer Erklärungsansatz macht diese Überlagerung von Rezeptions- und Aneignungsprozessen deutlich, da das handelnde Subjekt betont wird* (vgl. Abels 2007: 13ff., Krotz 2008: 133, Miebach 2006: 23).

Im Folgenden wird die Frage geklärt, auf welche Weise sich eine imaginative Interaktion zwischen Zuschauer und Filmfiguren vollzieht und wie diese in den theoretischen Rahmen des Symbolischen Interaktionismus einzuordnen ist. Es soll demnach die Brücke geschlagen werden zwischen imaginativer Interaktion im Rezeptionsprozess und der Frage, wie sich daraus ableitend die Relevanz dieses Prozesses bei der Herausbildung einer (europäischen) Identität bei den Zuschauern skizzieren lässt. Dabei wird sich auf die im zweiten Kapitel einführenden Überlegungen zum Symbolischen Interaktionismus bezogen.

---

<sup>251</sup> Auch Plantinga macht auf die Schwierigkeiten aufmerksam, die in der terminologischen Wurzel des Begriffs Identifikation liegen: „Our orientation toward film or literary characters has vaguely been called *identification*, but a better term is *character engagement*. *Identification* is misleading because it implies a losing of the self in the other, where our identity as a separate individual momentarily becomes lost or weakened as we identify with a character on the screen. [...] Engagement allows for empathy and antipathy, sympathy and indifference, and certainly implies no melding of minds or identities.” (Plantinga 1999: 244)



#### 4.3.2 DER SYMBOLISCHE INTERAKTIONISMUS ALS MODELL DER MEDIENANEIGNUNG

Die Kritik am Symbolischen Interaktionismus, die im Besonderen aus kommunikations- und medienwissenschaftlicher Sicht formuliert wird, gründet auf einer verkürzt verstandenen Aktivität des Zuschauers, die aus einer Vermischung mit dem Uses- und Gratifications-Ansatz resultiert (vgl. Göttlich 2008 384ff., Krotz 2001a: 73)<sup>252</sup> Zwar gehen beide Ansätze von aktiven Rezipienten aus, die sich (aus der behavioristischen Perspektive) den Medien als mündige Adressaten gegenüberstellen, doch geht der Symbolische Interaktionismus über das Aktivitätsverständnis des Uses-and-Gratification-Ansatzes hinaus. Während Letzterer als Aktivität der Rezipienten lediglich den Selektionsprozess fasst, stellt der Symbolische Interaktionismus – wie bereits vielfach in der vorliegenden Arbeit betont – die *reflexive Interpretationsaktivität* der Rezipienten heraus. Krotz fasst diese Differenzen in den beiden Ansätzen wie folgt zusammen:

„Der Aktivitätsbegriff des U&G-Ansatzes [Uses-and-Gratification; J. O.] unterscheidet sich aber fundamental von dem Aktivitätsbegriff des SI [Symbolischer Interaktionismus; J. O.]: Im Sinne des U&G-Ansatzes ist unter 'Aktivität' die des Wählens und Selektierens zu verstehen. [...] Dagegen postulieren interpretative und konstruktivistische Ansätze wie der SI [...], dass Rezeption ohne ständige, interpretierende und konstruierende Aktivität des Rezipienten überhaupt nicht möglich ist.“ (Krotz 2001a: 74)

Es ist folglich die „ständige, interpretierende und konstruierende Aktivität“, die im Symbolischen Interaktionismus das zugrunde liegende Bild der Zuschauer konkretisiert und von anderen Ansätzen abgrenzt. Im Rahmen der einführenden Darstellung zum Symbolischen Interaktionismus wurde bereits die Bedeutung des imaginären Rollentauschs angesprochen, in dem das Individuum (erstens) die Perspektive des/der anderen zu sich selbst (zweitens) einnimmt. Der erste Schritt wird im fiktionalen Film bereits angeboten, da der Zuschauer eine Geschichte aus der Perspektive einer oder mehrerer fiktionaler Figuren wahrnimmt. Die Perspektive des/der anderen ist dem Film bereits eingeschrieben – sozusagen „vorperspektiviert“ (sh. Kap. 3.2ff.) – der Zuschauer muss jedoch den imaginären Rollentausch, in Form eines reflexiven Prozesses vollziehen. *Die fiktionalen Figuren im Europäischen Film stellen sich den Zuschauern als Interaktionspartner dar, deren angebotene Perspektive durch das „Role-taking“ übernommen, in ein auf die Filmwelt bezogenes verallgemeinertes Anderes (die im Film relevanten Werte, Normen und Handlungsorientierungen) transzendiert und mit den kollektiven Vorgaben außerfilmischer Identität in Beziehung gesetzt werden kann.*

Da das Verhältnis von Individuum und Kollektiv (hier dem verallgemeinerten Anderen) im

<sup>252</sup> Hier im Besonderen Techert 1972 sowie Renckstorf 1977/1980/1989. Zur Kritik am Symbolischen Interaktionismus sh. zusammenfassend Krotz 1996/2001/2001a/2005.

Rahmen der Identitätskonstruktion insgesamt und der grenzüberschreitenden europäischen Gemeinschaft im Besonderen eine wesentliche Rolle spielt, sollen im Folgenden noch einmal die diesbezüglich zentralen Annahmen formuliert werden. Dafür wird explizit auf das zweite Kapitel der vorliegenden Arbeit Bezug genommen.

### **„ICH, DIE ANDEREN“ – DAS GENERALISIERTE ANDERE IM FILM**

Rezeption und Aneignung finden nicht als individuelle und auf die Zuschauer beschränkte Prozesse statt, sondern sind in den Orientierungsrahmen einer überindividuellen imaginierten Gemeinschaft eingebunden. Andererseits darf die Beschäftigung mit Medien und Gesellschaft und ihrer reziproken Beziehung auch die Individuen nicht vernachlässigen, da der Prozess der Bedeutungsbildung und Sinngenerierung auf individueller Ebene stattfindet. Wie bereits im zweiten Kapitel dargestellt, führt das verallgemeinerte Andere diese unterschiedlichen Dimensionen im Rahmen des handlungstheoretischen Ansatzes zusammen. Es wurde diesbezüglich formuliert, dass der Begriff des „verallgemeinerten Anderen“ ein abstrahiertes Kollektiv meint, das die Rolle jedes Teilnehmers einnimmt. Die Haltung des verallgemeinerten Anderen wird im Rahmen des reflexiven Interaktionsprozesses auf sich selbst bezogen und damit die eigene Haltung an der antizipierten Haltung des verallgemeinerten Anderen ausgerichtet. Jedoch erschöpft sich darin nicht die ganze Identitätsarbeit der Individuen, da Identität sonst die einfache Spiegelung der gesellschaftlichen Erwartung darstellen würde, die bei allen Individuen gleich wäre. Das generalisierte Andere, so wurde weiterführend festgestellt, bestimmt die Vorstellung der Rolle in einer Gesellschaft und stellt damit auch die relevanten Normen und Werten zur Verfügung, die mit der Rolle innerhalb der Gesellschaft verbunden sind (vgl. Abels 2010: 31).

Kollektive Identitäten sind gebunden an Vorstellungen über die relevante Bezugsgemeinschaft, die symbolisch konstituiert werden und damit zwar überindividuelle Bedeutungsschnittpunkte aufweisen müssen, gleichwohl aber aufgrund ihres Individualisierungsspielraums wandelbar sind. Die Identität des Einzelnen kann nicht als autonome Individualidentität betrachtet werden, da diese immer in Auseinandersetzung mit dem umgebenden Kollektiv gebildet wird. Individuum und Gesellschaft sind über das geteilte Symbolsystem stets aufeinander bezogen, wie auch Reiger zum Symbolischen Interaktionismus feststellt:

„Durch den Gebrauch gemeinsamer 'signifikanter Symbole' wird für Mead die innere Repräsentanz der Gesellschaft im Bewusstsein, die soziale Bedingtheit des Ichs und des

Handelns deutlich. Für ihn sind Individuum und Gesellschaft in den inneren Bewusstseins- und Erfahrungsprozessen permanent aufeinander bezogen, ist Gesellschaft an Handlungsabläufen und sozialen Interaktionen sozusagen stets beteiligt [...].“ (Reiger 2009: 143)

Einer der zentralen Thesen im Symbolischen Interaktionismus beruht auf der Annahme, dass die Strukturen von Gemeinschaft in jegliche Handlungssituationen der Individuen eingebunden sind (vgl. Mead 1980a: 241ff.). Es darf hieraus jedoch nicht geschlossen werden, dass Mead die kollektive Identität auf einfache Weise in der der Individuen gespiegelt sieht, ohne dass diese auch kritisch reflektiert werden würde (vgl. ebd. 244). Neben den im vorigen Kapitel dargestellten individuellen Kontext eines jeden Individuums ist diesbezüglich erneut auf das „I“ zu verweisen, das Mead als individuelle, impulsive und nonkonforme Instanz in den Prozess der Interaktion einbindet. Daraus folgt: Wenn das auf das Kollektiv bezogene *Selbstbewusstsein* der Individuen sich mittels Symbolen vollzieht, so kann an dieser Stelle auf das bereits im zweiten Kapitel der vorliegenden Arbeit formulierte Verständnis von Kultur als semiotischer Prozess verwiesen werden. Dort wurde in Bezug auf Bentele (1989) auf die unterschiedlichen Dimensionen der Kultursemiotik verwiesen, die für die identitätsbezogenen Interaktionsprozesse von Bedeutung sind. Erstens die subjektive Dimension von Kultur, also die vom Individuum verinnerlichte Kultur; zweitens die kollektive Dimension von Kultur im Sinne einer von mehreren Individuen geteilten Vorstellung von Welt und die Bedeutung des Kollektivs in dieser; sowie drittens die Dimension des Aushandlungsprozesses, der die beiden ersten Ebenen miteinander verbindet und erklärt, wie Kultur als semiotischer Prozess zu verstehen ist (sh. Kap. 2.4).

Das formulierte Verständnis von Kultur, das auch an den Film als komplexes kulturelles Zeichensystem herangetragen wurde, ist mit dem hier dargestellten Handlungsprozess kompatibel, da Symbole zwar kulturell konventionalisiert sind, ihre Bedeutung jedoch durch (aktiv handelnde) Symbolnutzer zugewiesen wird, die mit diesen in (reflexive) Interaktion treten. (Symbolisch vermittelte) Identität findet auf Grundlage geteilter „Muster“ (Mead) statt, die jedoch immer einzigartig sind:

„[Jede] der individuellen Identitäten [spiegelt] in ihrer Struktur einen andersartigen Aspekt oder eine andere Perspektive dieses Musters [...], von ihrem spezifischen und einzigartigen Standort innerhalb des ganzen Prozesses [...] aus, da somit jede mit diesem ganzen Prozeß [sic!] einzigartig verbunden ist und eine einzigartige Position innerhalb seiner einnimmt, ist die jeweilige, durch dieses Muster geschaffene Struktur von jeder anderen ebenso geschaffenen Struktur verschieden.“ (Mead 1973: 246 zit. nach Geenen 2002: 179)

Für den im obigen Zitat von Mead angesprochenen Prozess stellen das *generalisierte* und das *signifikante* Andere die zwei grundlegenden Merkmale der Interaktion dar. Diese

können auch auf den Handlungsprozess der Filmzuschauer übertragen werden, da während der Interaktion mit den *Figuren* als signifikante Andere, die sich als Rollenübernahme vollzieht, die Zuschauer auch sich selbst aus der Perspektive des generalisierten Anderen, der *imaginierten Gemeinschaft*, wahrnehmen. Das generalisierte Andere als Abstrahierung des in der Interaktion relevanten Kollektivs (aller signifikanten Anderen), findet sich im Rahmen des Filmerlebens jedoch auf dreierlei Weise wieder. In diesem ist nämlich nicht nur der generalisierte Andere der fiktionalen Filmwelt von Bedeutung (1), also das für die Filmfiguren relevante Bezugskollektiv, sondern auch das generalisierte Andere das im außerfilmischen Alltag der Zuschauer relevant ist (2), aber mit dem des Films in Beziehung gesetzt wird (3). Die Zuschauer orientieren sich folglich an mehreren imaginierten Gemeinschaften innerhalb des Interaktionsprozesses und tolerieren damit auch ambige Identitäten.<sup>253</sup> Wie im obigen Kapitel zur Fiktion dargestellt wurde, sind die fiktionale Filmwelt und außerfilmische Alltagswelt in komplexer Weise aufeinander bezogen, sodass auch zwischen dem filmischen und außerfilmischen generalisierten Anderen ein wechselseitiger Austausch stattfindet. Erst dadurch ist es möglich, zu begründen, warum bspw. in Filmen relevante Normen und Werte auch über den Rezeptionsprozess hinaus für Zuschauer relevant sein können. Die in der Interaktion vom Bezugskollektiv gesetzten Regeln, Werte, Normen und Emotionen versammelt Mead unter dem Begriff der Universalien. Universalien sind die in einem relevanten Kontext sinnhaften Haltungen und Orientierungen, die für eine Vielzahl von Individuen in ähnlicher Weise gelten und einen Orientierungsrahmen darstellen (vgl. Mead 1983: 124ff.).

Der Begriff der Universalien sollte jedoch nicht in der Weise missverstanden werden, dass die kollektiven Rahmungen, die darunter gefasst werden, eine universelle und unveränderbare Gültigkeit haben. *Sie sind, gerade vor dem Hintergrund des in dieser Arbeit aufgespannten Kulturverständnisses, vielmehr als variable Schnittmengen innerhalb eines Bezugskollektivs zu verstehen.*<sup>254</sup> *Die in den Filmen ausgearbeiteten Universalien –*

---

<sup>253</sup> Der Begriff der Ambiguität wird im folgenden fünften Kapitel weiterführend beschrieben.

<sup>254</sup> Im Kontext der Raumanalyse der vorliegenden Arbeit wurde wiederkehrend deutlich gemacht, dass Grenzen erst durch das Außenliegende bestimmt werden können. Dies lässt sich in gleicher Weise für die Universalien im Sinne von kollektiv geteilten Rahmungen feststellen, denen ebenso das Außenliegende inhärent ist. So konstatiert Soric in Bezug auf die Herausbildung einer europäischen Identität: „Universalien kennzeichnen also den gesellschaftlichen Rahmen innerhalb dessen ein Individuum Beziehungen zu anderen aufbauen kann. Gleichzeitig wird damit aufgezeigt, wo Grenzen der eigenen Identität verlaufen. Auf der anderen Seite verdeutlicht dies aber auch die Möglichkeit, über die Universalien funktionale und identitätsbedingte Grenzen zwischen mehreren Gemeinschaften zu überwinden. [...] Der Ausbau des Pools signifikanter Symbole durch die Hereinnahme neuer gemeinschaftlicher Erfahrungen kann als auslösendes Moment für das Zusammenwachsen von Gemeinschaften zu größeren Gesellschaften gesehen werden.“ (Soric 1996: 30f.)

*so wurde eingehend im dritten Kapitel der vorliegenden Arbeit aufgezeigt – sind in besonderer Weise von einer Ambivalenz und Hinterfragbarkeit geprägt, sodass diese als ambige Universalien beschrieben werden können.*

Die Erweiterung von Universalien findet durch den Austausch zwischen dem filmischen und außerfilmischen generalisierten Anderen statt und gestaltet sich als aktiver, reflexiver und individueller Prozess. Die (auch unbewusste) Motivation eines Abgleiches von Normen und Wertvorstellungen zwischen den generalisierten Anderen im reflektierten Verhalten begründet Morris in Bezug auf Mead neben der grundlegenden gesellschaftlichen Prägung durch eine dem menschlichen Handeln allgemein hinterlegte moralische Konstante:

„Daraus folgt, dass die moralische Aufgabe darin besteht, all in einer bestimmten Lebenssituation enthaltenen Werte zu beachten und diese Werte reflektiv zu behandeln [...]. Die moralische Handlung ist intelligente, gesellschaftlich ausgerichtete Handlung, bei der man die Interessen der anderen ebenso wie die der eigenen Identität beachtet.“ (Morris in seiner Einleitung zu Mead 1980: 35)

Im Rahmen des Rollenspiels gilt folglich das Ziel einer reflexiven Aushandlung oder Abstimmung zwischen unterschiedlichen individuellen Interessen und kollektiven Regeln. In diesem Zusammenhang soll auch noch einmal auf die obige Feststellung hingewiesen werden, dass nicht das Realitätspotenzial im Sinne einer Wahrscheinlichkeit der Handlung für die Relevanz im Rahmen der Identitätskonstruktion entscheidend ist. *Es ist vielmehr die Bedeutung der in der fiktionalen Welt verhandelten Glaubwürdigkeiten von Universalien, die durch den fiktionalen generalisierten Anderen gesetzt und von den Zuschauern über die Filmwelt hinaus verhandelt werden.* Auch die Figuren sind in ein soziokulturelles Beziehungsgeflecht eingebettet, das die Zuschauer im Rahmen ihres Rollenspiels aus der Figurenperspektive wahrnehmen, evaluieren und in Bezug zu ihren eigenen außerfilmischen Kontexten setzen können.<sup>255</sup>

So kann auch das generalisierte Andere einer Fantasiefigur innerhalb einer fiktionalen Geschichte, das die Zuschauer im Rollentausch aus jener Perspektive erleben, Werte, Normen usw. implizieren, die außerhalb der Filmwelt von Bedeutung sind. Im obigen Kapitel wurde diesbezüglich das Filmbeispiel E.T. DER AUßERIRDISCHE genannt. Der Film, dessen fantastische Handlung durchaus als unwahrscheinlich eingeschätzt werden kann,

---

<sup>255</sup> Dies macht bspw. den Reiz von Superhelden aus, aus deren Perspektive die Zuschauer nicht nur die fiktionale Geschichte erleben, sondern sich auch selbst an ihrer Stelle denken und im Kontext des *eigenen* außerfilmischen generalisierten Anderen imaginieren. Salopp formuliert, kann sich dann Hans-Peter unter Bezug auf den Superhelden im Film vorstellen, wie er selbst als Superheld in Brunsbüttel das *Böse* vertreibt, dafür von seinen Freunden gefeiert und von der Dorfschönheit geküsst wird. Dabei werden nicht nur die im Filmerleben fiktionalen Universalien (Normen, Werte und Handlungsorientierungen usw.) reflektiert, sondern mit den außerfilmischen Universalien abgeglichen und in Beziehung gesetzt.

vermittelt den Zuschauern jedoch über den fiktionalen generalisierten Anderen – hier in Form der imaginierten (Solidaritäts-) Gemeinschaft der Kinder mit dem Außerirdischen – die Bedeutung von Freundschaft sowie Solidarität mit dem Schwachen und Fremden. Diese können auch für die Zuschauer in der außerfilmischen Alltagswelt relevant sein, wenn von ihnen Schnittpunkte mit den Universalien der relevanten außerfilmischen generalisierten Anderen identifiziert werden.

Daher gilt im besonderen Maße für den in der vorliegenden Arbeit analysierten Europäischen Film, dessen Handlungen sich wesentlich an der außerfilmischen Realität orientieren, diese reflektieren und interpretieren, dass das fiktionale generalisierte Andere für die Identitätskonstruktion der Zuschauer von Bedeutung ist.

Das generalisierte Andere im Sinne einer Abstrahierung aller bedeutsamen (signifikanten) Anderen stellt sich im Europäischen Film in unterschiedlichen Figurenkonstellationen dar, die bereits eingehend im dritten Kapitel beschrieben worden sind, weshalb an dieser Stelle auf die Ergebnisse der Analyse verwiesen werden soll. Es sei jedoch noch einmal die in dieser herausgearbeitete Besonderheit hervorgehoben, dass in den Filmen unterschiedliche Perspektiven ausgemacht werden konnten, die das Zusammenwirken der erzähltheoretischen Untersuchung (z. B. der Figurenkonstellation), der Ergebnisse der Bildanalyse (z. B. der PoV-Shot) sowie der möglichen Aussage der Filme (z. B. symbolische Differenzierungsmerkmale) einbinden. Dieses komplexe Verständnis von Perspektive folgt einer Vorstellung im Sinne einer mentalen Gesamtperspektive (Eder), die sich als komplexes Zusammenspiel der oben genannten Perspektivebenen darstellt. Auf Grundlage der Analyse konnten zusammenfassend drei unterschiedliche Perspektiven dargestellt werden: Die *pluralistische* Perspektive, die *oszillierende* Perspektive sowie die *fremde* Perspektive. (Sh. Kap. 3.2.2)

Der diesbezüglich betonte Wechsel von eigener und fremder Perspektive der Zuschauer, der in allen der genannten Formen zum Ausdruck kommt, soll an dieser Stelle in Bezug auf das signifikante und generalisierte Andere noch einmal anhand konkreter Filmbeispiele dargestellt werden.

In EDEN IS WEST bspw. wird das in der Fiktion relevante generalisierte Andere auf sprachlicher Ebene explizit erwähnt. Als Elias – aus dessen Perspektive die Zuschauer den Film erleben – von der Hotelleitung als „illegaler“ Einwanderer identifiziert wird, begründet die Hoteldirektorin seinen Ausschluss aus der Gemeinschaft mit den folgenden Worten: „We can not accept illegal immigrants [...]. It has to do with the survival of the club, we have to know who is who.“ [TC 0:43:49] Das generalisierte Andere stellt sich in

diesem Beispiel in Form der Klubmitglieder – das „We“ („Wir“) – da, das keine illegalen Einwanderer akzeptieren kann. Wie bereits im Rahmen der Analyse festgestellt, ist dieser Klub jedoch als Analogie zur außerfilmischen europäischen Gemeinschaft zu lesen, deren Mitglieder ebenso die in dieser Arbeit konstruierten verallgemeinerten europäischen Zuschauer sind (sh. hierzu die Prämissen der Analyse in Kap. 3.1). Da der Film jedoch die Geschichte aus der Perspektive Elias erzählt, dem der Status des Fremden zugewiesen wird, findet beim Zuschauer ein Perspektivenwechsel statt, indem aus einer „fremden“ Perspektive auf die eigene Gemeinschaft und das für diese relevante generalisierte Andere geblickt wird.

Das generalisierte Andere der fiktionalen Bezugswelt kann sich jedoch anders darstellen als das generalisierte Andere, das für die Zuschauer in der außerfilmischen Alltagswelt relevant ist. Im obigen Beispiel heißt das dann, dass der fremde Blick im Film eine andere (exkludierende und hierarchisierende) Sicht auf die institutionalisierte europäische Gemeinschaft offenbart, die sich von der für die Zuschauer gewohnten Perspektive von innen auf die Gemeinschaft außerhalb des Films unterscheidet. Im Rahmen der reflexiven Aneignung können dann die unterschiedlichen Gemeinschaften miteinander in Beziehung gesetzt und die Bedeutung der Zuschauer zu diesen neu verhandelt werden. Es besteht dabei die Möglichkeit, dass die differierenden Bilder der relevanten Gemeinschaften den eigenen Bezug der Zuschauer zu dieser – ihr europäisches Gemeinschaftsgefühl auf individueller Ebene – verändern. Die im Film und in der außerfilmischen Alltagswelt relevanten imaginären Gemeinschaften sind, wie im obigen Kapitel zur Fiktion eingehend skizziert, auf komplexe Weise miteinander verwoben.

Die imaginierte Gemeinschaft, wie sie im zweiten Kapitel der Arbeit in Anlehnung an Anderson dargestellt wurde, kann an dieser Stelle wie folgt konkretisiert werden: *Die imaginierte Gemeinschaft wird verstanden als ein Bezugskollektiv, das in einem aktiven Handlungsprozess der Zuschauer aus dem generalisierten Anderen der außerfilmischen Alltagswelt und dem generalisierten Anderen der fiktionalen Filmwelt sowie die mit diesen verbundenen Universalien zusammengeführt wird. Die im Film verhandelten Universalien haben damit auch für die eigene Identitätskonstruktion eine Relevanz.*

In Kap. 2.3 wurde ebenso die Unterscheidung zwischen dem „bedeutsamen Anderen“ und dem „verallgemeinerten Anderen“ in der Theorie Meads dargestellt. Während sich der terminologische Platzhalter des verallgemeinerten Anderen, der sich nach unterschiedlichen Bezugskollektiven richtet, in der vorliegenden Arbeit mit der imaginierten europäischen Gemeinschaft „gefüllt“ wurde, stellt sich das bedeutsame

Andere, das bei Mead noch als konkreter Interaktionspartner verstanden wird, als Filmfigur dar, aus deren Perspektive die Zuschauer die fiktionale Geschichte durchleben und – wie im vorangegangenen Kapitel skizziert – mit dieser in ein empathisches Verhältnis treten können. So konstatiert auch Eder in seiner umfassenden Arbeit zur Figur im Film:

„Als positive Vorbilder, abschreckende Beispiele oder Objekte distanzierter Analyse orientieren Figuren uns über soziale Verhaltensweisen und ihre Folgen. Sie ermöglichen es, die Welt aus *fremden* Perspektiven wahrzunehmen, imaginäre Möglichkeiten durchzuspielen und sie risikofrei auszutesten.“ (Eder 2008: 562; Herv. i. O.)

Die fremde Perspektive, die Eder im obigen Zitat erwähnt, hat in der vorliegenden Arbeit, wie nicht zuletzt im Rahmen der Analyse bestätigt werden konnte, eine besondere Bedeutung. Ging es im Rahmen der Analyse noch um eine ästhetische und erzähltheoretische Bestimmung des Fremden, steht an dieser Stelle seine handlungstheoretische Bedeutung in Bezug auf die identitätsbezogenen Interaktionsprozesse im Zentrum des Interesses.

#### **DAS SIGNIFIKANTE ANDERE ALS DAS FREMDE**

Die Bestimmung dessen, was fremd ist und welche (An-)Zeichen als Identifizierungsmerkmale des Fremden gültig sind, unterliegen kulturellen Konventionen. Sie wandeln sich im Laufe gesellschaftlicher und kultureller Veränderungen und sind dabei selbst auch auslösendes Moment derselben. Diesbezüglich ist jedoch zu erwähnen, dass die dominanten Bestimmungsmerkmale des Fremden in einer Gemeinschaft die Auffassung der Individuen nicht vollständig determinieren, sondern ebenso von diesen beeinflusst werden können. Hier ist das spontane und intuitive Moment im Rahmen von Identität angesprochen, das bei Mead unter dem Begriff des „I“ gefasst wird und sich im Gegensatz zum „Me“ eben nicht an den kollektiven Rollenerwartungen ausrichtet. Kultureller Wandel war und ist eben dadurch möglich, dass Kultur, Gesellschaft und Individuen in einem dynamischen und auch veränderbaren Verhältnis stehen. Dabei ist das Fremde ebenso wenig wie das Eigene als Eigenschaft zu verstehen, sondern als eine für die Identität notwendige Bedeutungszuweisung, die aus der sozialen Interaktion entsteht, in der die Beziehung zwischen diesen beiden Markierungen definiert wird. In den Filmen wird aufgrund des Aufbrechens der gewohnten Perspektive diese definierte Beziehung neu verhandelt sowie ihre Strukturen und vorherrschenden Modelle hinterfragt.

Die Konstruktion des Fremden wurde in der vorliegenden Arbeit neben der Konstruktion



des Raumbezuges als zentrales Moment in der Selbstbestimmung von Gemeinschaften und ihrer Individuen bestimmt. Auch in der Theorie des Symbolischen Interaktionismus nimmt das signifikante Andere eine wesentliche Funktion bei der Bestimmung des Eigenen ein, da Mead die Inklusion desselben als Voraussetzung eines Identitätsbildungsprozesses im Rahmen von Interaktionsprozessen begreift: „Dazu ist das Auftreten der anderen in der eigenen Identität notwendig, die Identifikation der anderen mit der Identität, die Erreichung des Bewusstseins seiner selbst durch die anderen.“ (Mead 1980: 299) Er integriert das Fremde in Form des signifikanten Anderen, das den Individuen im Interaktionsprozess handelnd gegenübertritt und damit nicht nur diese Interaktion, sondern auch die Aushandlung von Identität erst möglich macht (vgl. Reuter 2002: 113). Die bereits in vorangestellten Kapiteln betonte Dialektik von Identität, die sich im relationalen Verhältnis von Eigenem und Fremdem offenbart, ist ebenso zentral in den Überlegungen zum Symbolischen Interaktionismus angelegt. Identität ist bei Mead daher nicht Resultat einer „Selbstfindung“, sondern vielmehr ein dynamischer Prozess der „Selbstentfremdung“ und reflexiven Rückbeziehung auf sich selbst (vgl. ebd.: 119).

Das Fremde ist bei Mead nicht nur ein konkretes Gegenüber, also das Fremde auf interpersonaler Ebene, das in der vorliegenden Arbeit durch einen „quasi-konkreten“ Interaktionspartner in Form von Figuren im Film ersetzt wurde. Er bestimmt auch das Fremde auf intrapersonaler Ebene, das in der (reflexiven) Selbstbeobachtung durch den Perspektivenwechsel aufgefasst wird. Im Rahmen der Analyse wurde auf die Besonderheit des Perspektivenwechsels in den Filmen abgehoben, die nicht nur unterschiedliche Konstellationen von fremden Perspektiven zulässt, sondern die Zuschauer wiederkehrend auf ihre Beobachterposition aufmerksam macht.

Im obigen Kapitel zur Analyse der Perspektivstrukturen wurde diesbezüglich festgestellt, dass dieses Zurückwerfen der Zuschauer in ihre Beobachterposition ein weiteres Einfühlen in die Figuren verhindert<sup>256</sup>. Ganz im brechtschen Sinne wird den Zuschauern die Konstruktion der vorherigen PoV-Struktur vor Augen geführt. Sie werden an ihre Position als *beteiligte Beobachter* erinnert, mit dem Ziel, die *kritische Distanz* zu bewahren. Es wurde daher interpretiert, dass die Verantwortung der Zuschauer nicht abgenommen werden soll, indem sie sich selbst als die Unterdrückten fühlen. Sie sollen sich vielmehr ihrer wohl-situierten Position als europäische Zuschauer bewusst bleiben und die Erfahrung aus der Perspektivenübernahme der Fremden als Reflexionsfolie zur kritischen

---

<sup>256</sup> Der Begriff des Einfühlens verweist auf die Bedeutung der Emotionen im Rahmen der Identitätskonstruktion im Rezeptionsprozess (sh. hierzu Kap. 4.2).

Auseinandersetzung mit den Mechanismen der Konstruktion ihrer eigenen europäischen Identität nutzen. Es geht in diesem Zusammenhang nicht um eine Identität *mit* den Figuren, sondern um eine empathisch beteiligte Beobachtung. Andererseits impliziert die wechselhafte PoV-Struktur auch, dass eine rein beobachtende Perspektive des Zuschauers unterbrochen wird. (Sh. Kap. 3.2.2)

Im Kapitel zur Raumanalyse konnte insbesondere anhand des letzten Bildes im Film *AUF DER ANDEREN SEITE* (Abb. 116) die Bewusstmachung der Beobachterposition veranschaulicht werden. Das Beobachten des Beobachtens, so wurde formuliert, verbildlicht den reflexiven Interaktionsprozess der Zuschauer. Auch in *LAST RESORT* ist diesbezüglich eine interessante Szene zu finden, in der die reflexive Beobachterperspektive auf besondere Weise deutlich wird. Als Tania und Artiom versuchen, aus dem Flüchtlingslager zu fliehen, werden sie von unzähligen Kameras beobachtet. In der folgenden Einstellung befinden sich die Zuschauer gemeinsam mit einem Sicherheitsbeamten im Überwachungsraum und blicken mit ihm auf die Monitore, auf denen die beiden Flüchtlinge beobachtet werden. Die vielen Bildschirme verweisen auf die große Kinoleinwand, wie die Beobachterposition des Sicherheitsbeamten im Vordergrund auf die Beobachterposition der Kinozuschauer verweist. Diese Analogie führt den Zuschauern ihren eigenen (voyeuristischen) Beobachterstatus vor Augen und appelliert damit an das reflexive selbstkritische Moment im Rahmen des Interaktionsprozesses.



Abb. 122: *LAST RESORT* TC 0:14:46

Das wohl emotional intensivste Beispiel findet sich jedoch im Film *IN THIS WORLD*, in der die Appellstruktur zur empathischen Teilnahme besonders deutlich wird. Hier zeigt sich, dass die reflexive Beobachtung der Zuschauer auf sich selbst in der dialektischen Perspektivenstruktur als Handlungspotenzial im Europäischen Film angelegt ist. Nachdem Jamal im dunklen Container als einziger neben dem kleinen Säugling die Überfahrt nach Triest überlebt hat, flüchtet er von dem Containerterminal und rennt davon. Die Zuschauer nehmen diese Szene aus einer Perspektive wahr, die sie in ein besonderes Interaktionsverhältnis zur Figur setzt, da Jamal ihnen scheinbar hilfeschend nachläuft. Es findet eine Kamerafahrt statt, bei der diese (auf einem Fahrzeug positioniert) nach hinten auf Jamal gerichtet ist, der sich mit geringerer Geschwindigkeit auf diese zubewegt.

Dadurch entsteht der Eindruck, als wenn die Kamera – und somit auch die Zuschauer, die durch diese im Geschehen eingebunden sind – Jamal zurücklassen.



Abb. 123: IN THIS WORLD TC 1:07:27



Abb. 124: IN THIS WORLD TC 1:07:28



Abb. 125: IN THIS WORLD TC 1:07:38



Abb. 126: IN THIS WORLD TC 1:07:43

In dieser Szene wird sehr gut deutlich, auf welche Weise der Europäische Film an die Empathiefähigkeit der Zuschauer appelliert, indem er diese in ein explizites Interaktionsverhältnis zu den Figuren setzt und damit eindringlich eine reflexive Lesart anbietet (weshalb nach dieser Szene auch ein längeres Schwarzbild folgt und den Zuschauern die Möglichkeit gegeben wird, die Bilder reflexiv wirken zu lassen/zu verarbeiten). Bezugnehmend auf Meads Darstellung des Rollentauschs im Spiel lässt sich dieses Verhältnis zwischen Zuschauer und Figur wie folgt beschreiben: „Der Einzelne regt sich selbst zur Reaktion an, die er in der anderen Person hervorruft, und handelt dann in gewissem Ausmaß [imaginär; J. O.] in Reaktion auf diese Situation.“ (Mead 1980: 203).

Die Zuschauer werden sich insbesondere ihrer Position als Beobachter bewusst, wenn sie in der reflexiven Interaktion mit dieser konfrontiert werden, wie auch an unterschiedlichen Szenen in der Filmanalyse dargestellt werden konnte.<sup>257</sup> *Die Zuschauer werden im visuellen Off etabliert und treten mit der Figur des Fremden in eine identitätsbezogene Interaktion, die als appellierende Struktur im Film angelegt ist. Der Europäische Film führt folglich über die Figur des Fremden den Blick des Beobachters zurück auf den Beobachter selbst und schafft somit ein von Reflexion geprägtes Fremdbild im Eigenen bzw. Eigenbild im Fremden. Der Europäische Film appelliert an die Zuschauer, die*

<sup>257</sup> Im Besonderen sei hier auf die Analyse der Vergewaltigungsszene in LILJA 4-EVER hingewiesen. Auch im Rahmen der Darstellung elementarer Merkmale von Fiktion und (sozialer) Emotionalität in den vorangegangenen Kapiteln wurde das dialektische Moment von Nähe und Distanz sowie von Beobachtung und reflexivem Rückbezug besonders herausgestellt und die Einbeziehung der pragmatischen Ebene betont. Bezug nehmend auf diese kann auch hier konstatiert werden, dass sich das reflexive Rezeptionsvermögen als Brücke darstellt, die den (theoretischen) Graben zwischen außerfilmischen identitätsbezogenen Interaktionsprozessen und denen im bzw. durch den Europäischen Film überwindet.

*fiktionale Erfahrung der Figuren auf sich selbst zu beziehen und mit ihnen in eine imaginierte Interaktion zu treten.*

Die Interaktion zwischen fiktionalem Film und Zuschauer, verstanden als symbolisch imaginäres Handeln, hat aufgrund des (reflexiven) Selbstbezuges einen ähnlichen identitätsstiftenden Einfluss wie außerfilmische Alltagshandlungen (vgl. Hoffmann 2008: 389f.). Es sei diesbezüglich noch einmal darauf hingewiesen, dass die Interaktionen zwischen Zuschauern und Filmfiguren nicht gleichzusetzen sind mit dialogisch-reziproken Interaktionen zwischen Menschen in außerfilmischen Situationen. Es wurde daher zum Zweck der Abgrenzung betont, dass es sich um „imaginäre Interaktionen“ im Rahmen der Filmrezeption handelt. Auch wenn die Möglichkeit der dialogischen Interaktion bei Filmfiguren nicht direkt gegeben ist, so sind imaginäre Interaktionen doch mindestens von einem dialogischen Potenzial geprägt. Dies liegt nicht zuletzt daran, dass Filme grundsätzlich auf die Lektüre hin produziert werden. So wird von den Beteiligten wie z. B. den Regisseuren und insbesondere den Schauspielern eine Interaktion zwischen Figuren und Zuschauern antizipiert (Filme würden sonst möglicherweise gar nicht verstanden werden). Ebenso lassen sich für die Interaktion zwischen Filmfiguren und Zuschauern weitere Besonderheiten herausstellen, die vor allem in Bezug auf eine grenzüberschreitende imaginäre Gemeinschaft relevant sind. So können Filme als Ressourcen imaginärer Interaktionen räumliche und zeitliche Distanzen überbrücken und stellen somit Interaktionspartner zur Verfügung, mit denen die Zuschauer in der außerfilmischen Alltagswelt sonst selten in Kontakt kommen (wie z. B. die „illegalen“ Flüchtlinge in den analysierten Filmen). Dieses Potenzial ist vor allem im Rahmen der Interaktion mit dem europäisch Fremden von zentraler Bedeutung. Die imaginäre Interaktion zwischen Zuschauern und Filmfiguren bietet aufgrund der großen Vielfalt von (themenspezifischen) Interaktionssituationen unterschiedlichste Rollen, Perspektiven und Situationen an. Auch ist festzuhalten, dass die ästhetische Intensität des Filmerlebens besonders eindringliche Interaktionssituationen schafft und darüber hinaus durch mögliche Perspektivwechsel die Perspektiven der Zuschauer erweitert und in besonderer Weise an eine Reflexivität appelliert (sh. hierzu bspw. Abb. 122-126). Indem sie sich in die handelnden Figuren hineinversetzen, gelingt es ihnen, in einem reflexiven Prozess auf sich selbst zu blicken und als handelnde Individuen im Kontext eines generalisierten Anderen wahrzunehmen. „Wie würde ich in der Situation handeln?“ oder „auf welche Weise würde dann X oder Y auf dieses Handeln reagieren?“ sind mögliche Fragen, die aus der Übernahme der Perspektive konkret werden können. In Bezug auf Deleuzes Fragen, die

sich der Zuschauer bei der Betrachtung einer Großaufnahme eines Gesichtes stellt<sup>258</sup>, könnte hier die weiterführende Frage aus einer reflexiven Zuschauererfahrung heraus wie folgt gestellt werden: „Was würdest Du denken, wenn Du wüsstest, was ich denke, wenn ich Dich sehe?“ Der Blick von außen auf sich selbst ermöglicht daher eine an der Fremderfahrung ausgerichtete imaginäre Handlung. Handeln, Bewusstsein und somit auch Identität stellen sich bei Mead als sich überlagernde, dynamische und reziproke Momente in einem individuellen Prozess dar, der jedoch stets sozial gerahmt ist und ohne Interaktion nicht möglich wäre. Dies wurde bereits im zweiten Kapitel anhand des prozessualen Identitätsverständnisses bei Mead auf Grundlage des „I“, des „Me“ und dem „Self“ als reziproke Phasen dieses Interaktionsprozesses angedeutet.

Die Zuschauer setzen unter Bezug der im Film angebotenen Perspektiven und moralischen Positionen sich selbst und das verallgemeinerte Andere in ein Verhältnis zu den Figuren und ihrer Geschichte. Man könnte in Anlehnung an Odin (sh. hierzu Kap. 2.5) auch formulieren, dass das Verhältnis von Europäischem Film und Zuschauern von einem reflexiven Modus bestimmt wird, der eng mit dem authentischem Modus (Kap. 4.1) sowie dem empathischen Modus (Kap. 4.2) zusammenhängt. Die Selbstverortung und (Re-)Konstruktion von Identität in der fiktionalen Welt ist demnach ein Prozess, der von der Lebenswelt der Zuschauer, dem Kontext ihrer eigenen Identität, also ihres soziokulturellen Status, ihrer politischen Orientierung usw. abhängig ist (vgl. Hipfl 2006: 166). Die Zuschauer sind über die Perspektive des Anderen in das filmische Geschehen eingebunden und beziehen das aus dieser Perspektive Erlebte auf ihre eigene Rolle. Dabei können sie in einem inneren Dialog die Sinn- und Deutungsangebote, die Interessen und Intentionen, die relevanten Normen und Werte der fremden Perspektive mit denen der eigenen in Beziehung setzen, einander abgleichen und möglicherweise verändern (vgl. Krotz 2007: 76). Film ist mithin symbolische Ressource für ein imaginär vollzogenes selbstreflexives Handeln, das auch im Rahmen der Aneignung eine anleitende *Wir-kung* entfalten kann. Die hier angesprochenen Interaktionsprozesse der Zuschauer sind der dynamischen und repräsentativen Ebene des Interpretantenbezugs von Peirce zuzuordnen, die bereits im zweiten Kapitel der Arbeit skizziert wurden. Während der unmittelbare Interpretant die unmittelbare Qualität des Zeichens in sich selbst trägt, ermöglicht der dynamische Interpretant eine Handlung – hier in Form der symbolischen Interaktion. Der finale Interpretant ermöglicht weiterführend eine Veränderung der Gewohnheit.

---

<sup>258</sup> Bereits in der Analyse der vorliegenden Arbeit wurde Deleuze zitiert: „Je nach den Umständen gibt ein Gesicht zwei Arten von Fragen Anlaß [sic!]: Woran denkst du? Oder eben: Was ist denn in dich gefahren, was hast du, was fühlst du oder spürst du?“ (Deleuze 1997: 123)

Peirce formuliert hierzu:

„Imperative Zeichen haben als ihr Interpretationsfeld die angesprochene Person und ihr Verhalten. Die Handlung, die hervorgerufen werden soll, ist der [dynamische; J. O.] Interpretant.“ (Peirce 2000a: 281) Sowie weiter: „In diesem Fall ist der emotionale Interpretant äußerst entwickelt. Die Mehrzahl der Zeichen stimulieren durch ihre bedeutungstragende [...] Fähigkeit Anstrengungen – ob dies nun aktive Anstrengungen in der äußeren oder der inneren Welt sind [...]; aber wenn man sich bei der hervorgerufenen Anstrengung definitiv des Handelns gegen einen Widerstand oder des Widerstehens gegen eine Kraft bewußt [sic!] wird, dann wird der Begriff eines solchen Widerstands oder solch einer aktiven Kraft vermittelt, und damit haben wir ein Zeichen.“ (Peirce 2000b: 306)

Es wird damit der im vorangestellten Kapitel hervorgehobenen Verflechtung und soziokulturellen Rahmung des individuellen Kontextes im Verhältnis von Fiktion und Realität sowie der emotionalen Dimension im Filmerleben Rechnung getragen. Aufgrund dessen, dass Emotionalität und Fiktion erst auf individueller Ebene wirksam werden, ist zu konstatieren, dass die Imagination auch einen Bereich impliziert, der nicht über die Textanalyse selbst bestimmbar ist, sondern dem Bereich des Unvorhersagbaren zuzuordnen ist, da die Bedeutungszuweisung nicht vollständig durch die im Text angelegten Deutungsangebote determiniert wird.<sup>259</sup> *Die „imagined community“ erwächst demnach aus einem Wechselwirkungsprozess zwischen dem Fremden und Eigenen, weshalb folglich auch Identität als variables Verhältnis von Differenzen aufgefasst werden muss, die im Rahmen reflexiver Interaktionen ausgehandelt werden.* Differenzen, so Rustemeyer, in seinem Beitrag zur Differenz als Schlüsselbegriff in den Kulturwissenschaften, werden „reflexiv zu einer Identität zusammengeschlossen [...] [und dieser Zusammenschluss; J. O.] ermöglicht eine Instanz des Wissens, die als Tätigkeit Selbstreferenz und Fremdreferenz des Wissens verknüpft.“ (Rustemeyer 2004: 76) Die Reflexion, so der Autor weiter, „setzt Wahrnehmungen, intelligible Beziehungen und symbolische Ordnungen [...] in Verhältnisse wechselseitiger Bestimmung.“ (Ebd.). Wie bereits eingehend im Zwischenfazit des dritten Kapitels unter Einbindung der Analyseergebnisse dargestellt werden konnte, ist ebenso wie eine stabile Identität auch eine einfache, binäre Differenzstruktur infrage zu stellen und vielmehr von einer Transdifferenz auszugehen, die die Heterogenität der europäischen Identitäten und Alteritäten angemessener fassen kann.

Die obige Überschrift „Das signifikante Andere als das Fremde“ könnte an dieser Stelle wie folgt ergänzt werden: „Das signifikante Andere als das Fremde, das zum Vertrauten wird.“ Diese Reformulierung kann dann ebenso für den Titel der vorliegenden Arbeit

---

<sup>259</sup> Im zweiten Kapitel wurde dies mit der Metapher des "Kristalls aus der Mutterlauge" beschrieben, bei dem der chemische Prozess zwar bestimmt werden kann, nicht jedoch die Struktur jedes einzelnen Kristalls selbst.

„Wir, die Anderen“ eine bestimmte Lesart vorgeben. Auf Grundlage dieser Überlegungen soll nun eine abschließende Begriffsbestimmung von Identität im und auf Grundlage vom Europäischen Film vorgenommen werden.

## 5 FAZIT

„Cinema, my friend, is the combination of room and a person. [...] Room and a person, that's cinema.”  
(Emir Kusturica im Gespräch mit Fatih Akin; zit. nach Cha 2010: 135)

Die Bestimmung des Films, die der Regisseur Kusturica im Gespräch mit seinem Kollegen Akin im Hinblick auf seine zentralen diegetischen Merkmale vornimmt, standen auch im Rahmen der Filmanalyse im Mittelpunkt des Interesses. Der Raum und seine Grenzen sowie die Figuren und ihre Gemeinschaften, die sich über den Ein- und Ausschluss definieren, wurden auch in der Analyse als die zentralen Elemente bestimmt, die Aufschluss über die Konstruktionsmechanismen von Gemeinschaften im Film geben. Diese Gemeinschaften haben nicht nur Repräsentationsfunktion, sondern dienen darüber hinaus auch als Modell für außerfilmische Kollektive. Das integrative gesellschaftliche Potenzial von (europäischen) Filmen besteht in ihrer Funktion als Reflexionsfolie für Selbst- und Fremd- sowie Europa- und Weltbilder. Filme sagen etwas über die sozialen, kulturellen und politischen Mentalitäten einer Gemeinschaft aus, die tiefer liegen, als die in Umfragen gesammelten Einstellungen von Menschen. Die Analyse von audiovisuellen Repräsentationen der europäischen Gemeinschaft muss dabei sowohl die Darstellung des Fremden sowie des *Grenzraumes* einbeziehen, da sich erst in ihrem Zusammenspiel mögliche Gesellschaftsformationen konkretisieren, die als Ressourcen symbolischer Interaktionen angeboten werden. Die Analyse stellt sich dabei als entsprechend komplex dar, denn Raum und Figuren äußern sich in vielfältiger Weise im Film und finden auf verschiedenen Ebenen ihren (gemeinsamen) Ausdruck. So konnten bspw. unterschiedliche symbolische Codierungen wie Geld, Sprache oder Kleidung herausgearbeitet werden, die in den Filmen als Gemeinschaft strukturierende An-Zeichen relevant sind und von den Zuschauern im Rahmen der symbolischen Interaktion mit Bedeutung aufgeladen werden.

Filme als Ressourcen und elementare Teile symbolischer Interaktionsprozesse stellen die Verbindungstexte zwischen individuellen und kollektiven Ebenen von Identitäten dar. Der Europäische Film entfaltet seine (genre-) spezifischen Charakteristika im Rahmen der Interaktionspotenziale für die Zuschauer, weshalb in diesem abschließenden Kapitel eine weiterführende Bestimmung desselben vorgenommen wird, die über die Analyseergebnisse hinaus die Überlegungen der gesamten Arbeit einbindet. Es soll daher auf Grundlage der einführenden Darstellungen (Kap. 2), den Analyseergebnissen (Kap. 3) sowie den handlungstheoretischen Überlegungen (Kap. 4) der Europäische Film in seiner semiopragmatischen Verfasstheit konkretisiert und damit die in Kap. 3.1 notwendigerweise



noch knappe thematische Bestimmung des Europäischen Films erweitert werden. Der zusammenfassende Überblick über die zentralen Ergebnisse einzelner Kapitel dient im Folgenden demnach nicht der Wiederholung, vielmehr sollen die aus den Untersuchungen resultierenden Erkenntnisse aufgegriffen werden, um den Europäischen Film als Genre schließlich weiterführend bestimmen zu können.

### **5.1 ZUR STRUKTURELLEN ÄQUIVALENZ: VON DER IMAGINIERTEN GEMEINSCHAFT ZUM FILM UND WIEDER ZURÜCK ...**

Im Rahmen der Bestimmung des Analysekorpus war die Annahme zentral, dass zwischen der Identität des Europäischen Films und der des soziokulturellen Bezugskollektivs eine strukturelle Äquivalenz besteht. Diese strukturelle Äquivalenz bezieht sich dabei auf die zentralen strukturierenden Mechanismen, die beiden Komplexen – der europäischen Gemeinschaft wie dem Europäischen Film – inhärent sind. Dabei wurde deutlich gemacht, dass es sich bei dem Bezugskollektiv in erster Linie um eine imaginierte Gemeinschaft (Anderson) handelt, die sich in Form eines abstrahierten und generalisierten Anderen (Mead) in den Vorstellungswelten konkretisiert, dabei aber stets dynamisch ist. Der Annahme struktureller Äquivalenzen folgend lassen die Ergebnisse der Analyse, in der die vielfältigen filmischen Gestaltungsmittel untersucht wurden, demnach ebenso Rückschlüsse auf die Konstruktionsmechanismen der imaginären Gemeinschaft zu. Die strukturelle Äquivalenz kann auf zwei grundlegende Aspekte zurückgeführt werden, die jedoch hinsichtlich ihrer Perspektive weiter differenziert werden können: Identität und Raum bzw. ihre konstitutiv komplementären Antagonisten Differenz und Grenze. Während Identität und Identitätsraum den Fokus auf das Innere unterstreichen, deutet eine Orientierung anhand von Differenz und Grenze auf die Begrenzung und Peripherie hin, die aus dem spannungsreichen aber reziproken Verhältnis von Identität und Differenz bzw. Raum und Grenze resultieren.

Der Europäische Film stellt die in der imaginierten Gemeinschaft gezogenen Grenzen zwischen dem Eigenen und dem Fremden, die den Prozess der individuellen und kollektiven Identitätskonstruktion bestimmen, auf inhaltlicher, ästhetischer, textueller und kontextueller Ebene in Frage. Dabei werden die Zuschauer mit dem Fremden konfrontiert, sodass diese aus der Perspektive des Anderen, des Ausgegrenzten, nicht Europäischen, sich selbst und ihre imaginierte Gemeinschaft reflektieren.

Dabei ist es das vermeintlich Eigene und das Fremde als zentrale Elemente der

soziokulturellen Ordnungsstruktur im Europäischen Film, die eine Spannung zwischen den identitätsrelevanten Topoi Innen und Außen schaffen, die die Grenzen der Gemeinschaft infrage stellt. Die Zugehörigkeiten der Figuren zur (kinematografischen) europäischen Gemeinschaft im Film wird zentral davon bestimmt, auf welche Weise es diesen möglich ist, sich innerhalb eines Identitätsraums zu bewegen bzw. den Grenzraum zu überwinden. Auch in Bezug auf das Dispositionsmodell, das als Orientierungsrahmen für die Analyse der Filme formuliert werden konnte, wurden die sich überlagernden Ebenen der Liminalität im Prozess der Grenzüberschreitung hervorgehoben: Soziokulturelle Zugehörigkeit und räumlicher Ein- bzw. Ausschluss bedingen sich hier gegenseitig. Das Fremde wird als das (räumlich) Ausgegrenzte bestimmt, so wie der Identitätsraum und seine Grenzen erst durch das (soziokulturell) Fremde geschaffen werden, das ausgegrenzt werden soll. Die sozialen Bewegungen, die sich anhand der individuellen Schicksale „abspielen“, sind im Europäischen Film konkret auch mit der räumlichen Bewegung bzw. der räumlichen Isolation als ihr antagonistischer Gegensatz verknüpft. Die Figuren werden innerhalb des Handlungsraumes von den sich gegen sie stellenden Grenzen zurückgeworfen, sodass das in anderen Filmen bedeutsame Motiv der (zielgerichteten) Reise sowie das Erreichen eines Zieles im Europäischen Film als Zustand fortdauernder Bewegung (Flucht), erzwungener Stagnation (Einschluss) oder Aufgabe (Rückkehr) konterkariert wird.

Dennoch werden die räumlichen und soziokulturellen Grenzen in den Filmen porös, nicht weil die Figuren sich erfolgreich zwischen diesen hin- und herbewegen, sondern weil die Schwierigkeiten, mit denen sie dabei konfrontiert sind, den Zuschauer selbst aufgrund einer reflexiven Distanz die Grenzen infrage stellen lassen. Diese reflexive Distanz entsteht dadurch, dass den europäischen Zuschauern im Europäischen Film andere als die gewohnten eigenen Perspektiven zur Verfügung gestellt werden. In der Analyse konnten diesbezüglich drei unterschiedliche Formen herausgearbeitet werden: die pluralistische Perspektive, die oszillierende Perspektive sowie die fremde Perspektive. Das Eigene wird nicht aus einer eurozentrischen Perspektive in den Blick genommen, sondern aus einer relativierten Perspektive des Anderen. Das empathische Miterleben des Scheiterns stellt nicht nur die Grenzziehung Europas zur Diskussion, sondern ebenso die mit dieser verbundenen Identität der Gemeinschaft selbst. Insbesondere die Grenze ist in den analysierten Filmen immer auch Sinnbild komplexer Problembereiche, die aufgrund ihrer Ereignis- und Handlungsdichte von psychologischen zu globalpolitischen Fragestellungen reichen.

Auf der thematischen Ebene artikuliert der Europäische Film soziale und politische

Belange des gegenwärtigen und alltagsrelevanten Europa und nimmt dabei eine reflexive Distanz zu einer nach innen gerichteten Perspektive ein, die die Identität und ihren homogenen Raum gegenüber Differenzen und Grenzen überbetont. Dabei reflektiert dieser die kritische Haltung gegenüber der institutionellen Identitätspolitik und macht deutlich, dass das Integrationspotenzial in den individuellen, zwischenmenschlichen Interaktionen der Menschen untereinander liegt, von denen der Europäische Film in seinen (alltäglichen) Geschichten erzählt. Es findet dabei jedoch keine naiv affirmative Darstellung einer europäischen Multikulti-Gemeinschaft statt. Es werden vielmehr die Differenzen anerkannt und die individuelle zwischenmenschliche Ebene betont, die die große Bühne der Europapolitik kontrastiert. Dadurch entfaltet der Europäische Film seine zentrale politische Bedeutung. Politische Aktualität meint also gerade nicht, dass primär die „großen“ institutionellen Themen der Staatspolitik behandelt, sondern die politischen Dimensionen des soziokulturellen Alltags betont werden. Die Filme reflektieren die Überschreitung geopolitischer Grenzen und widmen sich den daraus resultierenden Herausforderungen, die in den alltäglichen Lebenswelten der Figuren entstehen und von den Zuschauern reflektiert werden können.

Die protagonistischen Figuren in den Filmen, die als Reflexionsfiguren in den identitätsbezogenen Interaktionsprozessen dienen, sind nicht die männlichen, weißen, erfolgreichen Europäer, sondern EinwandererInnen und MigrantInnen: Flüchtlinge (u. a. WELCOME), Asylsuchende (z. B. LICHTER), Ausgestoßene und Eingeschlossene (bspw. LAST RESORT), diasporische Gemeinschaften (im übertragenen Sinn BARCELONA FÜR EIN JAHR). Der Kriminalisierung von (illegaler) Einwanderung durch die EU-Politik steht eine Annäherung an die Figur des Fremden im Europäischen Film gegenüber, die die von der „Dominanzkultur“ (Keupp et al. 2006: 171) abweichenden Erfahrungen als Bereicherung wertgeschätzt. Aufgrund dieser Relativierung findet eine Infragestellung der absoluten Wahrheit statt, ein kritischer Blick auf das eigene Denken sowie der diesem zu Grunde liegenden Logik: Die erweiterte Perspektive durchbricht die binäre Differenz zwischen dem Eigenen und dem Fremden. In einem Prozess der Selbstbetrachtung, bei der die Bestimmungskriterien des Eigenen und Fremden exploriert werden, tritt das Fremde als Teil des Eigenen hervor, während sich im Fremden das Eigene reflektiert und somit die Grenze zwischen diesen porös werden. Der Europäische Film ist geprägt von einem introspektiven Blick auf Europa. Er betrachtet nicht die Gemeinschaft „von oben“, sondern seziiert diese „von unten“ und hinterfragt ihre strukturierenden Mechanismen. Auch auf der audiovisuellen Gestaltungsebene kann von einer Sezierung gesprochen werden, wenn die

agile und proaktive Kamera dicht bei den Figuren bleibt und so die Beziehungen zwischen diesen dekomponiert.

Die Filme verdeutlichen auf der audiovisuellen Gestaltungsebene den Anspruch des Möglichen – wenn nicht sogar des täglich Geschehenen – ihrer erzählten Geschichten. Abgesehen von einigen wenigen Ausnahmen negiert der authentische Inszenierungsstil der Filme den Schein des Fantastischen zugunsten einer Betonung des Alltäglichen.<sup>260</sup> Dieser verstärkt so den Eindruck, dass die Geschichten in dem Sinne in der alltäglichen Welt der Zuschauer verankert sind, dass sie sich so oder ähnlich jederzeit ereignen können. In der Darstellung des Verhältnisses von Fiktionalität und Alltagswelt wurde deutlich, dass diese untrennbar miteinander in Beziehung stehen: Der Europäische Film ist sowohl interpretatives Produkt der außerfilmischen Welt, als auch Ressource zur Konstruktion derselben und impliziert, dass die fiktionalen Handlungen auf komplexe Weise in den außerfilmischen Alltag eingebunden sind und mit Bedeutung aufgeladen werden. Für die europäischen Zuschauer dieser fiktionalen Geschichten sind die Darstellungen von Grenzüberschreitung und der *begrenzten* Reise sowie die Infragestellung der Konstruktion von Fremdheit und des Umgangs mit dem Fremden wichtige Stationen auf dem Weg, sich der eigenen europäischen Identität anzunähern. Das Fremde im Europäischen Film ist vor diesem Hintergrund auf pragmatischer Ebene als Reflexionsfolie eigener sozialer und kultureller Veränderungen zu sehen. Die Nähe zu den Figuren sowie der Perspektivenwechsel zwischen diesen führt zur (sozialen) Emotion als wesentliches Bestimmungsmerkmal des Europäischen Films, die an die Zuschauer appelliert, sich in die Figuren hineinzusetzen.

## 5.2 DER EUROPÄISCHE FILM ALS VERHANDLUNGSSPIELRAUM VON IDENTITÄT

Die Ergebnisse im Rahmen der Darstellung von Empathie als besondere Form der Emotion sowie die weiterführende theoretische Fundierung durch den Symbolischen Interaktionismus legen nahe, *die besondere Form der reflexiven Interaktion, an die in den Filmen auf besondere Weise appelliert wird, als zentrales Merkmal des Europäischen Films zu bestimmen*. Damit entfaltet sich das spezifisch Europäische am Europäischen Film letzten Endes in den individuellen Interaktionsprozessen der Zuschauer. Diese vollziehen sich jedoch nicht in radikal pluralistischer Weise im Sinne eines postmodernen

---

<sup>260</sup> Als Ausnahme zu nennen sind hier bspw. die fantastische Inszenierung des Eiffelturms in EDEN IS WEST (Abb. 3) oder die mosaikartige Bildzerlegung in BARCELONA FÜR EIN JAHR (Abb. 21).

Beliebigkeitsparadigmas, sondern innerhalb bestimmter (auch unterschiedlich auslegbarer) „Spielregeln“ in Form von in den Filmen angelegten semantischen und pragmatischen Potenzialen, die einen in der Analyse zu untersuchenden Orientierungsrahmen bilden. *Die einführend vor der Analyse dargestellten thematischen Bestimmungsversuche des Europäischen Films (Kap. 3.1) werden damit um die Dimension der sozialen Emotion als besondere Form der symbolischen Interaktion erweitert.*

Im Rahmen der Analyse der PoV-Struktur wurde bspw. deutlich, dass insbesondere durch die Darstellung von Großaufnahmen der Gesichter von Figuren eine empathische Interaktion der Zuschauer stimuliert werden kann.<sup>261</sup> Die im *Text* angelegte besondere PoV-Struktur bietet die audiovisuelle Grundlage für die Selbstreflexivität der Zuschauer auf *pragmatischer* Ebene. Es kann daher nicht nur von *aktiven* Rezeptions- bzw. Aneignungsprozessen, sondern, dies legt nicht zuletzt die Darstellung zum Symbolischen *Interaktionismus* nahe, von *interaktiven* Rezeptions- und Aneignungsprozessen gesprochen werden kann.

Die Werte und Normen, Rollenmuster und Vorschläge zu Konfliktlösungen der fiktionalen Welt des Spielfilms werden in der Imagination der Zuschauer mit denen ihrer eigenen Lebenswelt abgeglichen und können sich dabei gegenseitig verstärken, ablösen, ergänzen oder auch gegenüberstehen.<sup>262</sup> Der Europäische (Spiel-) Film ermöglicht damit, eigene Erfahrungskomplexe zu reflektieren und Alternativen im wahrsten Sinne des Wortes „durchzuspielen“ (Kap. 4.3). Die fiktionale Welt des Spielfilms steht dabei als komplexe und individuelle Ressource für die lebensweltliche Identitätskonstruktion der Zuschauer zur Verfügung. Der Europäische Film kann – auch in Anlehnung an die in dieser Arbeit einführenden Überlegungen zum Kulturbegriff – als symbolischer Verhandlungsspielraum verstanden werden. Im Begriff des symbolischen Ver-Handlungs-Spiel-Raumes werden die elementaren Erkenntnisse aus dieser Arbeit abgebildet: Das Präfix „Ver-“ verweist auf die (sich verändernde) Beziehung zwischen Filmtext und Zuschauern als interaktiver Prozess, während der erste Teil des Wortstamms „Handlung“ den Prozess als semiotisch-

---

<sup>261</sup> Die filmtechnische Fokussierung auf die Gesichter der Figuren sowie ihren Handlungen und Gesten hat darüber hinaus auch eine Bedeutung auf der Repräsentationsebene von Gemeinschaft im Film. Hier steht nicht das von den Figuren repräsentierte Kollektiv im Vordergrund, sondern die Figuren als Individuen (vgl. Ezli 2009: 221).

<sup>262</sup> Der Verzicht auf eine einfache binäre Differenzstruktur zugunsten einer an der Alltagswirklichkeit der Zuschauer angelehnten Komplexität entwirft ein realistischeres Bild der im Film repräsentierten Gemeinschaften. So stellt auch Hickethier zur medialen Konstruktion des Fremden fest: „Ganz offenkundig ist Fremdheit vor allem dort interessant, wo sie mit dem – auch ungeklärten – Anspruch auftritt „*realitätsnah* zu sein und Wirklichkeit abzubilden. Gerade dort, wo es um den Anschein geht, ein *realistisches Bild der Verhältnisse* zu liefern, wird die Frage nach den verdeckten Mechanismen interessant, die die Darstellung des Fremden und des Eigenen steuern.“ (Hickethier 1995: 22; Herv. J. O.)

handlungstheoretische Interaktion näher bestimmt. Dabei wird noch einmal deutlich gemacht, dass nicht nur die Bedeutungen erst durch die Zuschauer selbst „ins Spiel gebracht werden“, sondern dass auch Identitäten als mögliche Ergebnisse dieser Prozesse nicht an sich bestehen, sondern fortlaufend aktiv *verhandelt* werden. Das „Spiel“, so wurde bereits an voriger Stelle der Arbeit konstatiert, bezieht sich sowohl auf das Rollenspiel, das im Rahmen der symbolischen Interaktion als elementare Handlung gefasst wurde, als auch auf die fiktionale Spielwelt der Filme und bringt somit den Fokus auf die Texte ein. Sie stellen das grundlegende Fundament der gesamten Rezeptions- und Aneignungsprozesse dar und bestimmen damit den möglichen „Spielraum“ der Zuschauer. Innerhalb dieses *Verhandlungsspielraumes* findet ein Rollenspiel statt, das ein Aushandeln von Identität ermöglicht. Darüber hinaus wird im Begriff des *Verhandlungsspielraumes* auch die Bedeutung des Raumes sowie der Ein- und Ausgrenzung als zentrale Mechanismen im Rahmen der identitätsbezogenen Interaktionsprozesse Rechnung getragen. Der Europäische Film als symbolischer Verhandlungsspielraum ermöglicht gemeinschaftliche (Selbst-) Verständigung, da unterschiedliche Identitätsentwürfe in einen Dialog miteinander treten.<sup>263</sup>

### 5.3 „DIE ZEHN (AN-) GEBOTE“ DES EUROPÄISCHEN FILMS

Es kann zur Bestimmung des Europäischen Films - nicht als Großkategorie, sondern eher verstanden als fokussierter Ordnungsbegriff - formuliert werden:

*Der Europäische Film wird primär von einem thematischen Bezug bestimmt, der die räumliche und soziokulturelle Grenzziehung der imaginierten Gemeinschaft reflektiert. Die sekundären Merkmale spiegeln sich - neben charakteristischen Motiven oder Erzählstrukturen - vor allem in seiner besonderen Form wider, mit der er an die reflexiven Interaktionsprozesse der Zuschauer appelliert. Diese besondere Form kommt in einem Verhältnis zwischen dem Eigenen und dem Fremden zum Ausdruck, das von einer kritischen Selbstreflexivität, Transdifferenz und Ambiguität bestimmt ist und in zehn Angeboten des Europäischen Films zusammengefasst werden kann.*

Diese zehn Angebote können als paradigmatische Merkmale auf formal-ästhetischer, semantischer und handlungstheoretischer Ebene formuliert werden, die in den identitätsbezogenen Interaktionsprozessen auf komplexe und dynamische Weise

---

<sup>263</sup> Dialog ist hier als handlungstheoretischer Begriff nach Mead zu verstehen, der sich sowohl auf einen offenen, beobachtbaren Teil von Interaktion bezieht – hier der Filmtext als analysierbare Ressource eines symbolischen Dialoges – sowie zugleich eine innere selbstreflexive Interaktion beschreibt, die eine Offenheit für ein Infragestellen der eigenen Perspektive impliziert und eine Ambiguität toleriert.

miteinander in Beziehung treten:

Der Europäische Film weist strukturelle Äquivalenzen zu seinem Kollektivbezug Europa auf. Diese strukturellen Äquivalenzen kommen in den soziokulturellen (Wir/die Anderen) und räumlichen (Innen/Außen) Grenzziehungen zum Ausdruck, die auf komplexe Weise miteinander verbunden sind. Seine Analyse gibt daher ebenso Aufschluss über die Mentalitäten des Kollektivs, innerhalb dessen er zirkuliert.

Der Europäische Film stellt die Absolutheit der außerfilmischen Wirklichkeit zur Verhandlung, indem er das für die Zuschauer gewohnte Themenspektrum erweitert und von den Möglichkeiten der geopolitischen und soziokulturellen Grenzüberschreitung, von heterotopen Räumen und transdifferenten Gemeinschaften erzählt.

Der Europäische Film legt die Unterkomplexität von einfachen Dichotomien in Bezug auf die Bestimmungsversuche von Identitäten offen und decodiert ihre (auch unbewussten) Hierarchisierungs- und Ausgrenzungsstrategien, indem er die gegenwärtigen, alltäglichen Dimensionen europäischer Politik exploriert und komplexe Figurenkonstellationen als referentielle Integritäten vorstellt.<sup>264</sup>

Die im Europäischen Film angebotenen erweiterten Perspektiven (die fremde, die oszillierende sowie pluralistische Perspektive) stehen quer zu den traditionell stabilen geopolitischen (innen/außen; Zentrum/Peripherie) und soziokulturellen Grenzen (Wir/die Anderen).

Der Europäische Film verfügt über unabgeschlossene Erzählungen, in denen Fragen unbeantwortet sowie Konflikte und Widersprüche bestehen bleiben und gesteht den Zuschauern somit eine Interpretationshoheit zu.

Der Europäische Film entfaltet sein Authentizitätspotenzial im oben gefassten ästhetisch-pragmatischen Sinn als fiktionaler Text, der an die (soziale) Empathiefähigkeit der Zuschauer appelliert.

Der Europäische Film stellt sich für seine Zuschauer als Ressource reflexiver Erfahrung des Fremden im Eigenen und des Eigenen im Fremden dar, die für die Identitätskonstruktion konstitutiv ist.

Der Europäische Film ist in Bezug auf seine textuelle sowie pragmatische Ebene als symbolischer Verhandlungsspielraum zu beschreiben, in dem nicht nur räumliche, sondern auch soziokulturelle Peripherien ins Zentrum gerückt werden.

Seine filmische Wirklichkeit und die in dieser entstehenden Imaginationen der Zuschauer sind komplex, mehrdeutig und reflexiv.

Der semiotisch-handlungstheoretischen Erweiterung folgend, schließt die Bestimmung des Europäischen Films als Genre neben den thematischen Bestimmungsmerkmalen, die sich aus der strukturellen Äquivalenz zur europäischen Gemeinschaft ergeben, die handlungstheoretischen Potenziale mit ein, an die dieser in unterschiedlicher Weise appelliert.

*Die zehn (An-) Gebote verweisen im Gegensatz zu ihrer normativ religiösen Referenz auf individuelle, kontextualisierte und fakultative identitätsbezogene Interaktionsprozesse. Sie fassen die sekundären Bestimmungsmerkmale des Europäischen Films, die auf Grundlage der ausführlichen Analyse bestimmt werden konnten und die primären Bestimmungsmerkmale ergänzen. Man könnte daher auch von primären Bestimmungs-*

---

<sup>264</sup> Auch wenn der Begriff vorwiegend im Bereich der Informatik verwendet wird, so stellt er an dieser Stelle doch auf treffende Weise dar, dass die Figuren nicht nur in ein Beziehungsgeflecht integriert sind, sondern dass ihre Beziehungen darüber hinaus auch aufeinander bezogen sind; nicht in einem dichotomischen Sinn bspw. als Gut-Böse-Opposition, sondern auf Grundlage von weitaus differenzierteren und nicht ontologisch begründeten Unterschieden.

und sekundären Beschreibungsmerkmalen sprechen. Darüber hinaus verdeutlichen sie ebenso das in Kap. 3.1 in Bezug auf die strukturelle Äquivalenz von Gemeinschaft und Film formulierte offene Verständnis des Europäischen Films als Genre. Diesem folgend ist der Europäische Film nicht als kategorisches Genre zu verstehen ist, das es über qualitative oder auch quantitative Bestimmungsmerkmale auf ausschließlich textueller Ebene zu definieren gilt. Vielmehr ist der Europäische Film als Verhandlungsspielraum durch die symbolischen Interaktionspotenziale zu bestimmen, die in besonderer Weise an eine empathische Reflexion der Zuschauer appellieren. Diese sind zwar bereits im Filmtext angelegt, erfordern aber eine über diesen hinausgehende *kontextuelle* Betrachtung. Auch wenn Empathie- und Reflexionsvermögen der Zuschauer individuell sind und von ebenso individuellen Kontexten bestimmt werden, so sind diese doch – verstanden als symbolische Interaktionen – an die Symbole gebunden. Die Berücksichtigung der pragmatischen Ebene führt zu einer Perforation der in Kap. 3.1 umfassend skizzierten Bestimmungsversuche. Sowohl die Identität des Europäischen Films als auch die Identität der in diesem repräsentierten europäischen Gemeinschaft stellt sich folglich als ambig dar.



#### 5.4 DIE EUROPÄISCHE IDENTITÄT IM EUROPÄISCHEN FILM

„Die Identität, die der Identität anderer bewußt [sic!] gegenübersteht, wird also ein Objekt, ein Anderer für sich selbst, allein durch die Tatsache, daß [sic!] sie sich sprechen und antworten hört.“  
(Mead 1980a: 245)

Der Europäische Film ist Ausdruck und Ressource reflexiver Selbstbeobachtung, weshalb er für die Individuen im Rahmen der Herausbildung eines individuellen wie auch kollektiven Selbstverständnisses in Bezug auf die imaginierte europäische Gemeinschaft von entsprechender Bedeutung ist. Identität betont hier einerseits die Individualität und Prozesshaftigkeit im Rahmen von filmbezogenen Interaktionen, andererseits wird auch der Hang zur Kontinuität und Exklusivität sowie die Rahmung durch kollektiv geteilte Symbole betont. Identität vollzieht sich als Interaktionsprozess zwischen Zuschauer und Film in einem semiotisch-handlungstheoretischen Sinn.

Es wurde wiederholt konstatiert, dass in den Filmen nicht angelegt ist, dass die Zuschauer sich vollständig mit den Figuren identifizieren, sondern zwischen Identifikation und Distanz und damit zwischen der eigenen und der anderen Rolle wechseln. Der Europäische Film appelliert dabei an die (soziale) Empathiefähigkeit der Zuschauer bei gleichzeitigem Reflexionsvermögen, damit diese sich selbst aus einer fremden Perspektive betrachten und aus einer gewissen Rollendistanz heraus ein reflexives und damit reflektiertes Bild ihrer selbst konkretisieren können. Dieses Wechseln führt zu einer weiteren dritten notwendigen Fähigkeit der Zuschauer, die gleichzeitig die europäische Identität, so wie sie in dieser Arbeit schrittweise konkretisiert wurde, zentral zu charakterisieren vermag. Man könnte sogar sagen, dass die europäische Identität sich durch diese zusammenfassen ließe, da sie sowohl die Empathiefähigkeit als auch das Reflexionsvermögen einschließt. Gemeint ist die Fähigkeit der *Ambiguitätstoleranz* als das Vermögen, Konflikte und Unbefriedigtheit aushalten zu können (vgl. Miebach 2006: 115). Ambiguitätstoleranz impliziert die soziale Kompetenz der Zuschauer, fremde Perspektiven einzunehmen, auf sich selbst und die relevante Gemeinschaft (das genrealisierte Andere) zu beziehen, folglich Beziehungen herzustellen, kritisch zu reflektieren und dabei auch Widersprüche zu akzeptieren. Kompetenz meint demnach die Fähigkeit der Filmzuschauer, empathisch, reflektiert und ingenieös handeln zu können.<sup>265</sup> Dabei schließt der Begriff des Handelns die an unterschiedlichen Stellen hervorgehobenen Gedanken und Gefühle mit ein und beschränkt sich eben nicht auf sichtbares Verhalten oder abfragbare Einstellungen (vgl. Hatzer/Layes:

---

<sup>265</sup> Die Kompetenz der Ambiguitätstoleranz ist als zusätzliche Kompetenz zu verstehen, die die allgemeine Bildkompetenz der Zuschauer ergänzt, wie sie bspw. Posner in seinen zehn Ebenen der Bildkompetenz zusammenfasst (vgl. Posner 2004: 34ff.).

138f.). Auch bei Mead ist dieser Moment der (selbst-) kritischen Betrachtung im Rahmen seines Rollenmodells bereits angelegt, wenn er angibt, dass im Handeln in Bezug auf andere die reflexive Ich-Identität eine mögliche kritische Position einnimmt (vgl. Mead 1980a: 244).

Identität meint die reflektierte Aneignung fremder Perspektiven im Filmerleben durch die Zuschauer, die diese abhängig von ihren Persönlichkeitsentwicklungen und Sozialisationen in Bezug auf die individuelle und kollektive Ebene relevanter imaginierten Gemeinschaften verinnerlichen. Identität verweist auf das Ineinandergreifenden von Rezeptions- und Aneignungsprozessen in denen die Zuschauer über die Figuren unter Einbeziehung des für ihre (außerfilmische) Lebenswelt relevanten verallgemeinerten Anderen mit sich selbst kommunizieren. In diesem reflexiven Prozess wird durch die Einbindung fremder Perspektiven die Fremderfahrung als zentrales Moment der Identitätskonstruktion gleichzeitig auf individueller und sozialer Ebene konstituiert. Innerhalb dieser Fremderfahrung bewegen sich die Zuschauer zwischen unterschiedlichen – auch widersprüchlichen – Perspektiven. Krappmann, der ebenso die soziologische Dimension von Identität in den Fokus rückt, verweist explizit auf den in dieser Arbeit betonten Rollenwechsel im Rahmen des Interaktionsprozesses:

„Ein Individuum, das Ich-Identität behaupten will, muß [sic!] auch widersprüchliche Rollenbeteiligungen und einander widerstrebende Motivationsstrukturen *interpretierend* nebeneinander dulden. Die Fähigkeit, dies bei sich und bei anderen, mit denen *Interaktionsbeziehungen* unterhalten werden, zu ertragen, ist *Ambiguitätstoleranz*.“  
(Krappmann 2010: 155; Herv. J. O.)

Bezieht man dieses Zitat auf die Analyseergebnisse der vorliegenden Arbeit, so lässt sich formulieren, dass die Filme an die Zuschauer die Anforderung stellen, fremde Rollenbeteiligungen, Perspektiven und Motivationsstrukturen ein- bzw. anzunehmen und daraus im Rahmen eines reflexiven Selbstbezugs auch ambige Beziehungen aushalten zu können. Da der Europäische Film dazu tendiert, am Ende keine Lösungen anzubieten, sondern dieses offen zu lassen, geben die Geschichten eine gewisse Kontrollinstanz auf. Ihre Abweichungen von eindeutigen Ordnungen und Strukturen und besonders von gewohnten Perspektiven appellieren an ein *fremdreflexives Selbstverständnis* der Zuschauer.

In Anlehnung an Geertz (2007) kann gefragt werden: Was ist die europäische Identität, wenn sie kein Konsens ist? Die analysierten Filme liefern diesbezüglich keine Antwort, sondern legen die Widersprüche und Spannungen offen, die Europa jeden Tag begleiten und auf die Herausforderungen verweisen, mit denen die europäische Identität konfrontiert

wird. Bezogen auf die Ergebnisse dieser Arbeit kann formuliert werden, dass – so paradox es klingen mag – der Konsens darin besteht, dass es keinen Konsens geben muss. Die Einheit Europas besteht in der Anerkennung der Differenz, so wie die Bestimmung des Identitätsraums von der Gewissheit geprägt ist, dass seine Grenzen durchlässig und dynamisch sind. Europa ist eben nicht die „Einheit in der Vielfalt“, wie es die offizielle Kulturprogrammatik glauben lassen möchte, sondern „Vielfalt in der Einheit“, die Anerkennung der Vielfalt ohne die normative Konstruktion von Einheit. Eine ambige Identität toleriert offene Grenzen des eigenen Identitätsraums und akzeptiert heterogene, dynamische Gemeinschaften als Bezugskollektive. Sie entwickelt sich aus imaginären selbst- und fremdreflexiven Interaktionsprozessen.

*Europa im Europäischen Film ist ein heterogenes Mosaik aus kontrastierenden kulturellen Identitäten: Europa ist nicht EDEN, noch das LAST RESORT oder Sinnbild für die LICHTER am Ende eines dunklen Tunnels. Europa ist vielmehr das, was AUF DER ANDEREN SEITE liegt, das Fremde, das sich im Eigenen und das Eigene, das sich im Fremden reflektiert.*

„Angesichts des Fremden, den ich ablehne und mit dem ich mich identifiziere, beides zugleich, lösen sich meine festgefügtten Grenzen auf, meine Konturen zerfließen, Erinnerungen an Erlebnisse, in denen man mich fallengelassen hat, überfluten mich, ich verliere die Haltung.“  
(Kristeva 1990: 203)



Abb. 127: AUF DER ANDEREN SEITE TC 0:57:07

## ANHANG

Abb. I: Raumkonstruktion zur Verhörszene im Film LICHTER

TC 0:32:30 – 0:34:19

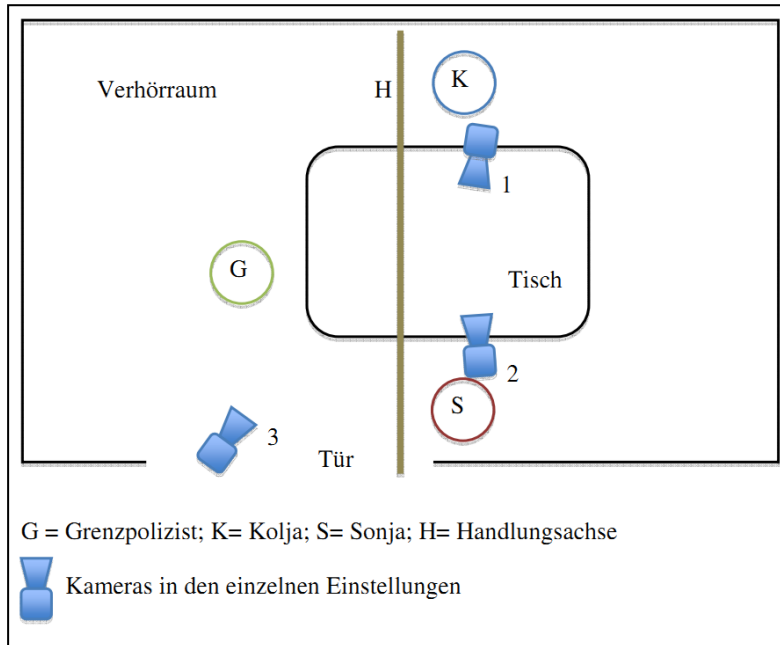

















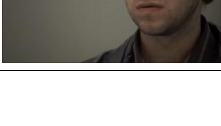
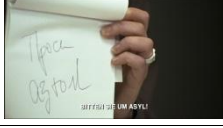



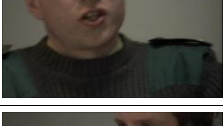



















Abb. II: Film Stills zur Verhörszene im Film LICHTER

TC 0:32:30 – 0:34:19

Nr.	Timecode	Position Kamera	Filmstill
1	00:32:30	1	
2	00:32:33	3	
3	00:32:35	1	
4	00:32:41	2	
5	00:32:44	1	

6	00:32:47	2	
7	00:32:48	1	
8	00:32:52	2	
9	00:32:53	1	
10	00:32:54	2	
11	00:32:56	1	
12	00:32:58	3	
13	00:33:01	1	
14	00:33:03	2	
15	00:33:06	1	
16	00:33:10	3	
17	00:33:13	1	
18	00:33:16	2	

19	00:33:17	1	
20	00:33:21	1	
21	00:33:23	2	
22	00:33:24	1	
23	00:33:28	2	
24	00:33:32	1	
25	00:33:33	2	
26	00:33:37	1	
27	00:33:39	3	
28	00:33:43	2	
29	00:33:45	1	
30	00:33:46	1	
31	00:33:48	2	

32	00:33:50	1	
33	00:33:54	2	
34	00:33:56	1	
35	00:34:02	1	
36	00:34:04	2	
37	00:34:06	1	
38	00:34:08	1	
39	00:34:09	2	
40	00:34:13	1	
41	00:34:15	1	
Ende	00:34:19		

## FILMVERZEICHNIS

AUF DER ANDEREN SEITE (2007); Fatih Akin  
 COVER BOY (COVER BOY L'ULTIMA RIVOLUZIONE; 2006); Carmine Amoroso  
 ILLÉGAL (2010); Olivier Masset-Depasse  
 IN THIS WORLD (2002); Michael Winterbottom  
 KLEINE SCHMUTZIGE TRICKS (DIRTY PRETTY THINGS; 2002); Stephen Frears  
 KLEINE WUNDER IN ATHEN (AKADAMIA PLATONOS; 2009); Fillipos Tsitos  
 LAST RESORT (2000); Pawel Pawlikowski  
 LICHTER (2003); Hans-Christian Schmid  
 LILJA 4-EVER (2002); Lukas Moodyson  
 LORNAS SCHWEIGEN (LE SILENCE DE LORNA; 2008); Jean-Pierre und Luc Dardenne  
 ONE DAY IN EUROPE (2005); Hannes Stöhr  
 SPARE PARTS (REZERVNI DELI; 2003); Damjan Kozole  
 WELCOME (2009); Philippe Lioret

## ERWÄHNT FILME

À BOUT DE SOUFFLE (AUSSETER ATEM; 1960); Jean-Luc Godard  
 ABSCHIED VON GESTERN (1966); Alexander Kluge  
 BIENVENUE CHEZ LES CH'TIS (WILLKOMMEN BEI DEN SCH'TIS; 2008); Dany Boon  
 DER UNTERGANG (2004); Oliver Hirschbiegel  
 E.T. THE EXTRA-TERRESTRIAL (E.T. – DER AUßERIRDISCHE; 1982); Steven Spielberg  
 IL GATTOPARDO (DER LEOPARD; 1962); Luchino Visconti  
 INGLOURIOUS BASTERDS (2009); Quentin Tarantino  
 LES POUPÉES RUSSES (L'AUBERGE ESPAGNOLE – WIEDERSEHEN IN ST. PETERSBURG; 2005), Cédric Klapisch  
 MENSCHEN AM SONNTAG (1929); Robert Siodmak und Edgar G. Ulmer  
 PARIS, TEXAS (1984); Wim Wenders  
 THE GHOST WRITER (2010); Roman Polanski

## LITERATURVERZEICHNIS

Abel, Matthias (2010): Bildlichkeit im Spiegel des Meeres. Anmerkungen zum Seestück in der Malerei, dem frühen Kino und Avantgardefilm. In: Mauer, Roman (Hrsg.) (2010): Das Meer im Film. Grenze, Spiegel, Übergang. München: edition text+kritik, S. 31-44.  
 Abels, Heinz (2007): Interaktion, Identität, Präsentation. Kleine Einführung in interpretative Theorien der Soziologie. 4. Auflage. Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften.  
 Abels, Heinz (2009): Ethnomethodologie. In: Kneer, Georg; Schroer, Markus (Hrsg.) (2009): Handbuch Soziologische Theorien. Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften, S. 87-110.  
 Abels, Heinz (2009a): Wirklichkeit. Über Wissen und andere Definitionen der Wirklichkeit, über uns und Andere, Fremde und Vorurteile. Mit einem Beitrag von Benita und Thomas Luckmann. Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften.  
 Abels, Heinz (2010): Interaktion, Identität, Präsentation. Kleine Einführung in interpretative Theorien der Soziologie. 5. Auflage. Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften.



- Agotai, Doris (2007): Architekturen in Zelluloid. Der filmische Blick in den Raum. Bielefeld: transcript.
- Ahbe, Thomas (1997): Ressourcen – Transformation – Identität. In: Keupp, Heiner; Höfer, Renate (Hrsg.) (1997): Identitätsarbeit heute. Klassische und aktuelle Perspektiven der Identitätsforschung. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 207-227.
- Aitkin, Ian (2005): Current problems in the study of European cinema and the role of questions on cultural identity. In: Everett, Wendy (Hrsg.) (2005): European Identity in Cinema. Bristol/Chicago: Intellect Books, S. 79-86.
- Akin, Fatih (2002): Heimat ist ein mentaler Zustand. „Solino“, Scorsese und die Globalisierung: Fatih Akin im Gespräch mit Michael Ranze. In: epd Film. Nr. 11/Nov. 2002. URL: <http://www.filmportal.de/material/interview-mit-fatih-akin-2002> [Stand 02.07.2013].
- Akin, Fatih (2007): Comments from Fatih Akin. In: Internatioales Presseheft zu „Auf der anderen Seite“. URL: [http://.auf-der-anderen-seite.de/THE\\_EDGE\\_OF\\_HEAVEN\\_presskit.pdf](http://.auf-der-anderen-seite.de/THE_EDGE_OF_HEAVEN_presskit.pdf) [Stand 11.06.2013].
- Alec, Charles (2009): Media in the enlarged Europe: Politics, Policy and Industry. Bristol: Intellect Books.
- Allolio-Näcke, Lars; Kalscheuer, Britta; Manzeschke, Arne (Hrsg.) (2005): Differenzen anders denken: Bausteine zu einer Kulturtheorie der Transdifferenz. Frankfurt a.M.: Campus.
- Almond, Gabriel A.; Verba, Sidney (1963): The civic culture. Political attitudes and democracy in five nations. Princeton: University Press.
- Alt, Peter-André (2008): Der ewige Sohn. Franz Kafka. 2. durchges. Aufl. München: C. H. Beck.
- Altenburg, Detlef; Ehrlich, Lothar; John, Jürgen (Hrsg.) (2008): Im Herzen Europas. Nationale Identitäten und Erinnerungskulturen. Köln [u. a.]: Böhlau.
- Altman, Rick (2009): Film/Genre. Reprinted. London: British Film Institute.
- Anderson, Benedict (1998): Die Erfindung der Nation. Zur Karriere eines folgenreichen Konzepts. Aus dem Englischen von Benedikt Burkard und Christoph Münz. Erweiterte Auflage. Berlin: Ullstein.
- Anderson, Benedict (2006): Imagined Communities. First published 1983. London/New York: Verso.
- Ang, Ien (1989): Watching Dallas. Soap opera and the melodramatic imagination. London/New York: Routledge.
- Ang, Ien (1992): Hegemony-in-Trouble: Nostalgia and the Ideology of the Impossible in European Cinema. In: Petrie, Duncan J. (Hrsg.) (1992): Screening Europe: Image and Identity in Contemporary European Cinema. London: British Film Institute, S. 21-31.
- Appel, Markus (2005): Realität durch Fiktionen. Rezeptionserleben, Medienkompetenz und Überzeugungsänderungen. Berlin: Logos.
- Aristoteles (o. J.): In: Fuhrmann, Manfred (1999): Aristoteles: Poetik: griechisch/deutsch. Übersetzt und herausgegeben von Manfred Fuhrmann. Stuttgart: Reclam.
- Armstrong, Warwick; Anderson, James (Hrsg.) (2007): Geopolitics of European Union Enlargement. The fortress empire. London/New York: Routledge.
- Assmann, Jan (2007): Das kulturelle Gedächtnis: Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen. 6. Auflage. München: C. Beck.
- Augé, Marc (1994): Die Sinnkrise der Gegenwart. In: Kuhlmann, Andreas (Hrsg.) (1994): Philosophische Ansichten der Kultur der Moderne. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch-Verl., S. 33-47.
- Austin, John Langshaw (2005): Zur Theorie der Sprechakte: How to do things with words. Bibliogr. erweiterte Ausg. Stuttgart: Reclam.
- Bach, Maurizio (2008): Europa ohne Gesellschaft: politische Soziologie der europäischen Integration. Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften.
- Bachmair, Ben (1996): Fernsehkultur: Subjektivität in einer Welt bewegter Bilder. Opladen: Westdeutscher Verlag.
- Balázs, Béla (1970): Theory of the Film. New York: Dover Publ.
- Baldwin, John D. (1986): George Herbert Mead. A Unifying Theory for Sociology. Newbury Park [u. a.]: Sage Publications.
- Barbalet, Jack (Hrsg.) (2002): Emotions and sociology. Oxford [u. a.]: Blackwell.
- Bardan, Alice (2008): „Welcome to Dreamland“: The realist impulse in Pawel Pawlikowski's Last Resort. In: New Cinemas 6/1, 2008, S. 47-63.
- Barriaes-Bouche, Sandra; Attignol Salvodon, Marjorie (Hrsg.) (2007): Zoom In, Zoom Out: Crossing Borders in Contemporary European Cinema. Newcastle: Cambridge Scholars Publications.
- Bartsch, Anne (2007): Meta-Emotionen und ihre Vermittlung im Film. In: Dies.; Eder, Jens; Fahlenbrach, Kathrin (Hrsg.) (2007): Audiovisuelle Emotionen. Emotionsdarstellung und Emotionsvermittlung durch audiovisuelle Angebote. Köln: Herbert von Halem, S. 277-296.
- Bartsch, Anne; Eder, Jens; Fahlenbrach, Kathrin (Hrsg.) (2007): Audiovisuelle Emotionen. Emotionsdarstellung und Emotionsvermittlung durch audiovisuelle Angebote. Köln: Herbert von Halem.
- Bartsch, Anne; Hübner, Susanne (2004): Emotionale Kommunikation – ein integratives Modell. Halle: Univ. Diss.
- Basseler, Michael; Birke, Dorothee (2004): Mimesis des Erinnerns. In: Erll, Astrid; Nünning, Ansgar (Hrsg.) (2004): Gedächtniskonzepte der Literaturwissenschaft. Theoretische Grundlagen und Anwendungsperspektiven. Berlin/New York: de Gruyter, S. 123-148.

- Baudry, Jean-Louis (1974): Ideological Effects of the Basic Cinematographic Apparatus. In: *Film Quarterly*, Nr. 27, Winter 1974/75. University of California Press. URL: <http://www.jstor.org/stable/1211632> [Stand 01.07.2013].
- Baudry, Jean-Louis (1975): Das Dispositiv: Metapsychologische Betrachtungen des Realitätseindrucks. In: Pias, Claus; Vogl, Joseph; Engell, Lorenz [et al.] (Hrsg.) (2004): *Kursbuch Medienkultur. Die maßgeblichen Theorien von Brecht bis Baudrillard*. 5. Aufl. Stuttgart: DVA, S. 381-404.
- Baum, Achim; Schmidt, Siegfried J. (Hrsg.) (2002): *Fakten und Fiktionen. Über den Umgang mit Medienwirklichkeiten*. Schriftenreihe der Deutschen Gesellschaft für Publizistik- und Kommunikationswissenschaft. Band 29. Konstanz: UVK.
- Baumann, Zygmunt (2001): Identity in the globalising world. In: *Social Anthropology*, 9/2, S. 121-129.
- Bazin, André (2004): *Was ist Film?* Berlin: Alexander Verlag.
- Beil, Benjamin (2010): *First Person Perspectives. Point of View und figurenzentrierte Erzählform im Film und im Computerspiel*. Münster: LIT.
- Beller, Hans (2000): *Filmräume als Freiräume*. In: Ders. [et al.] (2000): *Onscreen, Offscreen: Grenzen, Übergänge und Wandel des filmischen Raumes*. Stuttgart: Hatje-Cantz Verlag, S. 11-49.
- Beller, Hans (2007): *Dokumentarische Filmmontage. Zwischen Authentizität und Manipulation*. In: Sponzel, Daniel (Hrsg.) (2007): *Der schöne Schein des Wirklichen. Zur Authentizität im Film*. Konstanz: UVK, S. 119-133.
- Belting, Hans (2006): *Das echte Bild. Bildfragen als Glaubensfragen*. 2. Auflage. München: Verlag C. H. Beck.
- Bentele, Günter (1989): *Kultur in semiotischer Perspektive – zur Einleitung*. In: Bystrina, Ivan (1989): *Semiotik der Kultur: Zeichen – Texte – Codes*. Tübingen: Stauffenberg, S. I-VIII.
- Berghahn, Daniela (2006): No place like home? Or impossible homecomings in the films of Fatih Akin. In: *New Cinemas*, 4/3, S. 141–157. URL: <http://pure.rhul.ac.uk/portal/files/5767976/noplacelikehome.pdf> [Stand 15.06.2013].
- Berghahn, Daniela; Sternberg, Claudia (2010a): *Locating Migrant and Diasporic Cinema in Contemporary Europe*. In: Dies. (Hrsg.) (2010): *European cinema in motion: migrant and diasporic film in contemporary Europe*. Basingstoke [u. a.]: Palgrave Macmillan, S. 12-49.
- Berghahn, Daniela; Sternberg, Claudia (Hrsg.) (2010): *European cinema in motion: migrant and diasporic film in contemporary Europe*. Basingstoke [u. a.]: Palgrave Macmillan.
- Bernal, Martin (1992): *Schwarze Athene: die afroasiatischen Wurzeln der griechischen Antike: wie das klassische Griechenland „erfunden“ wurde*. München [u. a.]: List.
- Berra, John (2008): *Declarations of independence: American cinema and the partiality of independent production*. Bristol [u. a.]: Intellect.
- Berra, John (2010): *Directory of World Cinema II. American independent*. Bristol [u. a.]: Intellect.
- Bertlein, Reinhold F. (1989): *Europäischer Film und kulturelle Eye-identity. Realität und Utopie zugleich*. In: Kulturpolitische Gesellschaft (Hrsg.) (1989): *Kultur-Markt Europa. Jahrbuch für europäische Kulturpolitik*. Köln: Volksblatt Verlag, S. 129-140.
- Bhaba, Homi K. (1996): *Culture's In-Between*. In: Hall, Stuart; du Gay, Paul (Hrsg.) (2002): *Questions of cultural Identity*. Reprinted. London: Sage Publications, S. 53-60.
- Bideleux, Robert (2003): *Europakonzeptionen*. In: Kaser, Karl; Gramshammer-Hohl, Dagmar; Pichler, Robert (Hrsg.) (2003): *Europa und die Grenzen im Kopf. Wieser Enzyklopädie des europäischen Ostens*. Band 11. Klagenfurt [u. a.]: Wieser Verlag, S. 89-112.
- Bisanz, Elize (2004) (Hrsg.): *Kulturwissenschaft und Zeichentheorien. Zur Synthese von Theoria, Praxis und Poiesis*. Münster: LIT.
- Bisanz, Elize (2005a): *Symbolische Formen der Identitätsbildung*. In: Dies. (Hrsg.) (2005): *Diskursive Kulturwissenschaft. Analytische Zugänge zu symbolischen Formationen der pOst-Westlichen Identität in Deutschland*. Münster: LIT Verlag, S. 10-24.
- Bisanz, Elize (Hrsg.) (2005): *Diskursive Kulturwissenschaft: Analytische Zugänge zu symbolischen Formationen der pOst-Westlichen Identität in Deutschland*. Münster: LIT.
- Bisanz, Elize (Hrsg.): *Medien und Formen der europäischen Kommunikation. Unter Mitarbeit von Jan Oehlmann*. Themenheft in: *Kodikas/Code Ars Semeiotica. An International Journal of Semiotics*. Tübingen: Günter Narr Verlag.
- Bisanz, Vart (2005b): *Archikulation der Mauer. Zum diskursiven Sinnraum zwischen Architektur und Gesellschaft*. In: Bisanz, Elize (Hrsg.) (2005): *Diskursive Kulturwissenschaft: Analytische Zugänge zu symbolischen Formationen der pOst-Westlichen Identität in Deutschland*. Münster: LIT, S. 154-165.
- Blumer, Herbert (1981): *Der methodologische Standort des Symbolischen Interaktionismus*. In: Arbeitsgruppe Bielefelder Soziologen (Hrsg.) (1981): *Alltagswissen, Interaktion und gesellschaftliche Wirklichkeit*. 5. Auflage. Opladen: Westdeutscher Verlag, S. 80-146.
- Blumer, Herbert (1986): *Symbolic interactionism: perspective and method*. Berkeley [u. a.]: Univ. of California Press.
- Böhme, Hartmut (1988): *Umriß einer Kulturgeschichte des Wassers. Eine Einleitung*. In: Ders. (Hrsg.) (1988): *Kulturgeschichte des Wassers*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 7-42.
- Böhnke, Alexander (2007): *Die Zeit der Diegese*. In: *montage/AV. Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation*. 16/2/2004. Marburg: Schüren, S. 93-104.
- Bonitzer, Pascal (1990): *Off-screen Space*. In: Browne, Nick (Hrsg.) (1990): *Cahiers du cinéma. Vol. 3. 1969-1972. The Politics of Representation*. New York: Routledge, S. 291-305.

- Bonitzer, Pascal (2000): Deframings. Übersetzung von Chris Drake. In: Wilson, David (Hrsg.) (2000): *Cahiers du cinéma*. Volume 4. 1973-1978: History, Ideology, Cultural Struggle. London/New York: Routledge, S. 197-203.
- Bordwell, David (1985): *Narration in the Fiction Film*. Madison: University of Wisconsin Press.
- Bordwell, David (1989): *Making meaning: inference and rhetoric on the interpretation of cinema*. Cambridge [u. a.]: Harvard University Press.
- Borstnar, Nils; Pabst, Eckhard; Wulff, Hans Jürgen (2008): *Einführung in die Film- und Fernsehwissenschaft*. 2., überarb. Aufl. Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft.
- Bösch, Frank; Borutta, Manuel (Hrsg.) (2006): *Die Massen bewegen. Medien und Emotionen in der Moderne*. Frankfurt a. M.: Campus.Publishers.
- Bourdieu, Pierre [et al.] (1997): *Das Elend der Welt: Zeugnisse und Diagnosen alltäglichen Leidens an der Gesellschaft*. Konstanz: UVK.
- Branigan, Edward Richard (1981): *The Spectator and Film Space. Two Theories*. In: *Screen* 22. Jg. 1981. Nr. 1, S. 55-78.
- Branigan, Edward Richard (1984): *Point of view in the cinema: a theory of narration and subjectivity in classical film*. Berlin [u. a.]: Mouton.
- Branigan, Edward Richard (1992): *Narrative Comprehension and Film*. London/New York: Routledge.
- Branigan, Edward Richard (2007): *Die Point-of-View-Struktur*. In: *montage/AV. Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation*. 16/1/2007. Marburg: Schüren, S. 47-72.
- Branigan, Edward Richard (2007a): *Fokalisierung*. In: *montage/AV. Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation*. 16/1/2007. Marburg: Schüren, S. 73-84.
- Bruun Vaage, Margrethe (2007): *Empathie. Zur Episodischen Struktur der Teilhabe am Spielfilm*. In: *montage/AV. Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation*. 16/1/2007. Marburg: Schüren, S. 101-120.
- Bugge, Peter (2003): *A European Cultural Heritage? Reflections on a Concept and a Programme*. In: Peckham, Robert Shannan (Hrsg.) (2003): *Rethinking heritage: cultures and politics in Europe*. London [u. a.]: Tauris, S. 61-73.
- Bullerjahn, Claudia (2001): *Grundlagen der Wirkung von Filmmusik*. Augsburg: Wißner-Verlag.
- Burch, Noël (1981): *Nana, or the Two Kinds of Space*. In: Ders. (1981): *Theory of Film Practice*. Princeton: Princeton University Press, S. 17-31.
- Butler, Judith (1998): *Haß spricht: Zur Politik des Performativen*. Berlin: Berlin-Verlag.
- Bystrina, Ivan (1982): *Objektivität und Parteilichkeit*. In: Bentele, Günter; Ruoff, Robert (Hrsg.) (1982): *Wie objektiv sind unsere Medien?* Frankfurt a.M.: Fischer, S. 56-77.
- Bystrina, Ivan (1983): *Ritus, Mythos, Ideologie: Entstehen und Vergehen von Codes*. In: Borbé, Tasso (Hrsg.) (1983): *Semiotics Unfolding. Vol I/Part 1*. Berlin [u. a.]: Mouton, S. 51-59.
- Bystrina, Ivan (1989): *Semiotik der Kultur: Zeichen – Texte – Codes*. Tübingen: Stauffenberg.
- Calefato, Patrizia (2005): *Kleidung als Jargon. Zur Soziosemiotik der Uniform*. In: *Zeitschrift für Semiotik. Themenheft: Semiotik der Kleidung*. Herausgegeben von Antonella Giannone, Doris Mosbach und Patrizia Calefato, Band 27, Heft 3/2005, S. 241-252.
- Carroll, Noël (1996): *Theorizing the moving image*. Cambridge: Cambridge Univ. Press.
- Casetti, Francesco (2001): *Filmgenres, Verständigungsvorgänge und kommunikativer Vertrag*. Aus dem Englischen von Vincent Hediger. In: *Montage/AV. Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation*. 10/2/2001. Marburg: Schüren, S. 155-173.
- Cassirer, Ernst (1931): *Mythischer, ästhetischer und theoretischer Raum*. In: Dünne, Jörg, Günzel, Stephan (Hrsg.) (2006): *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 485-500.
- Cassirer, Ernst (1990): *Versuch über den Menschen. Einführung in die Philosophie der Kultur*. Frankfurt a.M.: Fischer.
- Castoriadis, Cornélius (1984): *Gesellschaft als imaginäre Institution. Entwurf einer politischen Philosophie*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Castoriadis, Cornélius (1991): *Der Zustand des Subjekts heute*. In: Pechriggl, Alice; Reitter, Karl (Hrsg.) (1991): *Die Institution des Imaginären. Zur Philosophie von Cornélius Castoriadis*. Wien/Berlin: Turia & Kant, S. 11-53.
- Caughie, John (1992): *Becoming European: Art cinema, Irony and Identity*. In: Petrie, Duncan J. (Hrsg.) (1992): *Screening Europe: Image and Identity in Contemporary European Cinema*. London: British Film Institute, S. 32-44.
- Certeau, Michel de (1988): *Kunst des Handelns*. Aus dem Franz. übers. von Ronald Voullié. Berlin: Merve-Verlag.
- Cha, Kyung-Ho (2010): *Erzählte Globalisierung. Gabentausch und Identitätskonstruktion in Fatih Akins „Auf der anderen Seite“*. In: Ezli, Özkan (Hrsg.) (2010): *Kultur als Ereignis. Fatih Akins Film „Auf der anderen Seite“ als transkulturelle Narration*. Bielefeld: transcript, S. 135-149.
- Chatman, Seymour (2000): *Story and discourse: narrative structure in fiction and film*. Paperpack reprinting. Ithaca [u. a.]: Cornell Univ. Press.
- Cheneval, Francis (2010): *Das kulturelle Europa als politische Konstruktion*. In: Kadelbach, Stefan (Hrsg.) (2010): *Europa als kulturelle Idee. Schriften zur Europäischen Integration und Internationalen Wirtschaftsforschung*. Baden-Baden: Nomos, S. 83-101.
- Clark, Eric; Petersson, Bo (2003): *Boundary Dynamics and the Construction of Identities*. In: Dies. (Hrsg.) (2003): *Identity Dynamics and the Construction of Boundaries*. Lund: Nordic Academic Press.

- Coates, Paul (2009): *European film theory. From crypto-nationslism to trans-nationalism*. In: Trifonova, Temenuga (Hrsg.) (2009): *European Film Theory*. New York: Routledge, S. 3-16.
- Compagnon, Antoine (1992): Appendix 2: Mapping the European Mind. In: Petrie, Duncan J. (Hrsg.) (1992): *Screening Europe: Image and Identity in Contemporary European Cinema*. London: British Film Institute, S. 106-113.
- Costa-Gavras, Constantin (2008): „Nichts ist gewaltiger als das Bild.“ Wozu sind Filme da? Damit wir Gefühle entwickeln. Interview mit dem Regisseur Constantin Costa-Gavras geführt von Christiane Peitz. URL: <http://www.tagesspiegel.de/kultur/kino/berlinale/interview-nichts-ist-gewaltiger-als-das-bild/1159656.html> [Stand 29.06.2013].
- Csáky, Moritz; Feuchtinger, Johannes (Hrsg.) (2007): *Europa – geeint durch Werte? Die europäische Wertedebatte auf dem Prüfstand der Geschichte*. Bielefeld: transcript.
- Darke, Chris (1995): *European art cinema*. In: Vincendeau, Ginette (Hrsg.) (1995): *Encyclopedia of European cinema*. London: British Film Institute, S. 131-132.
- Däumer, Matthias [et al.] (2010): Einleitung. Das Konzept des Unorts. In: Dies. (Hrsg.) (2010): *Unorte. Spielarten einer verlorenen Verortung. Kulturwissenschaftliche Perspektiven*. Bielefeld: transcript, S. 9-27.
- Decker, Jan-Oliver; Krahs, Hans (2008): Einführung. Zeichen(-Systeme) im Film. In: *Zeitschrift für Semiotik. Zeichen(-Systeme) im Film*. Bd. 30/2008, 3-4, S. 225-236.
- Deger, Petra (2007): *Europäisierung – Dimensionen der Genese europäischer Räume*. In: Dies.; Hettlage, Robert (Hrsg.) (2007): *Der europäische Raum. Die Konstruktion europäischer Grenzen*. Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften, S. 147-165.
- Deleuze, Gilles (1989): *Das Bewegungs-Bild. Kino 1*. Übersetzt von Ulrich Christians und Ulrike Bokelmann. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Deleuze, Gilles (1991): *Das Zeit-Bild. Kino 2*. Übersetzt von Klaus Englert. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Dennerlein, Bettina; Frietsch, Elke (Hrsg.) (2011): *Identitäten in Bewegung. Migration im Film*. Bielefeld: transcript.
- Denzin, Norman K. (1984): *On understanding emotion*. San Francisco [u. a.]: Jossey-Bass.
- Denzin, Norman K. (1991): *Images of Postmodern Society. Social Theory and Contemporary Cinema*. London: Sage Publications.
- Denzin, Norman K. (2008): *Symbolischer Interaktionismus*. In: Flick, Uwe; Kardorff, Ernst von; Steinke, Ines (Hrsg.) (2008): *Qualitative Forschung. Ein Handbuch*. 6. durchgesehene und akt. Aufl. Hamburg: Rowohlt, S. 136-149.
- Denzin, Norman K. (2008a): *Reading Film – Filme und Videos als sozialwissenschaftliches Erfahrungsmaterial*. In: Flick, Uwe; Kardorff, Ernst von; Steinke, Ines (Hrsg.) (2008): *Qualitative Forschung. Ein Handbuch*. 6. durchgesehene und akt. Aufl. Hamburg: Rowohlt, S. 416-428.
- Derrida, Jacques (1992): *Das andere Kap. Die vertagte Demokratie. Zwei Essays zu Europa*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Devoucoux, Daniel (2007): *Mode im Film. Zur Kulturanthropologie zweier Medien*. Bielefeld: transcript.
- Dittmer, Lowell (1977): *Political culture and political symbolism. Toward a theoretical synthesis*. In: Center for International studies Princeton (Hrsg.): *World politics: a quarterly journal of international relations*. Cambridge: Cambridge Univ. Press, S. 552-583.
- Dörner, Andreas (1998): *Das politische Imaginäre. Vom Nutzen der Filmanalyse für die politische Kulturforschung*. In: Hofmann, Wilhelm (Hrsg.) (1998): *Visuelle Politik: Filmpolitik und die visuelle Konstruktion des Politischen*. 1. Auflage. Baden-Baden: Nomos, S. 199-220.
- Dörner, Andreas (1999): *Politische Kulturforschung und Cultural Studies*. In: Haberl, Othmar Nikola; Korenke, Tobias (Hrsg.) (1999): *Politische Deutungskulturen. Festschrift für Karl Rohe*. Baden-Baden: Nomos, S. 93-111.
- Dörner, Andreas (2000): *Politische Kultur und Medienunterhaltung. Zur Inszenierung politischer Identitäten in der amerikanischen Film- und Fernsehwelt*. Konstanz: UVK.
- Dörner, Andreas (2001): *Politainment. Politik in der medialen Erlebnisgesellschaft*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Dörner, Andreas (2002): *Medienkommunikation und Unterhaltungsöffentlichkeit. Zirkulation der Diskurse und virtuelle Vergemeinschaftung*. In: Schicha, Christian; Brosda, Carsten (Hrsg.) (2002): *Politikvermittlung in Unterhaltungsformaten. Medieninszenierungen zwischen Popularität und Populismus*. Münster: LIT, S. 38-53.
- Dörner, Andreas (2008): *Medienkultur und politische Öffentlichkeit: Perspektiven und Probleme der Cultural Studies aus politikwissenschaftlicher Sicht*. In: Hepp, Andreas; Winter, Rainer (Hrsg.) (2008): *Kultur-Medien-Macht. Cultural Studies und Medienanalyse*. 4. Auflage. Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften, S. 219-237.
- Dornheim, Andreas; Greiffenhagen, Sylvia (2003a): Einführung: Identität und politische Kultur. In: Dies. (Hrsg.) (2003): *Identität und politische Kultur*. Stuttgart: Kohlhammer, S. 11-30.
- Dornheim, Andreas; Greiffenhagen, Sylvia (Hrsg.) (2003): *Identität und politische Kultur*. Stuttgart: Kohlhammer.
- Döveling, Katrin (2005): *Emotionen-Medien-Gemeinschaft. Eine kommunikationssoziologische Analyse*. Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften.
- Downs, Roger M.; Stea, David (1982): *Kognitive Karten: die Welt in unseren Köpfen*. New York: Harper & Row.
- Drake, Chris (1995a): *European cinema and Hollywood*. In: Vincendeau, Ginette (Hrsg.) (1995): *Encyclopedia of European cinema*. London: British Film Institute, S. 132-133.
- Drechsel, Benjamin (2003): *Trägerischer Augenschein? Hinweise zur Verflechtung von politischer Kultur und visueller Politik*. In: Salzborn, Samuel (Hrsg.) (2009): *Politische Kultur*. Frankfurt a.M.: Peter Lang, S. 147-175.

- Dreyer, Mechthild; Joisten, Karen (Hrsg.) (2010): Räume des Wissens. Grundpositionen in der Geschichte der Philosophie. Mainzer Historische Kulturwissenschaften. Bielefeld: transcript.
- Dünne, Jörg; Günzel, Stephan (Hrsg.) (2006): Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften.
- Durkheim, Émile (1977): Über die Teilung der sozialen Arbeit. Eingel. von Niklas Luhmann. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Durkheim, Émile (1994): Die elementaren Formen des religiösen Lebens. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Durkheim, Émile (2006): Der Selbstmord. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Dyer, Richard; Vincendeau, Ginette (2002): Popular European cinema. Reprinted. London [u. a.]: Routledge.
- Dyson, Kenneth (1994): Elusive union: the process of economic and monetary union in Europe. London [u.a.]: Longman.
- Eco, Umberto (2002): Einführung in die Semiotik. 9., unveränderte Auflage. München [u. a.]: Fink.
- Eder, Jens (2002): „Noch einmal mit Gefühl!“ Zu Figur und Affekt im Spielfilm. In: Sellmer, Jan; Wulff, Hans J. (Hrsg.) (2002): Film und Psychologie – nach der kognitiven Phase? Marburg: Schüren, S. 93-108.
- Eder, Jens (2007a): Gefühle im Widerstreit: A Clockwork Orange und die Erklärung audiovisueller Emotionen. In: Bartsch, Anne; Eder, Jens; Fahlenbrach, Kathrin (Hrsg.) (2007): Audiovisuelle Emotionen. Emotionsdarstellung und Emotionsvermittlung durch audiovisuelle Angebote. Köln: Herbert von Halem, S. 256-276.
- Eder, Jens (2008): Die Figur im Film. Grundlagen der Figurenanalyse. Marburg: Schüren.
- Eder, Jens (2008a): Filmfiguren: Rezeption und Analyse. In: Schick, Thomas; Ebbrecht, Tobias (Hrsg.) (2008): Emotionen-Empathie-Figur: Spielformen der Filmwahrnehmung. Beiträge zur Film- und Fernsehwissenschaft. Band 62. 44. Jahrgang, S. 131-150.
- Eder, Jens (2009): Die Wege der Gefühle: Ein integratives Modell der Anteilnahme an Filmfiguren. In: Brütsch, Matthias [et al.] (Hrsg.) (2009): Kinogefühle. Emotionalität und Film. 2. Auflage. Marburg: Schüren, S. 225-242.
- Eder, Jens; Jannidis, Fotis; Schneider, Ralf (Hrsg.) (2010): Characters in Fictional Worlds. Understanding Imaginary Beings in Literature, Film, and Other Media. Berlin/New York: de Gruyter.
- Eder, Klaus (1999): Integration durch Kultur? Das Paradox der Suche nach einer europäischen Identität. In: Viehoff, Reinhold; Segers, Rien T. (Hrsg.) (1999): Kultur, Identität, Europa. Über die Schwierigkeiten und Möglichkeiten einer Konstruktion. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 147-179.
- Eder, Klaus (2007): Die Grenzen Europas. Zur narrativen Konstruktion europäischer Identität. In: Deger, Petra; Hettlage, Robert (Hrsg.) (2007): Der europäische Raum. Die Konstruktionen europäischer Grenzen. Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften, S. 187-209.
- Ehrat, Johannes (2005): Cinema and Semiotic. Peirce and Film Aesthetics, Narration, and Representation. Toronto/Buffalo/London: University of Toronto Press.
- Eisenstein, Sergej (1988): Das dynamische Quadrat. Leipzig: Verlag Philipp Reclam.
- Elsaesser, Thomas (2005): European Cinema. Face to face with Hollywood. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Elsaesser, Thomas (2008): Transnationales Kino in Europa: Jenseits der Identitätspolitik. Doppelte Besetzung, Interpassivität und gegenseitige Einmischung. In: Strobel, Ricarda; Jahn-Sudman, Andreas (Hrsg.) (2009): Film transnational und transkulturell. Europäische und amerikanische Perspektiven. München: Fink, S. 27-45.
- Elsaesser, Thomas (2009): Real location, fantasy space, performative place. Double occupancy and mutual interference in european cinema. In: Trifonova, Temenuga (Hrsg.) (2009): European Film Theory. New York: Routledge, S. 47-62.
- Engelen, Eva-Maria (2007): Gefühle. Stuttgart: Reclam.
- Engell, Lorenz (1992): Sinn und Industrie. Einführung in die Filmgeschichte. Frankfurt a.M./New York: Campus Verlag.
- Engell, Lorenz (2007): Neue Überlegungen zu Iconizität, Indexikalität und Temporalität des Films. In: Sponzel, Daniel (Hrsg.) (2007): Der schöne Schein des Wirklichen. Zur Authentizität im Film. Konstanz: UVK, S. 15-40.
- Eschenbach, Achim (1977): Einleitung. In: Morris, Charles W. (1977): Pragmatische Semiotik und Handlungstheorie. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 11-76.
- Etzrodt, Christian (2003): Sozialwissenschaftliche Handlungstheorien. Konstanz: UVK.
- Eugeni, Ruggero (2002): Von der themenzentrierten Analyse zur Soziosemiotik des filmischen Texts. In: montage/AV. Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation. 11/2/2002. Marburg: Schüren, S. 113-121.
- Europäische Kommission (2003): Ermittlung und Bewertung der Finanzströme des europäischen Films und Vergleich mit dem amerikanischen Modell. Kurzfassung. IMCA für die GD Bildung und Kultur, Referat C1 Studie Nr. DG EAC/34/01. URL: [http://ec.europa.eu/avpolicy/docs/library/studies/finalised/film\\_rating/sum\\_de.pdf](http://ec.europa.eu/avpolicy/docs/library/studies/finalised/film_rating/sum_de.pdf) [Stand 14.06.2013].
- Europäische Kommission (2012): Standard Eurobarometer 77/Frühjahr 2012. Die Werte der EU-Bürger. URL: [http://ec.europa.eu/public\\_opinion/index\\_en.htm](http://ec.europa.eu/public_opinion/index_en.htm) [Stand 15.06.2013].
- European Broadcasting Union (Hrsg.) (2004): 50 years of Eurovision. Grand-Saconnex: EBU Dossiers.
- Everett, Wendy (2005a): Preface: filmic fingerprints. In: Dies. (Hrsg.) (2005): European Identity in Cinema. Bristol/Chicago: Intellect Books, S. 5-7.
- Everett, Wendy (2005b): European Film and the quest of identity. In: Dies. (Hrsg.) (2005): European Identity in Cinema. Bristol/Chicago: Intellect Books, S. 7-14.
- Everett, Wendy (Hrsg.) (2005): European Identity in Cinema. Bristol/Chicago: Intellect Books.

- Everett, Wendy; Goodbody, Axel (2005) (Hrsg.): *Revisiting space. Space and place in European Cinema*. Oxford [u. a.]: Lang.
- Everett, Wendy; Goodbody, Axel (2005a): *Urban Spaces as Social Spaces: Re-mapping the City in European Cinema*. In: Dies. (Hrsg.) (2005): *Revisiting space. Space and place in European Cinema*. Oxford [u. a.]: Lang, S. 9-24.
- Ezli, Özkan (2009): *Von der interkulturellen zur kulturellen Kompetenz. Fatih Akins globalisiertes Kino*. In: Ders.; Kimmich, Dorothee; Werberger, Annette (Hrsg.) (2009): *Wider den Kulturzwang. Migration, Kulturalisierung und Weltliteratur*. Bielefeld: transcript, S. 207-230.
- Ezli, Özkan (2010): *Von Lücken, Grenzen und Räumen: Übersetzungsverhältnisse in Alejandro Gonzáles Iñárritus „Babel“ und Fatih Akins „Auf der anderen Seite“*. In: Ders. (Hrsg.) (2010): *Kultur als Ereignis. Fatih Akins Film „Auf der anderen Seite“ als transkulturelle Narration*. Bielefeld: transcript, S. 71-88.
- Ezra, Elisabeth (2004) (Hrsg.): *European Cinema*. Oxford/New York: Oxford University Press.
- Fahlenbrach, Kathrin (2007): *Audiovisuelle Metaphern und Emotionen im Sounddesign*. In: Bartsch, Anne; Eder, Jens; Fahlenbrach, Kathrin (Hrsg.) (2007): *Audiovisuelle Emotionen. Emotionsdarstellung und Emotionsvermittlung durch audiovisuelle Angebote*. Köln: Herbert von Halem, S. 330-349.
- Faulstich, Werner (2002): *Einführung in die Medienwissenschaft*. München: Fink.
- Faulstich, Werner (2002a): *Grundkurs Filmanalyse*. München: Fink.
- Ferre, Valerio (2008): *Carmine Amoroso's „Cover Boy“: Romania not Rome holds our hopes*. In: *Italian quarterly*. Herausgegeben u. a. von: The State University of New Jersey und Carlo Luigi Golino, Bd. 45/2008, 177/178, Brunswick/New York: Dept., S. 43-52.
- Feshbach, Seymour (1989): *Fernsehen und antisoziales Verhalten. Perspektiven für Forschung und Gesellschaft*. In: Groebel, Jo; Winterhoff-Spurk, Peter (Hrsg.) (1999): *Empirische Mediensoziologie*. München: Psychologie Verlags Union, S. 65-75.
- Finney, Angus (1997): *The state of European cinema: a new dose of reality*. London [u. a.]: Cassell.
- Fischer-Lichte, Erika (2003): *Ritualität und Grenze*. In: Dies.; Horn, Christian; Umatham, Sandra; Warstat, Matthias (Hrsg.) (2003): *Ritualität und Grenze*. Tübingen/Basel: Francke, S. 11-30.
- Fischer, Lorenz; Wiswede, Günter (2002): *Grundlagen der Sozialpsychologie*. 2., überarb. und erw. Aufl. München/Wien: Oldenbourg.
- Flam, Helena (2002): *Soziologie der Emotionen: eine Einführung*. Konstanz: UVK.
- Florack, Ruth (2010): *Ethnic Stereotypes as Elements of Character Formation*. In: Eder, Jens; Janmidis, Fotis; Schneider, Ralf (Hrsg.) (2010): *Characters in Fictional Worlds. Understanding Imaginary Beings in Literature, Film, and Other Media*. Berlin/New York: de Gruyter, S. 478-505.
- Flückiger, Barbara (2001): *Sound Design. Die virtuelle Klangwelt des Films*. Marburg: Schüren.
- Forbes, Jill; Street, Sarah (2000): *European Cinema. An Introduction*. Basingstoke: Palgrave.
- Fornäs, Johan (2008): *Meanings of Money: The Euro as a Sign of Value and of Cultural Identity*. In: Uricchio, William (Hrsg.) (2008): *We Europeans? Media, Representations, Identities*. Bristol/Chicago: Intellect Books, S. 123-140.
- Foucault, Michel (1967): *Andere Räume*. In: Barck, Karlheinz [et al.] (Hrsg.) (1992): *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik*. 4. Auflage. Leipzig: Reclam, S. 34-46.
- Foucault, Michel (1971): *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Freud, Sigmund (1978): *Das Unheimliche*. In: Ders. (1978): *Gesammelte Werke*. Bd. 12: *Werke aus den Jahren 1917-1920*. 5. Aufl. Frankfurt a.M.: Fischer, S. 229-269.
- Friedrich, Thomas; Schweppenhäuser, Gerhard (2010): *Bildsemiotik. Grundlagen und exemplarische Analysen visueller Kommunikation*. Basel [u. a.]: Birkhäuser.
- Frodon, Jean-Michel (1998): *La projection nationale: cinéma et nation*. Paris: Jacob.
- Frölich, Margrit (2011): *Tauschgeschäfte. Die Filme LE SILENCE DE LORNA und L'ENFANT von Jean-Pierre und Luc Dardenne*. In: Frölich, Margrit; Hüser, Rembert (2011) (Hrsg.): *Geld und Kino. Arnoldshainer Filmgespräche 27*. Marburg: Schüren, 217-232.
- Frölich, Margrit; Hüser, Rembert (2011): *Einstieg*. In: Dies. (Hrsg.) (2011): *Geld und Kino. Arnoldshainer Filmgespräche 27*. Marburg: Schüren, S. 7-12.
- Fuhrmann, Manfred (1992): *Die Dichtungstheorie der Antike. Aristoteles – Horaz – 'Longin'*. Eine Einführung. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Funk, Wolfgang; Krämer, Lucia (2011a): *Vorwort: Fiktionen von Wirklichkeit – Authentizität zwischen Materialität und Konstruktion*. In: Dies. (Hrsg.) (2011): *Fiktionen von Wirklichkeit – Authentizität zwischen Materialität und Konstruktion*. Bielefeld: transcript, S. 7-24.
- Funk, Wolfgang; Krämer, Lucia (Hrsg.) (2011): *Fiktionen von Wirklichkeit – Authentizität zwischen Materialität und Konstruktion*. Bielefeld: transcript.
- Galt, Rosalind (2006): *The new European Cinema. Redrawing the Map*. New York: Columbia University Press.
- Gaßmann, Heiner (1996): *Geld und Arbeit. Wirtschaftssoziologische Grundlagen einer Theorie der modernen Gesellschaft*. Frankfurt a.M./New York: Campus.

- Gaut, Berys (2006): Identification and Emotion in Narrative Film. In: Carroll, Noel; Choi, Jinhee (Hrsg.) (2006): *Philosophy of Film and Motion Pictures. An anthology*. Malden [u. a.]: Blackwell, S. 260-270.
- Geenen, Elke M. (2002): *Soziologie des Fremden. Ein gesellschaftstheoretischer Entwurf*. Opladen: Leske und Budrich.
- Geertz, Clifford (2007): *Welt in Stücken. Kultur und Politik am Ende des 20. Jahrhunderts*. Wien: Passagen Verlag.
- Geisen, Thomas (2008): Kultur und Identität – Zum Problem der Thematisierung von Gleichheit und Differenz in modernen Gesellschaften. In: Kalscheuer, Britta; Allolio-Näcke (Hrsg.) (2008): *Kulturelle Differenzen begreifen. Das Konzept der Transdifferenz aus interdisziplinärer Sicht*. Frankfurt a.M.: Campus, S. 167-189.
- Genette, Gérard (1998): *Die Erzählung*. 2. Auflage. München: Fink.
- Gerhards, Jürgen (1988): *Soziologie der Emotionen: Fragestellungen, Systematik und Perspektiven*. Weinheim [u. a.]: Juventa-Verlag.
- Gerhards, Jürgen (2005): *Kulturelle Unterschiede in der Europäischen Union. Ein Vergleich zwischen Mitgliedsländern, Beitrittskandidaten und der Türkei*. Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften.
- Gertenbach, Lars (2011): Cornelius Castoriadis: Gesellschaftliche Praxis und radikale Imagination. In: Moebius, Stephan; Quadflieg, Dirk (Hrsg.) (2011): *Kultur. Theorien der Gegenwart*. 2., erweiterte und aktualisierte Auflage. Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften, S. 277-289.
- Giannone, Antonella (2005): *Kleidung als Zeichen: Ihre Funktionen im Alltag und ihre Rolle im Film westlicher Gesellschaften. Eine kultursemiotische Abhandlung*. Berlin: Weidler.
- Giannone, Antonella; Calefato, Patrizia (2005): *Semiotik der Kleidung. Einleitung*. In: *Zeitschrift für Semiotik. Themenheft: Semiotik der Kleidung*. Herausgegeben von Antonella Giannone, Doris Mosbach und Patrizia Calefato, Band 27, Heft 3/2005, S. 189-194.
- Gillespie, Alex (2005a): G.H. Mead: Theorist of the Social Act. In: *Journal for the theory of social behaviour*. Bd. 35.2005/1. Oxford: Blackwell, S. 19-40.
- Gillespie, David (2005): Identity and the past in recent Russian cinema. In: Everett, Wendy (Hrsg.) (2005): *European Identity in Cinema*. Bristol/Chicago: Intellect Books, S. 59-66.
- Giroux, Henry A. (2002): *Breaking into the Movies. Film and the Culture of Politics*. Malden: Blackwell.
- Gorton, Kristyn (2007): The Point of View of Shame – Re-viewing female desire in Catherine Breillat's "Romance" (1999) and "Anatomy of Hell" (2004). In: *Studies in European Cinema* 4: 2, S. 111-124.
- Göttlich, Udo (2008): Zur Kreativität des Handelns in der Medienaneignung: Handlungs- und praxistheoretische Aspekte als Herausforderung der Rezeptionsforschung. In: Winter, Carsten; Hepp, Andreas; Krotz, Friedrich (Hrsg.) (2008): *Theorien der Kommunikations- und Medienwissenschaft. Grundlegende Diskussionen, Forschungsfelder und Theorieentwicklungen*. Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften, S. 383-399.
- Göttlich, Udo; Mikos, Lothar; Winter, Rainer (Hrsg.) (2001): *Die Werkzeugkiste der Cultural Studies. Perspektiven, Anschlüsse und Interventionen*. Bielefeld: transcript.
- Gräf, Dennis [et al.] (Hrsg.) (2011): *Filmsemiotik: eine Einführung in die Analyse audiovisueller Formate*. Marburg: Schüren.
- Grazia, Victoria de (1998): Mass Culture and Sovereignty: The American Challenge to European Cinemas, 1920-1960. In: *The Journal of Modern History*. 61/1/1989. Chicago: Chicago University Press, S. 53-87.
- Grimm, Petra (2002): Die Illusion der Realität im Labyrinth der Medien. Die Konstruktion von Authentizität an der Grenze von Fiction und Non-Fiction. In: Krah, Hans; Ort Claus-Michael (Hrsg.): *Weltentwürfe in Literatur und Medien. Phantastische Wirklichkeiten. Realistische Imaginationen*. Kiel: Ludwig, S. 361-382.
- Groebel, Jo; Winterhoff-Spurk, Peter (Hrsg.) (1999): *Empirische Mediensoziologie*. München: Psychologie Verlags Union.
- Groeben, Norbert; Schreier, Margrit (2000): Die Grenze zwischen (fiktionaler) Konstruktion und (faktueller) Wirklichkeit: mehr als eine Konstruktion? In: Zurstiege, Guido (Hrsg.) (2000): *Festschrift für die Wirklichkeit*. Opladen: Westdeutscher Verlag, S. 165-184.
- Gronow, Antti (2011): *From Habitus to Social Structures. Pragmatism and Contemporary Social Theory*. Frankfurt a.M.: Peter Lang.
- Großmann, Stephanie (2008): Musik im Film. In: *Zeitschrift für Semiotik. Zeichen(-Systeme) im Film* Bd. 30.2008, 3-4, S. 293-320.
- Guggenberger, Rainer (2013): *Die aristotelische Katharsis in der Theater- und Literaturwissenschaft: Interpretationen der Katharsis im deutschen Sprachraum und ihr Bezug auf Aristoteles*. Saarbrücken: AV Akademikerverlag.
- Günzel, Stephan (2009a): *Raumwissenschaften. Einleitung*. In: Ders. (Hrsg.) (2009): *Raumwissenschaften*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 7-13.
- Günzel, Stephan (Hrsg.) (2009): *Raumwissenschaften*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Günzel, Stephan (Hrsg.) (2010): *Raum. Ein interdisziplinäres Handbuch*. Stuttgart: Metzler.
- Habermas, Jürgen (1981): *Theorie des kommunikativen Handelns*. Band I und II. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Hall, Stuart (1992): European Cinema on the Verge of a Nervous Breakdown. In: Petrie, Duncan J. (Hrsg.) (1992): *Screening Europe: Image and Identity in Contemporary European Cinema*. London: British Film Institute, S. 45-53.
- Hames, Peter (2004): *The cinema of Central Europe*. London [u. a.]: Wallflower Press.

- Harras, Gisela (2004): *Handlungssprache und Sprechhandlung: Eine Einführung in die theoretischen Grundlagen*. 2., durchges. und erw. Aufl. Berlin [u. a.]: de Gruyter.
- Hartmann, Andreas; Neumann, Michael (Hrsg.) (2004): *Mythen Europas: Schlüsselfiguren der Imagination*. Band 1: Antike. Regensburg: Pustet.
- Hasse, Jürgen (2007): *Übersehene Räume. Zur Kulturgeschichte und Heterotopologie des Parkhauses*. Bielefeld: transcript.
- Hatzer, Barbara; Layes, Gabriel (2005): *Interkulturelle Handlungskompetenz*. In: Thomas, Alexander; Kinast, Eva-Ulrike; Schroll-Machl, Sylvia (Hrsg.) (2005): *Handbuch Interkulturelle Kommunikation und Kooperation*. Band 1: Grundlagen und Praxisfelder. 2., überarbeitete Auflage. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, S. 138-148.
- Hausstein, Alexandra (2004): *Formen und Strategien von Identitätspolitik am Beispiel des europäischen kulturpolitischen Diskurses*. Bayreuth: Univ. Diss.
- Heidbrink, Henriette (2010): *Fictional Characters in Literary and Media Studies. A Survey of the Research*. In: Eder, Jens; Jannidis, Fotis; Schneider, Ralf (Hrsg.) (2010): *Characters in Fictional Worlds. Understanding Imaginary Beings in Literature, Film, and Other Media*. Berlin/New York: de Gruyter, S. 67-110.
- Heller, Franziska (2010): *Das Meer. Filmische Wahrnehmung und das Unermessliche*. In: Mauer, Roman (Hrsg.) (2010): *Das Meer im Film. Grenze, Spiegel, Übergang*. München: edition text+kritik, S. 45-61.
- Heller, Wilfried (Hrsg.) (2010a): *Identitäten und Imaginationen der Bevölkerung in Grenzräumen: Ostmittel- und Südosteuropa im Spannungsfeld von Regionalismus, Zentralismus, europäischem Integrationsprozess und Globalisierung*. Münster: Lit.-Verlag.
- Hempfer, Klaus; Volbers, Jürgen (Hrsg.) (2011): *Theorien des Performativen: Sprache – Wissen – Praxis. Eine kritische Bestandaufnahme*. Bielefeld: transcript.
- Henrichsmeyer, Wilhelm; Hildebrand, Klaus; May, Bernhard (Hrsg.) (1995): *Auf der Suche nach europäischer Identität*. Institut für Europäische Integrationsforschung e.V. Bonn: Europa Union Verlag.
- Hepp, Andreas (2003): *Deterritorialisierung und die Aneignung von Medienidentität: Identitäten in Zeiten der Globalisierung von Medienkommunikation*. In: Winter, Carsten; Thomas, Tanja; Hepp, Andreas (Hrsg.) (2003): *Medienidentitäten. Identität im Kontext von Globalisierung und Medienkultur*. Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften, S. 94-120.
- Hepp, Andreas (2010): *Cultural Studies und Medienanalyse*. 3., überarbeitete und erweiterte Auflage. Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften.
- Herold, Anna (2010): *European Film Policies and International Law. Culture and Trade – Marriage or Misalliance?* Groningen/Amsterdam: Europa Law Publishing.
- Hickethier, Knut (1995): *Zwischen Abwehr und Umarmung. Die Konstruktion des anderen in Filmen*. In: Karpf, Ernst; Kiesel, Doron; Visarius, Karsten (Hrsg.) (1995): *„Getürkte Bilder“: Zur Inszenierung von Fremden im Film*. Marburg: Schüren, S. 21-41.
- Hickethier, Knut (2001): *Film- und Fernsehanalyse*. Dritte Auflage. Stuttgart/Weimar: Metzler.
- Hickethier, Knut (2003): *Genretheorie und Genreanalyse*. In: Felix, Jürgen (Hrsg.) (2003): *Moderne Film-Theorie*. 2. Auflage. Mainz: Bender, S. 62-96.
- Hickethier, Knut (2006): *Unterhaltungsmedium Fernsehen. Zur Ästhetik des Populären*. In: Faulstich, Werner; Knop, Karin (Hrsg.) (2006): *Unterhaltungskultur*. München: Fink, S. 91-109.
- Hickethier, Knut (2007): *Die kulturelle Bedeutung medialer Emotionserzeugung*. In: Bartsch, Anne; Eder, Jens; Fahlenbrach, Kathrin (Hrsg.) (2007): *Audiovisuelle Emotionen. Emotionsdarstellung und Emotionsvermittlung durch audiovisuelle Angebote*. Köln: Herbert von Halem, S. 104-122.
- Hickethier, Knut (2009): *Zeitgeschichte in der Mediengesellschaft. Dimensionen und Forschungsperspektiven*. In: *Zeithistorische Forschungen/Studies in Contemporary History*. Online Ausgabe 6 (2009); H. 3. URL: <http://www.zeithistorische-forschungen.de/16126041-Hickethier-3-2009> [Stand: 02.07.2013].
- Hickethier, Knut (2010): *Mediatisierung und Medialisierung der Kultur*. In: Hartmann, Maren; Hepp, Andreas (Hrsg.) (2010): *Die Mediatisierung der Alltagswelt*. Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften, S. 85-96.
- Hickethier, Knut (2010a): *Einführung in die Medienwissenschaft*. 2. Auflage. Stuttgart: Metzler.
- Higson, Andrew (2006): *The Limiting Imagination of National Cinema*. In: Ezra, Elizabeth; Rowden, Terry (Hrsg.) (2008): *Transnational Cinema. The Film Reader*. London/New York: Routledge, S. 15-26.
- Hill, John; Church Gibson, Pamela (Hrsg.) (1998): *The Oxford Guide to Film Studies*. Oxford: University Press.
- Hipfl, Brigitte (2004): *Mediale Identitätsräume. Skizzen zu einem „spatial turn“ in der Medien- und Kommunikationswissenschaft*. In: Hipfl, Brigitte; Klaus, Elisabeth; Scheer, Uta (Hrsg.) (2004): *Identitätsräume. Nation, Körper und Geschlecht in den Medien. Eine Topographie*. Bielefeld: transcript, S. 16-59.
- Hipfl, Brigitte (2006): *Film und Identität: Ein psychoanalytisch-kulturtheoretischer Zugang*. In: Mai, Manfred; Rainer, Winter (Hrsg.) (2006): *Das Kino der Gesellschaft – die Gesellschaft des Kinos. Interdisziplinäre Positionen, Analysen, Zugänge*. Köln: Halem, S. 148-172.
- Hjort, Mette; MacKenzie, Scott (Hrsg.) (2003): *Purity and provocation: Dogma 95*. London: British Film Institute.
- Hoffmann, Andrea Claudia (2008): *Kopfkino. Wie Medien unsere Träume erfüllen*. Konstanz: UVK.
- Hoggett, Paul (2009): *Politics, Identity, and Emotion*. Boulder/London: Paradigm Publishers.
- Hohenberger, Eva (Hrsg.) (1998): *Bilder des Wirklichen: Texte zur Theorie des Dokumentarfilms*. Berlin: Vorwerk 8.



- Holtz-Bacha; Christina (2006): Medienpolitik für Europa. Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften.
- Holtz-Bacha; Christina (2011): Medienpolitik für Europa 2: Der Europarat. Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften.
- Horrocks, Simon (1995): European community [now European Union] and the cinema. In: Vincendeau, Ginette (Hrsg.) (1995): Encyclopedia of European cinema. London: British Film Institute, S. 133-134.
- Hsee, Christopher K.; Hatfield, Elaine; Carlson, John G.; Chemtob, Claude (1990): The Effect of Power on Susceptibility to Emotional Contagion. In: Cognition and Emotion, 1990/4 (4), S. 327-340.
- Huget, Holger; Kambas, Chyssoula; Klein, Wolfgang (2005a): Integration und Transgression. Einleitung. In: Dies. (Hrsg.) (2005): Grenz-überschreitungen. Differenz und Identität im Europa der Gegenwart. Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften, S. 9-26.
- Huget, Holger; Kambas, Chyssoula; Klein, Wolfgang (Hrsg.) (2005): Grenz-überschreitungen. Differenz und Identität im Europa der Gegenwart. Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften.
- Hüls, Christian (2006): Münzen und Zeichen, Diskursökonomie und Geld. Ein Gespräch mit Hartmut Winkler. In: Schnitt. Das Filmmagazin, Nr. 41/01.2006, S. 22-25.
- Hymans, Jacques E.C. (2004): The Changing Color of Money: European Currency Iconography and Collective Identity. In: European journal of international relations. Bd. 10/2004, S. 5-32.
- Iacoboni, Marco (2011): Woher wir wissen, was andere denken und fühlen: das Geheimnis der Spiegelneuronen. München: Goldmann.
- Ibertsberger, Sabina (2007): Das Dogmakonzept und seine Folgen. Zur Herausbildung einer ästhetischen Kategorie. Hamburg: Verlag Dr. Kovac.
- Imhof, Kurt (2003): Öffentlichkeit und Identität. In: Winter, Carsten; Thomas, Tanja; Hepp, Andreas (Hrsg.) (2003): Medienidentitäten. Identität im Kontext von Globalisierung und Medienkultur Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften, S. 71-93.
- Ingendahl, Werner (1991): Sprachliche Bildung im kulturellen Kontext. Einführung in die kulturwissenschaftliche Germanistik. Opladen: Westdeutscher Verlag.
- Iordanova, Dina; Cheung, Ruby (Hrsg.) (2010): Film Festival Yearbook 2. Film Festivals and Imagined Communities. St. Andrews: St. Andrews Film Studies.
- Iordanova, Dina; Rhyne, Ragan (Hrsg.) (2009): Film Festival Yearbook 1. The Festival Circuit. St. Andrews: St. Andrews Film Studies.
- Iser, Wolfgang (1983): Akte des Fingierens oder Was ist das Fiktive im fiktionalen Text? In: Heinrich, Dieter; Iser, Wolfgang (1983) (Hrsg.): Funktionen des Fiktiven. München: Wilhelm Fink Verlag, S. 121-152.
- Iser, Wolfgang (1991): Das Fiktive und das Imaginäre. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Jamme, Christoph (2004): Symbolische Bedeutungsansprüche der Kulturen. In: Jaeger, Friedrich; Liebsch, Burkhard (Hrsg.) (2004): Handbuch der Kulturwissenschaften. Grundlagen und Schlüsselbegriffe. Band I. Stuttgart/Weimer: Metzler, S. 207-218.
- Janoschka, Michael (2009): Konstruktion europäischer Identitäten in räumlich-politischen Konflikten. Stuttgart: Steiner.
- Joas, Hans (1992): Pragmatismus und Gesellschaftstheorie. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Joas, Hans (2006): Die kulturellen Werte Europas. Eine Einleitung. In: Ders.; Wiegandt, Klaus (Hrsg.) (2006): Die kulturellen Werte Europas. 3. Kolloquium der Stiftung „Forum für Verantwortung – Stiftung für Wissenschaftliche Nachberufliche Bildung“. Frankfurt a.M.: Fischer, S. 11-40.
- Joas, Hans (Hrsg.) (1985): Das Problem der Intersubjektivität. Neuere Beiträge zum Werk George Herbert Meads. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Joas, Hans; Knöbl, Wolfgang (2004): Sozialtheorie. Zwanzig einführende Vorlesungen. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Jochimsen, Inga Kristin (2003): Lars von Triers Idioten – Stilübungen und Narrenfreiheiten unter DOGMA 95. In: Lorenz, Matthias N. (Hrsg.) (2003): DOGMA 95 im Kontext. Wiesbaden: Deutscher Universitäts-Verlag, S. 165-208.
- Johler, Reinhard (2008): „Einheit in der Vielfalt“. Zur kulturellen Konstruktion eines „Europas der Regionen“. In: Beutner, Eduard; Rossbacher, Karlheinz (Hrsg.) (2008): Ferne Heimat nahe Fremde bei Dichtern und Nachdenkern. Würzburg: Königshausen und Neumann, S. 95-108.
- Jungen, Christian (2009): Hollywood in Cannes. Die Geschichte einer Hassliebe, 1939-2008. Dissertationsschrift an der Universität Zürich. Marburg: Schüren.
- Kadelbach, Stefan (Hrsg.) (2010): Europa als kulturelle Idee. Schriften zur Europäischen Integration und Internationalen Wirtschaftsforschung. Baden-Baden: Nomos.
- Kaiser, Tina Hedwig (2007): Flaneure im Film. La Notte und L' Eclisse von Michelangelo Antonioni. Marburg: Tectum Verlag.
- Kalscheuer, Britta; Allolio-Näcke (Hrsg.) (2008): Kulturelle Differenzen begreifen. Das Konzept der Transdifferenz aus interdisziplinärer Sicht. Frankfurt a.M.: Campus.
- Kannapin, Detlef (1999): Film-/Medientheorie und politische Theorie. Ein Beitrag zum Verständnis visueller Politikvermittlung in Medientheorien. In: Hofmann; Wilhelm (Hrsg.) (1999): Die Sichtbarkeit der Macht: theoretische und empirische Untersuchungen zur visuellen Politik. Baden-Baden: Nomos, S. 40-61.
- Kanzog, Klaus (1991): Einführung in die Filmphilologie. München: Diskurs-Film-Verl. Schaudig & Ledig.
- Kanzog, Klaus (2007): Grundkurs Filmsemiotik. München: Diskurs-Film-Verl. Schaudig & Ledig.

- Kappelhoff, Hermann (2005): Der Bildraum des Kinos: Modulationen einer ästhetischen Erfahrungsform. In: Koch, Gertrud (Hrsg.) (2005): Umwidmungen – architektonische und kinematographische Räume. Berlin: Vorwerk 8, S. 138-149.
- Karbusicky, Vladimir (Hrsg.) (1990): Sinn und Bedeutung in der Musik. Texte zur Entwicklung des musiksemiotischen Denkens. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Karpf, Ernst; Kiesel, Doron; Visarius, Karsten (Hrsg.) (1995): „Getürkte Bilder“: Zur Inszenierung von Fremden im Film. Marburg: Schüren.
- Katz, Richard S.; Wessels, Bernhard (1999a): Parliaments and Democracy in Europe in the Era of the Euro. In: Dies. (Hrsg.) (1999): The European Parliament, the national parliaments, and European integration. Oxford [u. a.]: Oxford University Press, S. 231-248.
- Katz, Richard S.; Wessels, Bernhard (Hrsg.) (1999): The European Parliament, the national parliaments, and European integration. Oxford [u. a.]: Oxford University Press.
- Keitel, Christoph; Allolio-Näcke, Lars (2005): Erfahrungen der Transdifferenz. In: Allolio-Näcke, Lars; Kalscheuer, Britta; Manzeschke, Arne (Hrsg.) (2005): Differenzen anders denken: Bausteine zu einer Kulturtheorie der Transdifferenz. Frankfurt a. M.: Campus, S. 104-117.
- Kelly, Richard (2003): IN THIS WORLD. Review. URL: <http://old.bfi.org.uk/sightandsound/review/1397> [Stand 01.07.2013].
- Kessler, Frank (2002): Historische Pragmatik. In: montage/AV. Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation. 11/2/2002. Marburg: Schüren, S. 104-112.
- Kessler, Frank (2003): Filmsemiotik. In: Felix, Jürgen (Hrsg.) (2003): Moderne Film-Theorie. 2. Auflage. Mainz: Bender, S. 104-125.
- Keupp, Heiner [et al.] (2006): Identitätskonstruktionen. Das Patchwork der Identitäten in der Spätmoderne. 3. Auflage. Hamburg: Rowohlt.
- Khouloki, Rayd (2007): Der filmische Raum. Konstruktion, Wahrnehmung, Bedeutung. Berlin: Bertz und Fischer.
- Kimmich, Dorothee; Schamma, Schahadat (2009): Kulturen der Leidenschaften – Leidenschaften der Kulturen. Vorwort: Positionen der Emotionsforschung. In: Arcadia – International Journal for Literary Studies. Band 44, Heft 1, Seiten 3–7.
- King, Geoff (2005): American independent cinema. Bloomington: Indiana University Press.
- Klaus, Elisabeth; Drüeke, Ricarda (2010): Inklusion und Exklusion in medialen Identitätsräumen. In: Klaus, Elisabeth [et al.] (Hrsg.) (2010): Identität und Inklusion im europäischen Sozialraum. Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften, S. 113-131.
- Klein, Bernhard; Mackenthun, Gesa (2003): Einleitung. Das Meer als kulturelle Kontaktzone. In: Dies. (Hrsg.): Das Meer als kulturelle Kontaktzone. Räume, Reisende, Repräsentationen. Konstanz: UVK, S. 1-16.
- Kleinschmidt, Erich (1999): Die Imagination des Imaginären. In: Ders.; Pethes, Nicolas (Hrsg.) (1999): Lektüren des Imaginären. Bildfunktionen in Literatur und Kultur. Köln [u. a.]: Böhlau, S. 15-31.
- Kloepfer, Rolf (2003): Semiotische Aspekte der Filmwissenschaft: Filmsemiotik. In: Posner, Roland [et al.] (Hrsg.) (2003): Semiotik: Ein Handbuch zu den zeichentheoretischen Grundlagen von Natur und Kultur. Bd. 3 in Handbücher zur Sprach- und Kommunikationswissenschaft. Herausgegeben von Herbert Ernst Wiegand. Bd. 13. Berlin/New York: De Gruyter, S. 3188-3211.
- Kluge, Friedrich (1995): Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache. Bearbeitet von Elmar Seebold. 23., erw. Aufl. Berlin/New York: de Gruyter.
- Koethen, Eva (2011): Der künstlerische Raum zwischen Einheitsanspruch und Stimmigkeit der Erfahrung. In: Funk, Wolfgang; Krämer, Lucia (Hrsg.) (2011): Fiktionen von Wirklichkeit – Authentizität zwischen Materialität und Konstruktion. Bielefeld: transcript, S. 117-138.
- Konstantarakos, Myrto (Hrsg.) (2000): Spaces in European Cinema. Exeter [u. a.]: Intellect.
- Köpke, Wulf (1999): Was ist Europa, wer Europäer? In: Ders.; Schmelz, Bernd (Hrsg.) (1999): Das gemeinsame Haus Europa. Handbuch zur europäischen Kulturgeschichte. Herausgegeben vom Museum für Völkerkunde Hamburg. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, S. 18-29.
- Kracauer, Siegfried (1984): Von Caligari zu Hitler. Eine psychologische Geschichte des deutschen Films. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Kracauer, Siegfried (1987): Über Arbeitsnachweise. In: Ders.: Straßen in Berlin und anderswo. Berlin: Das Arsenal, S. 52-59.
- Krah, Hans (1999): Räume, Grenzen, Grenzüberschreitungen. Einführende Überlegungen. In: Ders. (Hrsg.) (1999): Räume, Grenzen, Grenzüberschreitungen. Bedeutungs-Welten in Literatur, Film und Fernsehen. In: Kodikas/Code Ars Semiotica. An International Journal of Semiotics. Volume 22 (1999). No. 1-2. Tübingen: Gunter Narr Verlag, S. 3-13.
- Krah, Hans (2004): Weltuntergangsszenarien und Zukunftsentwürfe: Narrationen vom „Ende“ in Literatur und Film 1945 – 1990. Kiel: Ludwig.
- Kramer, Sven (2009): Vorwort. In: Ders. (Hrsg.) (2009): Bild – Sprache – Kultur. Ästhetische Perspektiven kritischer Theorie. Hermann Schwepenhäuser zum 80. Geburtstag. Würzburg: Königshausen & Neumann, S. 7-11.

- Kramer, Sven (2010): „Kunstspiel mit Peitsche und Folter“. Jean Améry über die Tortur im Film. In: Weitin, Thomas (Hrsg.) (2010): Wahrheit und Gewalt. Der Diskurs der Folter in Europa und den USA. Bielefeld: transcript, S. 169-185.
- Kramer, Sven; Schierbaum, Martin (2012): Die Elbe als Gegenstand kulturwissenschaftlicher Forschung. In: dies.: (Hrsg.) (2012): Spuren der Zeitgeschichte im Kulturraum Elbe. Springe: zu Klampen, S. 7-13.
- Krappmann, Lothar (2010): Soziologische Dimensionen der Identität. Strukturelle Bedingungen für die Teilnahme an Interaktionsprozessen. Elfte Auflage. Stuttgart: Klett-Cotta.
- Krause, Peter (2004): Medienanalyse als kulturwissenschaftlicher Zugang zum Politischen. In: Schwelling, Birgit (Hrsg.) (2004): Politikwissenschaft als Kulturwissenschaft. Theorien, Methoden, Problemstellungen. Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften, S. 83-107.
- Kreuzer, Anselm (2001): Filmmusik. Geschichte und Analyse. Frankfurt a.M.: Lang.
- Krienke, Markus; Belafi, Matthias (Hrsg.) (2007): Identitäten in Europa – Europäische Identitäten. Wiesbaden: Deutscher Universitätsverlag.
- Kristeva, Julia (1990): Fremde sind wir uns selbst. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Krois, John Michael (2001): Kultur als Symbolprozess. Philosophische Konsequenzen eines Paradigmenwechsels. In: Deutsche Zeitschrift für Philosophie. Zweimonatsschrift der internationalen philosophischen Forschung. Berlin: Akad.-Verl., S. 367-376.
- Krois, John Michael (2004): Kultur als Zeichensystem. In: Jaeger, Friedrich; Liebsch, Burkhard (Hrsg.) (2004): Handbuch der Kulturwissenschaften. Grundlagen und Schlüsselbegriffe. Band I. Stuttgart/Weimer: Metzler, S. 106-118.
- Krotz, Friedrich (2001): Die Mediatisierung kommunikativen Handelns. Der Wandel von Alltag und sozialen Beziehungen, Kultur und Gesellschaft durch die Medien. Wiesbaden: Westdeutscher Verlag.
- Krotz, Friedrich (2001a): Der symbolische Interaktionismus und die Kommunikationsforschung. Zum hoffnungsvollen Stand einer schwierigen Beziehung. In: Rössler, Patrick; Hasebrink, Uwe; Jäckel, Michael (Hrsg.) (2001): Theoretische Perspektiven der Rezeptionsforschung. München: R. Fischer, S. 73-96.
- Krotz, Friedrich (2003): Medien als Ressource der Konstitution von Identität. Eine konzeptionelle Klärung auf Basis des Symbolischen Interaktionismus. In: Winter, Carsten; Thomas, Tanja; Hepp, Andreas (Hrsg.) (2003): Medienidentitäten. Identität im Kontext von Globalisierung und Medienkultur. Köln: Herbert von Halem, S. 27-48.
- Krotz, Friedrich (2005): Einführung: Mediengesellschaft, Mediatisierung, Mythen – Einige Begriffe und Überlegungen. In: Rössler, Patrick; Krotz, Friedrich (Hrsg.) (2005): Mythen der Mediengesellschaft – The Media Society and its Myths. Konstanz: UVK, S. 9-33.
- Krotz, Friedrich (2005): Handlungstheorien. In: Mikos, Lothar; Claudia, Wegener (Hrsg.) (2005): Qualitative Medienforschung. Ein Handbuch. Konstanz: UVK, S. 40-50.
- Krotz, Friedrich (2007): Mediatisierung: Fallstudien zum Wandel von Kommunikation. Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften.
- Krotz, Friedrich (2008): Gesellschaftliches Subjekt und kommunikative Identität: Zum Menschenbild von Cultural Studies und Symbolischem Interaktionismus. In: Hepp, Andreas; Winter, Rainer (Hrsg.) (2008): Kultur-Medien-Macht. Cultural Studies und Medienanalyse. 4. Auflage. Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften, S. 125-138.
- Krüger (2008): Der EURO: Zur historischen Semiologie eines Namens und Münzzeichens. In: Medialität und Sozialität sprachlicher Zeichen. Tübingen: Stauffenburg-Verlag.
- Kuhlmann, Andreas (Hrsg.) (1994): Philosophische Ansichten der Kultur der Moderne. Frankfurt a. M.: Fischer-Taschenbuch-Verl.
- Labidi, Imed (2011): Welcome: An Insight into the Landscape of Contemporary French Consciousness. In: Senses of Cinema. Issue 59, o. S. URL: <http://www.sensesofcinema.com/issue/59/> [Stand 02.03.2013].
- Lacan, Jacques (1973): Schriften. Ausgewählt und herausgegeben von Norbert Haas. Teil 1. Olten [u. a.]: Walter.
- Latzer, Michael; Saurwein, Florian (2006): Europäisierung durch Medien: Ansätze und Erkenntnisse der Öffentlichkeitsforschung. In: Langenbacher, Wolfgang R., Latzer, Michael (Hrsg.) (2006): Europäische Öffentlichkeit und medialer Wandel. Eine transdisziplinäre Perspektive. Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften, S. 10-46.
- Lauterbach, Frank (2004): Einleitung: Nationalkulturelle Identitätskonstruktionen im Spannungsfeld dialektischer Differenzierungen. In: Ders.; Paul, Fritz; Sander, Ulrike-Christine (Hrsg.) (2004): Abgrenzung – Eingrenzung. Komparatistische Studien zur Dialektik kultureller Identitätsbildung. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, S. 1-16.
- Lauterbach, Frank; Paul, Fritz; Sander, Ulrike-Christine (Hrsg.) (2004): Abgrenzung – Eingrenzung. Komparatistische Studien zur Dialektik kultureller Identitätsbildung. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Leerssen, Joep (2010): National thought in Europe: a cultural history. 3. Aufl. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Leggewie, Claus (Hrsg.) (2004): Die Türkei und Europa. Die Positionen. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Leicht, Imke (2009): Multikulturalismus auf dem Prüfstand. Kultur, Identität und Differenz in modernen Einwanderungsgesellschaften. Berlin: Metropol-Verlag.
- Lesch, Walter (2005): Gesellschaftskritik mit den Mitteln der Filmkunst. In: Ders. (Hrsg.): Filmkunst und Gesellschaftskritik: sozioethische Erkundungen. Marburg: Schüren, S. 13-32.

- Liebsch, Burkhard (2004): Kultur im Zeichen des Anderen oder Gastlichkeit menschlicher Lebensformen. In: Jaeger, Friedrich; Liebsch, Burkhard (Hrsg.) (2004): Handbuch der Kulturwissenschaften. Grundlagen und Schlüsselbegriffe. Band I. Stuttgart/Weimer: Metzler, S. 1-23.
- Lioret, Philippe (2009): Zum Film „Welcome“. Interview mit dem Regisseur Philippe Lioret. Arsenal Filmverleih. Presseheft zum Film. URL: <https://www.arsenalfilm.de/welcome/interview.htm> [Stand 19.06.2013].
- Löffler, Bernhard (2010a): Vorwort. In: Ders. (Hrsg.) (2010): Die kulturelle Seite der Währung: Europäische Währungskulturen, Geldwerterfahrungen und Notenbanksysteme im 20. Jahrhundert. München: Oldenbourg, S. 1-2.
- Löffler, Bernhard (2010b): Währungsgeschichte als Kulturgeschichte? Konzeptionelle Leitlinien und analytische Probleme kulturhistorischer Ansätze auf wirtschafts- und währungsgeschichtlichem Feld. In: Ders. (Hrsg.) (2010): Die kulturelle Seite der Währung: Europäische Währungskulturen, Geldwerterfahrungen und Notenbanksysteme im 20. Jahrhundert. München: Oldenbourg, S. 3-36.
- Löffler, Bernhard (Hrsg.) (2010): Die kulturelle Seite der Währung: Europäische Währungskulturen, Geldwerterfahrungen und Notenbanksysteme im 20. Jahrhundert. München: Oldenbourg.
- Löffler, Berthold (2003): Politische Kultur als Teil der gesellschaftlich konstruierten Wirklichkeit. Eine theoretische Skizze. In: Dornheim, Andreas; Greiffenhagen, Sylvia (Hrsg.) (2003): Identität und politische Kultur. Stuttgart: Kohlhammer, S. 127-139.
- Lorenz, Matthias N. (Hrsg.) (2003): DOGMA 95 im Kontext kulturwissenschaftliche Beiträge zur Authentisierungsbestrebung im dänischen Film der 90er Jahre. Wiesbaden: Deutscher Universitätsverlag.
- Lösch, Klaus (2005): Transdifferenz. Ein Komplement von Differenz. In: Srubar, Ija (Hrsg.) (2005): Kulturen vergleichen: sozial- und kulturwissenschaftliche Grundlagen und Kontroversen. Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften, S. 252-270.
- Lösch, Klaus (2005a): Begriff und Phänomen der Transdifferenz: Zur Infragestellung binärer Differenzkonstrukte. In: Allolio-Näcke, Lars; Kalscheuer, Britta; Manzeschke, Arne (Hrsg.) (2005): Differenzen anders denken: Bausteine zu einer Kulturtheorie der Transdifferenz. Frankfurt a. M.: Campus, S. 26-52.
- Loshitzky, Yosefa (2010): Screening strangers. Migration and diaspora in contemporary European Cinema. Bloomington [u. a.]: Indiana Univ. Press.
- Loskant, Alexander (2005): Der neue europäische Großfilm. Ökonomie und Ästhetik europäischer Kinogroßproduktionen der 90er Jahre. Frankfurt a. M.: Peter Lang.
- Lotman, Jurij M. (1972): Die Struktur literarischer Texte. München: Fink.
- Lotman, Jurij M. (1977): Probleme der Kinoästhetik. Einführung in die Semiotik des Films. Frankfurt a. M.: Syndikat.
- Lotman, Jurij M. (2010): Die Innenwelt des Denkens. Eine semiotische Theorie der Kultur. Berlin: Suhrkamp.
- Löw, Martina (2001): Raumsoziologie. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Lowry, Stephen (1992): Film – Wahrnehmung – Subjekt. Theorien des Filmzuschauers. In: montage/AV. Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation. 1/1/1992. Marburg: Schüren, S. 113-128.
- Luhmann, Niklas (1988): Die Wirtschaft der Gesellschaft. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Luhmann, Niklas (2004): Die Realität der Massenmedien. 3. Auflage. Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften.
- Lukinbeal, Chris; Zimmermann, Stefan (2008): Introduction. A Cinematic World. In: Dies. (Hrsg.) (2008): The Geography of Cinema – A Cinematic World. Stuttgart: Franz Steiner Verlag, S. 15-24.
- Lurker, Manfred (1990): Die Botschaft der Symbole. In Mythen, Kulturen und Religionen. München: Kösel.
- Luserke, Matthias (Hrsg.) (1991): Die Aristotelische Katharsis : Dokumente ihrer Deutung im 19. und 20. Jahrhundert. Hildesheim: Olms.
- Liotard, Jean-François (1994): Das postmoderne Wissen: ein Bericht. Wien: Passagen-Verlag.
- Madeker, Ellen (2008): Türkei und europäische Identität. Eine wissenssoziologische Analyse der Debatte um den EU-Beitritt. Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften.
- Mai, Manfred (2006): Künstlerische Autonomie und soziokulturelle Einbindung. Das Verhältnis von Film und Gesellschaft. In: Ders., Winter (Hrsg.) (2006): Das Kino der Gesellschaft – die Gesellschaft des Kinos. Interdisziplinäre Positionen, Analysen, Zugänge. Köln: Halem, S. 24-47.
- Mai, Manfred; Rainer, Winter (2006a): Kino, Gesellschaft und soziale Wirklichkeit. Zum Verhältnis von Soziologie und Film. In: Dies. (Hrsg.) (2006): Das Kino der Gesellschaft – die Gesellschaft des Kinos. Interdisziplinäre Positionen, Analysen, Zugänge. Köln: Halem, S. 7-23.
- Mangold, Roland (2007): Anforderungen an die Erklärung audiovisueller Emotionen und Vorstellung eines integrativen Ansatzes. In: Bartsch, Anne; Eder, Jens; Fahlenbrach, Kathrin (Hrsg.) (2007): Audiovisuelle Emotionen. Emotionsdarstellung und Emotionsvermittlung durch audiovisuelle Angebote. Köln: Herbert von Halem, S. 171-186.
- Marx, Karl; Engels, Friedrich (2008): Gesamtausgabe. Hrsg. von der Internationalen Marx-Engels-Stiftung Amsterdam. Abt. 2: „Das Kapital“ und Vorarbeiten. Berlin: Akademie Verlag.
- Mathes, Bettina (2007): Einleitung. In: Dies. (Hrsg.) (2007): Die imaginierte Nation. Identität, Körper und Geschlecht in DEFA-Filmen. Berlin: DEFA-Stiftung, S. 7-15.
- Mauer, Roman (2010): Einleitung. In: Ders. (Hrsg.) (2010): Das Meer im Film. Grenze, Spiegel, Übergang. München: edition text+kritik, S. 9-31.

- Mauer, Roman (2010a): Das Meer als Transit-Zone. Auswandererfilme. In: Ders. (Hrsg.) (2010): Das Meer im Film. Grenze, Spiegel, Übergang. München: edition text+kritik, S. 204-219.
- Mayer, Hans (1987): Die Bewegung nach links und rechts. Beispiele aus Literatur, bildender Kunst, Theater und Film. In: Bauer, Ludwig; Ledig, Elfriede; Schaudig, Michael (Hrsg.) (1987): Strategien der Filmanalyse: 10 Jahre Münchner Filmphilologie; Prof. Dr. Klaus Kanzog zum 60. Geburtstag. München: Schaudig, Bauer, Ledig, S. 87-98.
- McCann, Terry (2001): Werte und Währungen. Willkommen in Euroland. In: Zeitschrift für KulturAustausch. 1/2001, S. 116-118.
- McKiernan; Derek W. (2008): Cinema and Community. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Mead, George Herbert (1969): Philosophie der Sozialität. Aufsätze zur Erkenntnisanthropologie. Mit einem Vorwort von Hansfried Kellner. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Mead, George Herbert (1980): Geist, Identität und Gesellschaft: Aus der Sicht des Sozialbehaviorismus. Mit einer Einleitung und herausgegeben von Charles W. Morris. Aus dem Amerikanischen von Ulf Pacher. 4. Auflage. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Mead, George Herbert (1980a): Gesammelte Aufsätze. Band 1. Herausgegeben von Hans Joas. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Mead, George Herbert (1983): Gesammelte Aufsätze. Band 2. Herausgegeben von Hans Joas. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Mead, Herbert (1995): Mind, self, and society: from the standpoint of a social behaviorist. Mit einer Einleitung und herausgegeben von Charles W. Morris. Chicago [u. a.]: Chicago Univ. Press.
- Meckel, Miriam (2002): Gibt es eigentlich die Wirklichkeit noch? Einige Thesen zu den Fakten und Fiktionen medialer Entgrenzungen. In: Baum, Achim; Schmidt, Siegfried J. (Hrsg.) (2002): Fakten und Fiktionen. Über den Umgang mit Medienwirklichkeiten. Schriftenreihe der Deutschen Gesellschaft für Publizistik- und Kommunikationswissenschaft. Band 29. Konstanz: UVK, S. 17-31.
- Merrell, Floyd (2007): Processing Cultural Meaning. New York [u. a.]: Legas.
- Merten, Klaus; Schmidt, Siegfried J.; Weischenberg, Siegfried (Hrsg.) (1994): Die Wirklichkeit der Medien. Eine Einführung in die Kommunikationswissenschaft. Durchgesehener Nachdruck der 1. Auflage. Opladen: Westdeutscher Verlag.
- Metz, Christian (2000): Der imaginäre Signifikant. Psychoanalyse und Kino. Münster: Nodus Publikationen.
- Metz, Markus; Seeßlen, Georg (2010): Million Dollar Babys: Geld, Gier und Kino. In: epd Film. Das Kino-Magazin. Hrsg. vom Gemeinschaftswerk d. Evang. Publizistik. Bd. 27. 2010/4, S. 20-25.
- Metzelin, Michael; Wallmann, Thomas (2010): Wege zur Europäischen Identität: individuelle, nationalstaatliche und supranationale Identitätskonstrukte. Berlin: Frank & Timme.
- Meyer-Sickendiek, Burkard (2005): Affektpoetik. Eine Kulturgeschichte literarischer Emotionen. Würzburg: Königshausen und Neumann.
- Meyer, Thomas (2001): Mediokratie. Die Kolonisierung der Politik durch die Medien. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Micklethwaite, Adam (2009): Eden is West. Filmkritik für Eye for Film. URL: <http://www.eyeforfilm.co.uk/reviews.php?id=7826> [Stand 02.07.2013].
- Miebach, Bernhard (2006): Soziologische Handlungstheorien. Eine Einführung. 2., grundlegend überarb. und aktual. Aufl. Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften.
- Mikos, Lothar (2001): Cultural Studies, Medienanalyse und Rezeptionsästhetik. In: Göttlich, Udo; Mikos, Lothar; Winter, Rainer (Hrsg.) (2001): Die Werkzeugkiste der Cultural Studies. Perspektiven, Anschlüsse und Interventionen. Bielefeld: transcript, S. 323-343.
- Mikos, Lothar (2003): Film- und Fernsehanalyse. Konstanz: UVK.
- Mitry, Jean (1998): The Aesthetics and Psychology of the Cinema. London: Athlone Press.
- Möller, Karl-Dietmar (1981): Syntax und Semantik in der Filmsemiotik. Zuerst erscheinen in: Semiotik und Massenmedien. Hrsg. v. Günter Bentele. München: Öhlschläger, S. 243-279. Hier Onlineausgabe unter URL: <http://www.derwulff.de/100-4> [Stand 10.05.2013].
- Moosmüller, Alois (Hrsg.) (2009): Konzepte kultureller Differenz. Münchner Beiträge zur Interkulturellen Kommunikation. Münster: Waxmann.
- Morley, David; Robins, Kevin (1996): No place like Heimat: Images of home(land) in European culture. In: Eley, Geoff; Suny, Ronald Grigor (Hrsg.) (1996): Becoming national: A reader. New York [u. a.]: Oxford University Press, S. 456-478.
- Morley, David; Robins, Kevin (2002): Spaces of identity. Global media, electronic landscapes and cultural boundaries. Reprinted. London/New York: Routledge.
- Morris, Charles W. (1977): Pragmatische Semiotik und Handlungstheorie. Herausgegeben von Achim Eschenbach. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Mühler, Kurt; Opp, Karl-Dieter (2006): Region – Nation – Europa. Die Dynamik regionaler und überregionaler Identifikation. Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften.
- Müller-Richter, Klaus (2007): Einleitung – Imaginäre Topografien. Migration und Verortung. In: Ders.; Uritescu-Lombard, Ramona (Hrsg.) (2007): Imaginäre Topografien. Migration und Verortung. Bielefeld: transcript, S. 11-33.

- Münch, Richard (2008): Die Konstruktion der europäischen Gesellschaft: zur Dialektik von transnationaler Integration und nationaler Desintegration. Frankfurt am Main [u. a.]: Campus-Verlag.
- Muscio, Giuliana (2008): Sicilian Film Productions: Between Europe and the Mediterranean Islands. In: Uricchio, William (Hrsg.) (2008): *We Europeans? Media, Representations, Identities*. Bristol/Chicago: Intellect Books, S. 177-194.
- Naficy, Hamid (2001): *An accented Cinema: Exilic and Diasporic Filmmaking*. Princeton [u. a.]: Princeton Univ. Press.
- Naficy, Hamid (2008): Situating Accented Cinema. In: Ezra, Elizabeth; Rowden, Terry (Hrsg.) (2008): *Transnational Cinema. The Film Reader*. London/New York: Routledge, S. 111-130.
- Neverla, Irene (Hrsg.) (1998): *Das Netz-Medium. Kommunikationswissenschaftliche Aspekte eines Mediums in Entwicklung*. Opladen: Westdeutscher Verlag.
- Nickel-Bacon, Irmgard; Groeben, Norbert; Schreier, Margrit (2000): Fiktionssignale pragmatisch. Ein medienübergreifendes Modell zur Unterscheidung von Fiktion(en) und Realität(en). In: *Poetica 2000*, Heft 3-4, S. 267-299.
- Nieland, Jörg-Uwe (2002): Fiktionalisierung der politischen Kommunikation. Zwischen strategischem Kalkül und Entleerung der Politik. In: Baum, Achim; Schmidt, Siegfried J. (Hrsg.) (2002): *Fakten und Fiktionen. Über den Umgang mit Medienwirklichkeiten*. Schriftenreihe der Deutschen Gesellschaft für Publizistik- und Kommunikationswissenschaft. Band 29. Konstanz: UVK, S. 499-514.
- Nieland, Jörg-Uwe (2009): *Pop und Politik. Politische Popkultur und Kulturpolitik in der Mediengesellschaft*. Köln: Halem.
- Nöth, Winfried (2000): *Handbuch der Semiotik*. 2., vollst. neu bearb. und erw. Aufl. Stuttgart/Weimar: Metzler.
- Nowell-Smith (1998): Kunst-Film. In: Ders. (Hrsg.) (1998): *Geschichte des internationalen Films*. Stuttgart/Weimar: Metzler, S. 522-529.
- Nowell-Smith, Geoffrey; Ricci, Steven (Hrsg.) (1998): *Hollywood and Europe: economics, culture, national identity: 1945-95*. London: British Film Institute.
- Odin, Roger (1983): *Pour une sémio-pragmatique du cinéma*. In: *Iris* 1/1, S. 76-82.
- re. Übersetzt von Robert Riesinger. In: Hohenberger, Eva (Hrsg.) (1998): *Bilder des Wirklichen: Texte zur Theorie des Dokumentarfilms*. Berlin: Vorwerk 8, S. 286-303.
- Odin, Roger (1990): *Cinéma et production de sens*. Paris: Colin.
- Odin, Roger (1995): A Semio-Pragmatic Approach to the Documentary Film. In: Buckland, Warren (Hrsg.) (1995): *The Film Spectator: From Sign to Mind*. Amsterdam: Amsterdam University Press, S. 227-235.
- Odin, Roger (2000): *De la fiction*. Brüssel: De Boeck.
- Odin, Roger (2002): Kunst und Ästhetik bei Film und Fernsehen. Elemente zu einem semio-pragmatischen Ansatz. In: *montage/AV. Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation*. 11/2/2002. Marburg: Schüren, S. 42-57.
- Odin, Roger (2011): *Les Espaces de communication: introduction à la sémio-pragmatique*. Grenoble: Presses universitaires de Grenoble.
- Oehlmann, Jan (2011): „Und die Moral von der Geschicht’...“ Mythische Geschichten und politische Symbolik im europäischen Film. In: Bisanz, Elize (Hrsg.) (2011): *Medien und Formen der europäischen Kommunikation*. Unter Mitarbeit von Jan Oehlmann. Themenheft in: *Kodikas/Code Ars Semeiotica. An International Journal of Semiotics*. Tübingen: Günter Narr Verlag, S. 389-404.
- Oehlmann, Jan (2011a): Rezension zu: Berghahn, Daniela; Sternberg, Claudia (Hrsg.) (2010): *European cinema in motion: migrant and diasporic film in contemporary Europe*. Basingstoke [u. a.]: Palgrave Macmillan. In: *MEDIENwissenschaft. Rezensionen* 01/2011. Schüren: Marburg, S. 89-92.
- Opl, Eberhard (1990): *Das filmische Zeichen als kommunikationswissenschaftliches Phänomen*. München: Öhlschläger.
- Orr, John (2004): *New Directions in European Cinema*. In: Ezra, Elisabeth (2004) (Hrsg.): *European Cinema*. Oxford/New York: Oxford University Press, S. 299-317.
- Pabst, Eckhard (2008): Raumzeichen und zeichenhafte Räume: Bedeutungskonstitution durch Raum und Architektur im Film. In: *Zeitschrift für Semiotik. Zeichen(-Systeme) im Film* Bd. 30/2008, 3-4, S. 355-390.
- Paech, Joachim (2000): Eine Szene machen. In: Beller, Hans [et al.] (2000): *Onscreen, Offscreen: Grenzen, Übergänge und Wandel des filmischen Raumes*. Stuttgart: Hatje-Cantz Verlag, S. 93-122.
- Pape, Helmut (2004): *Charles Sanders Peirce zur Einführung*. Hamburg: Junius.
- Pardo, Alejandro (2007): Spanish co-productions: Commercial need or common culture? An analysis of international co-productions in Spain from 2000 to 2004. In: Barriaes-Bouche, Sandra; Attignol Salvodon, Marjorie (Hrsg.) (2007): *Zoom In, Zoom Out: Crossing Borders in Contemporary European Cinema*. Newcastle: Cambridge Scholars Publications, S. 89-127.
- Parker, Noel (Hrsg.) (2008): *The geopolitics of Europe's identity: centers, boundaries and margins*. New York [u. a.]: Palgrave Macmillan.
- Parsons, Talcott (2000): Sozialstruktur und die symbolischen Tauschmedien. In: Pias, Claus; Vogl, Joseph; Engell, Lorenz [et al.] (Hrsg.) (2004): *Kursbuch Medienkultur. Die maßgeblichen Theorien von Brecht bis Baudrillard*. 5. Auflage. Stuttgart: DVA, S. 34-44.

- Pastorino, Gloria (2010): *Dreamed Cityscapes: Carmine Amoroso's „Cover-Boy“*. In: Northeast Modern Language Association: NEMLA Italian studies: selected proceedings. Bd. 33/2010, S. 94-106.
- Peckham, Robert Shannan (Hrsg.) (2003): *Rethinking heritage: cultures and politics in Europe*. London [u. a.]: Tauris.
- Peirce, Charles Sanders (1986): *Was ist ein Zeichen? Auszug aus: Semiotische Schriften*. Bd. I-II. In: Bisanz, Elize (2004) (Hrsg.): *Kulturwissenschaft und Zeichentheorien. Zur Synthese von Theoria, Praxis und Poiesis*. Münster: LIT, S. 39-64.
- Peirce, Charles Sanders (2000): *Semiotische Schriften*. Band 1: 1865-1903. Herausgegeben und übersetzt von Christian Kloesel und Helmut Pape. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Peirce, Charles Sanders (2000a): *Semiotische Schriften*. Band 2: 1903-1906. Herausgegeben und übersetzt von Christian Kloesel und Helmut Pape. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Peirce, Charles Sanders (2000b): *Semiotische Schriften*. Band 3: 1906-1913. Herausgegeben und übersetzt von Christian Kloesel und Helmut Pape. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Peters, Jan Marie (1993): *Theorie und Praxis der Filmmontage von Griffith bis heute*. In: Ders. (Hrsg.) (1993): *Handbuch der Filmmontage. Praxis und Prinzipien des Filmschnitts*. München: TR-Verlagsunion, S. 33-48.
- Pethes, Nicolas (1999): *Über Bilder(n) sprechen. Einleitung in Lesarten einer Theorie des Imaginären*. In: Kleinschmidt, Erich; Pethes, Nicolas (Hrsg.) (1999): *Lektüren des Imaginären. Bildfunktionen in Literatur und Kultur*. Köln [u. a.]: Böhlau, S. 1-14.
- Petrie, Duncan J. (Hrsg.) (1992): *Screening Europe: Image and Identity in Contemporary European Cinema*. London: British Film Institute.
- Plantinga, Carl (1999): *The Scene of Emptahy and the Human Face on Film*. In: Ders.; Smith, Greg M. (Hrsg.) (1999): *Passionate Views. Film, Cognition, and Emotion*. Baltimore [u. a.]: Johns Hopkins Univ. Press, S. 239-255.
- Pörksen, Uwe (2004): *Plastikwörter: die Sprache einer internationalen Diktatur*. 6., in der Ausstattung veränd. Auflage. Stuttgart: Klett-Cotta.
- Posner, Roland (1991): *Kultur als Zeichensystem. Zur semiotischen Explikation kulturwissenschaftlicher Grundbegriffe*. In: Assmann, Aleida; Harth, Dietrich (Hrsg.) (1991): *Kultur als Lebenswelt und Monument*. Frankfurt a. M.: Fischer, S. 37-74.
- Posner, Roland (2003): *Kultursemiotik*. In: Nünning, Ansgar; Nünning, Vera (Hrsg.) (2003): *Konzepte der Kulturwissenschaften*. Stuttgart/Weimar: Metzler, S. 39-72.
- Posner, Roland (2004): *Das Bild in der Semiotik. Interview mit Roland Posner*. In: Sachs-Hombach, Klaus (Hrsg.) (2004): *Wege zur Bildwissenschaft. Interviews*. Köln: von Halem, S. 22.-51.
- Precht, Richard David (2007): *Wer bin ich – und wenn ja, wie viele? Eine philosophische Reise*. München: Goldmann.
- Pribram, E. Deidre (2002): *Cinema and Culture. Independent film in the United States 1980-2001*. New York [u. a.]: Lang.
- Puntscher-Riekmann, Sonja; Mokre, Monika; Latzer, Michael (Hrsg.) (2004): *The state of Europe: transformation of statehood from a European perspective*. Frankfurt a. M. [u. a.]: Campus-Verlag.
- Quenzel, Gudrun (2005): *Konstruktionen von Europa: die europäische Identität und die Kulturpolitik der Europäischen Union*. Bielefeld: transcript.
- Radojevic, Nadja (2008). *Der Film in Europa und die europäische Integration. Das Medium Film und die European Film Awards im Kontext der Herausbildung einer postmodernen europäischen Identität*. Saarbrücken: VDM.
- Ramet, Igor (2002): *Zur Dialektik von On und Off im narrativen Film*. In: Dürr, Susanne; Steinlein, Almut (Hrsg.) (2002): *Der Raum im Film. L'espace dans le film. Deutsch-Französisches Kolloquium Junger Filmwissenschaftler*. Frankfurt a. M.: Lang.
- Raunig, Gerald (Hrsg.) (2004): *Bildräume und Raumbilder. Repräsentationskritik in Film und Aktivismus*. Wien: Turia und Kant.
- Reckwitz, Andreas (2000): *Die Transformation der Kulturtheorien. Zur Entwicklung eines Theorieprogramms*. Weilerswist: Velbrück Wissenschaft.
- Reetz, Dietrich (2010a): *Islam in Europa: Religiöses Leben heute*. In: Ders. (Hrsg.) (2010): *Islam in Europa: religiöses Leben heute: Ein Portrait ausgewählter islamischer Gruppen und Institutionen*. Münster [u. a.]: Waxmann, S. 9-17.
- Reiger, Horst (2009): *Symbolischer Interaktionsismus*. In: Buber, Renate; Holzmüller, Hartmut (Hrsg.) (2009): *Qualitative Marktforschung. Konzepte-Methoden-Analysen*. 2. überarbeitete Auflage. Wiesbaden: Gabler, S. 137-158.
- Reinhard, Wolfgang (2004): *Lebensformen Europas. Eine historische Kulturanthropologie*. München: C. H. Beck.
- Renckstorf, Karsten (1977): *Neue Perspektiven in der Massenkommunikationsforschung. Beiträge zur Begründung eines alternativen Forschungsansatzes*. Berlin: Spiess, S. 7-59.
- Renckstorf, Karsten (1980): *Erinnerungen von Nachrichtensendungen im Fernsehen. Konturen des „aktiven“ Publikums*. In: *Media Perspektiven* 4 (1980), S. 246-255.
- Renckstorf, Karsten (1989): *Mediennutzung als soziales Handeln. Zur Entwicklung einer handlungstheoretischen Perspektive der empirischen (Massen-) Kommunikationsforschung*. In: Kaase, Max; Schulz, Winfried (Hrsg.) (1989): *Massenkommunikation, Sonderheft 30 der KZfSS*, S. 314-336.
- Renger, Almut-Barbara; Ißler, Roland Alexander (Hrsg.) (2009): *Europa – Stier und Sternenkranz. Von der Union mit Zeus zum Staatenverbund*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht Unipress.

- Renner, Karl Nikolaus (1983): *Der Findling. Eine Erzählung von Heinrich v. Kleist und ein Film von George Moore*. Prinzipien einer adäquaten Wiedergabe narrativer Strukturen. München: Fink.
- Renner, Karl Nikolaus (1987): Zu den Brennpunkten des Geschehens. Erweiterung der Grenzüberschreitungstheorie: die Extrempunktregel. In: Bauer, Ludwig; Ledig, Elfriede; Schaudig, Michael (Hrsg.) (1987): *Strategien der Filmanalyse: 10 Jahre Münchner Filmphilologie*. Prof. Dr. Klaus Kanzog zum 60. Geburtstag. München: Schaudig, Bauer, Ledig, S. 115-130.
- Renner, Karl Nikolaus (2004): Grenze und Ereignis. Weiterführende Überlegungen zum Ereigniskonzept von Jurij M. Lotman. In: Frank, Gustav; Lukas, Wolfgang (Hrsg.): *Norm-Grenze-Abweichung. Kultursemiotische Studien zur Literatur, Medien und Wirtschaft*. Festschrift für Michael Titzmann. Passau: Verlag Karl Stutz, S. 357-381.
- Reuter, Julia (2002): *Die Ordnungen des Anderen. Zum Problem des Eigenen in der Soziologie des Fremden*. Bielefeld: transcript.
- Reynolds, Larry T.; Nancy J., Herman-Kinney (Hrsg.) (2003): *Handbook of Symbolic Interactionism* Walnut Creek [u. a.]: AltaMira Press.
- Rieger-Jandl, Andrea (2009): *Architektur und Identität. Die neue Suche nach dem Eigenen*. Wien: IVA-Verlag.
- Ries, Marc (2007): Zur Topologie des Kinos – und darüber hinaus. In: Günzel, Stephan (Hrsg.) (2007): *Topologie. Zur Raumbeschreibung in den Kultur- und Medienwissenschaften*. Bielefeld: transcript, S. 297-308.
- Riketta, Michael; Wakenhut; Roland (2002): *Europabild und Europabewußtsein. Bestandsaufnahme der empirischen Forschung und sozialpsychologische Forschungsperspektiven*. Frankfurt a. M./London: IKO Verlag für Interkulturelle Kommunikation.
- Rings, Guido; Morgan-Tamosunas, Rikki (2003): Images of the Self and the Other in Postcolonial European Film. In: Dies. (Hrsg.) (2003): *European Cinema: Inside Out. Images of the Self and the Other in Postcolonial European Film*. Heidelberg: Winter, S. 11-26.
- Rippl, Susanne; Seipel, Christian (2008): *Methoden kulturvergleichender Sozialforschung. Eine Einführung*. Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften.
- Risse, Thomas (2002): The Euro between national and European identity. In: *Journal of European Public Policy*. Volume 10, Issue 4/2003, S. 487-505.
- Risse, Thomas (2003): European Identity and the Heritage of National Cultures. In: Peckham, Robert Shannan (Hrsg.) (2003): *Rethinking heritage: cultures and politics in Europe*. London [u. a.]: Tauris, S. 74-89.
- Rivi, Luisa (2007): *European Cinema after 1989. Cultural Identity and transnational production*. Basingstoke/Hampshire [u. a.]: Palgrave Macmillan.
- Rivi, Luisa (Hrsg.) (2003): *Quo vadis European Cinema?* *Spectator* 23, 2 (Fall 2003) 1-4. Los Angeles: University of Southern California.
- Rohe, Karl (2003): Politische Kultur und ihre Analyse. In: Dornheim, Andreas; Greiffenhagen, Sylvia (Hrsg.) (2003): *Identität und politische Kultur*. Stuttgart: Kohlhammer, S. 110-127.
- Römhild, Regina (2006): Ethnografie und Imagination. Das neue europäische Grenzregime als Forschungsfeld. In: Hengartner, Thomas; Moser, Johannes (Hrsg.) (2006): *Grenzen und Differenzen. Zur Macht sozialer und kultureller Grenzziehungen*. 35. Kongress der Deutschen Gesellschaft für Volkskunde. Leipzig: Universitätsverlag, S. 175-184.
- Rovisco, Maria (2008): Nation, Boundaries and Otherness in European Films of Voyage. In: Uricchio, William (Hrsg.) (2008): *We Europeans? Media, Representations, Identities*. Bristol/Chicago: Intellect Books, S. 141-159.
- Rustemeyer, Dirk (2004): Formen von Differenz – Ordnung und System. In: Jaeger, Friedrich; Liebsch, Burkhard (Hrsg.) (2004): *Handbuch der Kulturwissenschaften. Grundlagen und Schlüsselbegriffe*. Band I. Stuttgart/Weimer: Metzler, S. 76-92.
- Ryall, Tom (1998): Genre and Hollywood. In: Hill, John; Church Gibson, Pamela (Hrsg.) (1998): *The Oxford Guide to Film Studies*. Oxford: University Press, S. 327-341.
- Ryan, Michael; Kellner, Douglas (1988): *Camera Politica. The Politics and Ideology of Contemporary Hollywood Film*. Bloomington/Indianapolis: Indiana University Press.
- Said, Edward W. (1981): *Orientalismus*. Frankfurt a. M. [u. a.]: Ullstein.
- Sandbothe, Mike (2004): *Medien-Kommunikation-Kultur. Grundlagen einer pragmatischen Kulturwissenschaft*. In: Jaeger, Friedrich; Liebsch, Burkhard (Hrsg.) (2004): *Handbuch der Kulturwissenschaften. Grundlagen und Schlüsselbegriffe*. Band I. Stuttgart/Weimer: Metzler, S. 119-127.
- Saussure, Ferdinand de (1967): Grundfragen der allgemeinen Sprachwissenschaft. In: Bisanz, Elize (2004) (Hrsg.): *Kulturwissenschaft und Zeichentheorien. Zur Synthese von Theoria, Praxis und Poiesis*. Münster: LIT, S. 64-81.
- Saxer, Ulrich (1999): Kulturelle Identitätsmuster und Medienkommunikation. In: Viehoff, Reinhold; Segers, Rien T. (Hrsg.) (1999): *Kultur, Identität, Europa. Über die Schwierigkeiten und Möglichkeiten einer Konstruktion*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, S. 98-120.
- Schadewaldt, Wolfgang (1955): „Furcht und Mitleid? Zur Deutung des Aristotelischen Tragödienansatzes, In: Ders., Zinn, Ernst (1960): *Hellas und Hesperien: Gesammelte Schriften zur Antike und zur neueren Literatur*. Zum sechzigsten Geburtstag von Wolfgang Schadewaldt. Zürich [u.a.] : Artemis-Verlag, S. 194-236.
- Schäfer, Alfred; Wimmer, Michael (Hrsg.) (2006): *Selbstausslegung im Anderen*. Münster [u. a.]: Waxmann.
- Scheffel, Michael (2006): *Fiktion(alität)*. In: Brunner, Horst; Moritz, Rainer (Hrsg.) (2006): *Literaturwissenschaftliches Lexikon. Grundbegriffe der Germanistik*. 2. überarb. Aufl. Berlin: Erich Schmidt Verlag.



- Schelske, Andreas (1997): Die kulturelle Bedeutung von Bildern. Soziologische und semiotische Überlegungen zur visuellen Kommunikation. Wiesbaden: Deutscher Universitätsverlag.
- Schenk, Irmbert; Tröhler, Margrit; Zimmermann, Yvonne (2010): Vom idealen Zuschauer zur sozialen Praxis der Rezeption. Eine Einleitung. In: Dies. (Hrsg.) (2010): Film – Kino – Zuschauer: Filmrezeption. Zürcher Filmstudien 24. Marburg: Schüren, S. 9-16.
- Scherke, Katharina (2009): Emotionen als Forschungsgegenstand der deutschsprachigen Soziologie. Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften.
- Schicha, Christian; Brosda, Carsten (Hrsg.) (2002): Politikvermittlung in Unterhaltungsformaten. Medieninszenierungen zwischen Popularität und Populismus. Münster: LIT.
- Schildberg, Cäcilie (2010): Politische Identität und Soziales Europa. Parteikonzeptionen und Bürgereinstellungen in Deutschland, Großbritannien und Polen. Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften.
- Schmale, Wolfgang (1997): Scheitert Europa an seinem Mythendefizit? Bochum: Winkler.
- Schmale, Wolfgang (2010): Geschichte und Zukunft der Europäischen Identität. Bonn: Bundeszentrale für politische Bildung.
- Schmelz, Bernd (Hrsg.) (1997): Drache, Stern, Wald und Gulasch: Europa in Mythen und Symbolen. Museum für Völkerkunde Hamburg. Bonn: Holos-Verlag.
- Schmidt, Siegfried J. (2002): Was heißt „Wirklichkeitskonstruktion“? In: Baum, Achim; Schmidt, Siegfried J. (Hrsg.) (2002): Fakten und Fiktionen. Über den Umgang mit Medienwirklichkeiten. Schriftenreihe der Deutschen Gesellschaft für Publizistik- und Kommunikationswissenschaft. Band 29. Konstanz: UVK, S. 17-31.
- Schmidt, Siegfried J. (1972): Ist „Fiktionalität“ eine linguistische oder eine texttheoretische Kategorie? In: Gülich, Elisabeth; Raible, Wolfgang (Hrsg.) (1972): Textsorten. Differenzierungskriterien aus linguistischer Sicht. Frankfurt a. M.: Athenäum Verlag.
- Schmidt, Siegfried J. (1999): Kultur als Programm. Zur Diskussion gestellt. In: Viehoff, Reinhold; Segers, Rien T. (Hrsg.) (1999): Kultur, Identität, Europa. Über die Schwierigkeiten und Möglichkeiten einer Konstruktion. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, S. 121-129.
- Schmitt, Eberhard (1991): Die Anfänge der europäischen Expansion. Idstein: Schulz-Kirchner.
- Schneider-Quindeau, Werner (2011): Credo und Kredit. Geld und Glaube in Kino und Kirche. In: Frölich, Margrit; Hüser, Rembert (2011) (Hrsg.): Geld und Kino. Arnoldshainer Filmgespräche 27. Marburg: Schüren, 41-45.
- Schneider, Wolfgang (1999): Film braucht Politik! Anmerkungen zur Filmpolitik in Deutschland und Europa. In: Burmeister, Hans-Peter (Hrsg.) (1999): Transformationen von Film und Kino in der europäischen Integration. Loccum: Evangelische Akademie, S. 11-29.
- Schönrich, Gerhard (1999): Semiotik zur Einführung. Hamburg: Junius Verlag.
- Schroer, Markus (2006): Räume, Orte, Grenzen. Auf dem Weg zu einer Soziologie des Raums. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Schubert, Hans-Joachim (2009): Pragmatismus und Symbolischer Interaktionismus. In: Kneer, Georg; Schroer, Markus (Hrsg.) (2009): Handbuch Soziologische Theorien. Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften, S. 345-367.
- Schultz, Hans-Dietrich (2004): Die Türkei: (k)ein Teil des geografischen Europas? In: Leggewie, Claus (Hrsg.) (2004): Die Türkei und Europa. Die Positionen. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, S. 39-53.
- Schulz, Winfried (1989): Massenmedien und Realität. Die „ptolemäische“ und die „kopernikanische“ Auffassung. In: Kaase, Max; Schulz, Winfried (Hrsg.) (1989): Massenkommunikation. Theorien, Methoden, Befunde. Opladen: Westdeutscher Verlag, S. 135-149.
- Schulze, Hagen (1995): Europäische Identität aus historischer Sicht. In: Henrichsmeyer, Wilhelm; Hildebrand, Klaus; May, Bernhard (Hrsg.) (1995): Auf der Suche nach europäischer Identität. Institut für Europäische Integrationsforschung e.V. Bonn: Europa Union Verlag, S. 17-43.
- Schützeichel, Rainer (2006) (Hrsg.): Emotionen und Sozialtheorie: disziplinäre Ansätze. Frankfurt/New York: Campus Verlag.
- Schweinitz, Jörg (1994): „Genre“ und lebendiges Genrebewußtsein. Geschichte eines Begriffs und Probleme seiner Konzeptualisierung in der Filmwissenschaft. In: montage/AV. Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation. 3/2/1994. Marburg: Schüren, S. 99-118.
- Schweinitz, Jörg; Tröhler, Margrit (2007): Editorial. Figur und Perspektive (2). In: montage/AV. Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation. 16/1/2007. Marburg: Schüren, S. 3-11.
- Schwelling, Birgit (Hrsg.) (2004): Politikwissenschaft als Kulturwissenschaft. Theorien, Methoden, Problemstellungen. Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften.
- Schwencke, Olaf (2010): Das Europa der Kulturen – Kulturpolitik in Europa: Dokumente, Analysen und Perspektiven – von den Anfängen bis zum Vertrag von Lissabon. 3., überarb. und erw. Aufl. Essen: Klartext-Verlag.
- Sedmak, Clemens (2010): Inklusion und Exklusion in Europa. In: Klaus, Elisabeth [et al.] (Hrsg.) (2010): Identität und Inklusion im europäischen Sozialraum. Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften, S. 147-164.
- Sellmer, Jan; Wulff, Hans J. (2002a): Vorwort. In: Dies. (Hrsg.) (2002): Film und Psychologie – nach der kognitiven Phase? Marburg: Schüren, S. 7-9.
- Sellmer, Jan; Wulff, Hans J. (Hrsg.) (2002): Film und Psychologie – nach der kognitiven Phase? Marburg: Schüren.

- Shilling, Chris (2002): The two traditions in the sociology of emotions. In: Barbalet, Jack (Hrsg.) (2002): *Emotions and sociology*. Oxford [u. a.]: Blackwell, S. 10-32.
- Shohat, Ella; Stam, Robert (2007): *Unthinking Eurocentrism. Multiculturalism and the media*. 5. Auflage. London [u. a.]: Routledge.
- Shore, Cris (2004): *Building Europe: the cultural politics of European integration*. Digital Printing. London [u. a.]: Routledge.
- Silj, Alessandro (2010): *European multiculturalism revisited*. London [u. a.]: Zed.
- Silva, Filipe Carreira da (2006): G. H. Mead in the History of Sociological Ideas. In: *Journal of the history of the behavioral sciences*. Bd. 42/2006. New York [u. a.]: Wiley, S. 19-40.
- Simmel, Georg (1958): Exkurs über den Fremden. In: Ders. (1992): *Soziologie. Untersuchungen über die Formen der Vergesellschaftung*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, S. 764-771.
- Simmel, Georg (1989): *Philosophie des Geldes*. Herausgegeben von David P. Frisby und Klaus Christian Köhnke. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Simmel, Georg (1992): *Soziologie. Untersuchungen über die Formen der Vergesellschaftung*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Skwara, Anita (1992): „Film stars do not shine in the sky over Poland.“ The absence of Popular Cinema in Poland. In: Dyer, Richard; Vincendeau, Ginette (Hrsg.) (1992): *Popular European Cinema*. London [u. a.]: Routledge, S. 220-231.
- Smith, Adam (2009): *The theory of moral sentiments*. Nachdr. d. Ausg. Charleston: Bibliobazaar.
- Smith, Laurajane (2006): *Uses of heritage*. Abingdon [u. a.]: Routledge.
- Smith, Murray (1995): *Engaging characters: fiction, emotion, and the cinema*. Oxford: Clarendon Press.
- Smith, Murray (2008): Empathie und das erweiterte Denken. In: Schick, Thomas; Ebbrecht, Tobias (Hrsg.) (2008): *Emotion-Empathie-Figur. Spielformen der Filmwahrnehmung. Beiträge zur Film- und Fernsehwissenschaft*. Berlin: Vistas, S. 13-28.
- Smith, Murray (2010): Engaging characters: Further Reflections. In: Eder, Jens; Jannidis, Fotis; Schneider, Ralf (Hrsg.) (2010): *Characters in Fictional Worlds. Understanding Imaginary Beings in Literature, Film, and Other Media*. Berlin/New York: de Gruyter, S. 232-258.
- Soila, Tytti (Hrsg.) (2009): *Stellar Encounters. Stardom in Popular European Cinema*. New Barnet: John Libbey Publications.
- Sontag, Susan (2009): *Kunst und Antikunst : 24 literarische Analysen*. 9. Aufl. Frankfurt am Main: Fischer-Taschenbuch-Verlag.
- Soric, Dragan (1996): *Die Genese einer europäischen Identität: George Herbert Meads Identitätskonzeption dargestellt am Beispiel des europäischen Einigungsprozesses*. Marburg: Tectum.
- Sorlin, Pierre (1991): *European cinemas, European societies 1939-1990*. London [u. a.]: Routledge.
- Speck, Oliver C. (1999): *Der subjektive Blick. Zum Problem der unter-sagten Perspektive im Film*. St. Ingbert: Röhrig Universitätsverlag.
- Speck, Oliver C. (2008): „Europa“ als Kinogenre. Zur perspektivischen Identität von Sein und Sehen. In: Degler, Frank (Hrsg.) (2008): *Europa/Erzählen. Zu Politik, Geschichte und Literatur eines Kontinents*. St. Ingbert: Röhrig Universitätsverlag, S. 169-191.
- Srubar, Ilja (2009): *Transdifferenz, Kulturhermeneutik und alltägliches Übersetzen: Die soziologische Perspektive*. Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften.
- Staiger, Janet (2000): Hybrid or Inbred: The Purity Hypothesis and Hollywood Genre History. In: Grant, Barry Keith (Hrsg.) (2003): *Film Genre Reader III*. Austin: University of Texas Print, S. 185-202.
- Stam, Robert (2000): *Film theory: An introduction*. Malden [u. a.]: Blackwell.
- Stam, Robert; Burgoyne, Robert; Flitterman-Lewis, Sandy (2005): *New Vocabularies in Film Semiotics. Structuralism, post-structuralism and beyond*. London/New York: Routledge.
- Steinmetz, Rüdiger (2009): Heimat und Fremde: Einführende Überlegungen. In: Böttcher, Claudia; Kretschmar, Judith; Schubert, Markus (Hrsg.) (2009): *Heimat und Fremde. Selbst-, Fremd- und Leitbilder in Film und Fernsehen*. München: Martin Medienbauer, S. 7-13.
- Stöhr, Hannes (2005): Kommentar zum Film/Interview mit Hannes Stöhr. In: *Presseheft zum Film „One day in Europe“*. URL: <http://www.onedayineurope.de/html/download.html> [Stand: 18.06.2013].
- Street, Sarah (2001): *Costume and Cinema. Dressed codes in Popular Film*. London/New York: Wallflower.
- Street, Sarah (2009): *British national cinema*. 2. Auflage. London/New York: Routledge.
- Stryker, Sheldon; Statham, Anne (1985): Symbolic interaction and role theory. In: Gardner, Lindzey; Aronson, Elliot (Hrsg.) (2003): *The handbook of social psychology*. 3. Aufl. New York: Random House, S. 311-378.
- Sturm, Hertha (1978): *Emotionale Wirkungen des Fernsehens – Jugendliche als Rezipienten*. München [u. a.]: Verl. Dokumentation Saur.
- Sturm, Hertha (1991): *Fernsehdictate: die Veränderung von Gedanken und Gefühlen*. Gütersloh: Verl. Bertelsmann-Stiftung.
- Süskösd, Miklós; Jakubowicz, Karol (Hrsg.) (2010): *Media, nationalism, and European identities*. Budapest/New York: Central European Univ. Press.

- Tan, Ed S. (2009): Gesichtsausdruck und Emotion in Comic und Film. In: Brütsch, Matthias [et al.] (Hrsg.) (2009): Kinogefühle. Emotionalität und Film. 2. Auflage. Marburg: Schüren, S. 265-288.
- Tassinari, Fabrizio (2009). Why Europe fears its neighbors. Santa Barbara [u. a.]: Praeger Security International.
- Teichert, Will (1972): Fernsehen als soziales Handeln. In: Rundfunk und Fernsehen 20/1972, S. 421-439.
- Tenscher, Jens; Schmidt, Siegmund (2004): „So nah und noch so fern“ – Empirische Befunde zur massenmedialen Beobachtung und Bewertung des europäischen Integrationsprozesses in einer Grenzregion. In: Hagen, Lutz M. (Hrsg.) (2004): Europäische Union und mediale Öffentlichkeit. Theoretische Perspektiven und empirische Befunde zur Rolle der Medien im europäischen Einigungsprozess. Köln: Halem, S. 212-237.
- Tezcan, Levent (2010): Der Tod diesseits von Kultur – Wie Fatih Akin den großen Kulturdialog umgeht. In: Ezli, Özkan (Hrsg.) (2010): Kultur als Ereignis. Fatih Akins Film „Auf der anderen Seite“ als transkulturelle Narration. Bielefeld: transcript, S. 47-70.
- Thal, Ortwin (1985): Realismus und Fiktion: literatur- und filmtheoretische Beiträge von Adorno, Lukács, Kracauer und Bazin. Dortmund: Nowotny.
- Theofanis, Tassis (2007): Cornelius Castoriadis: Disposition einer Philosophie. Berlin: Freie Universität Diss. URL: [http://webdoc.sub.gwdg.de/ebook/diss/Berlin\\_FU/Tassis2007.zip](http://webdoc.sub.gwdg.de/ebook/diss/Berlin_FU/Tassis2007.zip) [Stand 01.07.2013].
- Thiel, Christian (2011): Das „bessere“ Geld. Eine ethnografische Studie über Regionalwährungen. Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften.
- Tibi, Bassam (2002): Europa ohne Identität?: Leitkultur oder Wertebeliebigkeit. 3. Aufl. Berlin: Siedler.
- Tibi, Bassam (2004): Kulturpluralismus statt Multikulturalismus. In: Zeitschrift für Kultur-Austausch / Institut für Auslandsbeziehungen. Bd. 54.2004/4. Stuttgart/Regensburg: ConBrio Verl.-Ges., S. 7.
- Tibi, Bassam (2007): Mit dem Kopftuch nach Europa? Die Türkei auf dem Weg in die Europäische Union. Darmstadt: Primus-Verl.
- Tibi, Bassam (2007a): Die islamische Herausforderung: Religion und Politik im Europa des 21. Jahrhunderts. Darmstadt: Primus-Verl.
- Trenz, Hans-Jörg (2005): Europa in den Medien. Die europäische Integration im Spiegel nationaler Öffentlichkeit. Frankfurt/New York: Campus Verlag.
- Trifonova, Temenuga (2002): Time and Point of View in Contemporary Cinema. In: Cineaction, magazine of radical film and criticism theory Toronto, CineAction Collective, Heft 58/2002, S. 11-31.
- Trifonova, Temenuga (Hrsg.) (2009): European Film Theory. New York: Routledge.
- Tröhler, Margrit (2002): Von Weltenkonstellationen und Textgebäuden. Fiktion – Nichtfiktion – Narration in Spiel- und Dokumentarfilm. In: montage/AV. Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation. 11/2/2002. Marburg: Schüren, S. 9-41.
- Tröhler, Margrit (2004): Filmische Authentizität. Mögliche Wirklichkeiten zwischen Fiktion und Dokumentation. In: montage/AV. Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation. 13/2/2004. Marburg: Schüren, S. 149-169.
- Tröhler, Margrit (2006): Plurale Figurenkonstellationen. Die offene Logik der wahrnehmbaren Möglichkeiten. In: montage/AV. Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation. 15/2/2006. Marburg: Schüren, S. 95-114.
- Tröhler, Margrit (2010): Multiple Protagonist Films. A Transcultural Everyday Practice. In: Eder, Jens; Jannidis, Fotis; Schneider, Ralf (Hrsg.) (2010): Characters in Fictional Worlds. Understanding Imaginary Beings in Literature, Film, and Other Media. Berlin/New York: de Gruyter, S. 459-477.
- Tröhler, Margrit; Hediger, Vincent (2009): Ohne Gefühle ist das Auge der Vernunft blind: Eine Einleitung. In: Brütsch, Matthias [et al.] (Hrsg.) (2009): Kinogefühle. Emotionalität und Film. 2. Auflage. Marburg: Schüren, S. 7-23.
- Tucholsky, Kurt (1997): Schloss Gripsholm. Eine Sommergeschichte. Hamburg: Rowohlt.
- Tudor, Andrew (1977): Film-Theorien. Frankfurt a. M.: Kommunales Kino.
- Turner, Graeme (2006): Film as social practice. First published 1988. London/New York: Routledge.
- Tzioumakis, Yannis (2006): American independent cinema: an introduction. Edinburgh: Edinburgh Univ. Press.
- Uricchio, William (2008a): We Europeans? Media, Representations, Identities. In: Ders. (Hrsg.) (2008): We Europeans? Media, Representations, Identities. Bristol/Chicago: Intellect Books, S. 11-23.
- Uricchio, William (Hrsg.) (2008): We Europeans? Media, Representations, Identities. Bristol/Chicago: Intellect Books.
- Valck, Merijke de (2007): Film Festivals. From European Geopolitics to Global Cinephilia. Amsterdam: Amsterdam Univ. Press.
- Vernet, Marc (2006): Die Figur im Film. In: montage/AV. Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation. 15/2/2006. Marburg: Schüren, S. 11-44.
- Vester, Heinz-Günter (1991): Emotion, Gesellschaft und Kultur. Grundzüge einer soziologischen Theorie der Emotionen. Opladen: Westdeutscher Verlag.
- Viehoff, Reinhold; Segers, Rien T. (Hrsg.) (1999): Kultur, Identität, Europa. Über die Schwierigkeiten und Möglichkeiten einer Konstruktion. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Vincendeau, Ginette (1998): Issues in European cinema. In: Hill, John; Church Gibson, Pamela (Hrsg.) (1998): The Oxford Guide to Film Studies. Oxford: University Press, S. 440-449.

- Vöhler, Martin; Linck, Dirck (Hrsg.) (2006): Grenzen der Katharsis in den modernen Künsten. Transformationen des aristotelischen Modells seit Bernays, Nietzsche und Freud. Berlin: De Gruyter.
- Volli, Ugo (2002): Semiotik: Eine Einführung in ihre Grundbegriffe. Tübingen [u. a.]: Francke.
- Voltmer, Ulrike (2005): Semiose des Musikalischen. Zur Rekonstruktion musikalischer Erkenntnis. Saarbrücken/Wien: Lichtenstern-Verlag.
- Wagner, Bernd (2001): Kulturelle Globalisierung: zwischen Weltkultur und kultureller Fragmentierung. Essen: Klartext-Verlag.
- Wagner, Hartmut (2006): Bezugspunkte europäischer Identität. Territorium, Geschichte, Sprache, Werte, Symbole, Öffentlichkeit – Worauf kann sich das Wir-Gefühl der Europäer beziehen? Berlin: LIT Verlag.
- Waldenfels, Bernhard (1991): Der Primat der Einbildungskraft. Zur Rolle des gesellschaftlichen Imaginären bei Cornélius Castoriadis. In: Pechriggl, Alice; Reitter, Karl (Hrsg.) (1991): Die Institution des Imaginären. Zur Philosophie von Cornélius Castoriadis. Wien/Berlin: Turia & Kant, S. 55-80.
- Waldenfels, Bernhard (2006): Grundmotive einer Phänomenologie des Fremden. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Walter, Jochen (2008): Die Türkei – „Das Ding auf der Schwelle“. (De-)Konstruktionen der Grenzen Europas. Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften.
- Warren, Jane (2008): Giving Voice to Multilingual Europe in Contemporary European Cinema. In: Dies.; Benbow, Heather Merle (Hrsg.) (2008): Multilingual Europe: Reflections on Language and Identity. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, S. 107-126.
- Wasilewski, Viktoria Isabella (2009): Europäische Filmpolitik. Film zwischen Wirtschaft und Kultur. Konstanz: UVK.
- Wayne, Mike (2002): The Politics of Contemporary European Cinema. Histories, Borders, Diasporas. Bristol/Portland: Intellect Books.
- Weber, Max (1980): Wirtschaft und Gesellschaft: Grundriß der verstehenden Soziologie. Herausgegeben von Johannes Winckelmann. 5., rev. Aufl. Tübingen: Mohr.
- Wegener, Claudia (2010): Identität. In: Vollbrecht, Ralf; Wegener, Claudia (Hrsg.) (2010): Handbuch Mediensozialisation. Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften, S. 55-64.
- Wenz, Karin (1997): Raum, Raumsprache und Sprachräume: zur Textsemiotik der Raumbeschreibung. Tübingen: Narr.
- Westle, Bettina; Gabriel, Oscar (Hrsg.) (2009): Politische Kultur. Eine Einführung. Baden-Baden: Nomos.
- Wiedl, Nina (2008): Da' wa – der Ruf zum Islam in Europa. Berlin: Schiler.
- Wierlacher, Alois (1993): Ausgangslage, Leitbegriffe und Problemfelder. In: Ders. (Hrsg.) (1993): Kulturthema Fremdheit: Leitbegriffe und Problemfelder kulturwissenschaftlicher Fremdeitsforschung. Mit einer Forschungsbibliographie von Corinna Albrecht. München: Iudicium, S. 19-114.
- Wieviorka, Michel (2003). Kulturelle Differenzen und kollektive Identitäten. Hamburg: Hamburger Edition HIS.
- Williams, Raymond (1958): The Masses. In: Higgins, John (2001) (Hrsg.): The Raymond Williams Reader. Oxford [u. a.]: Blackwell, S. 42-64.
- Wimmer, Andreas (2005): Kultur als Prozess. Zur Dynamik des Aushandelns von Bedeutungen. Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften.
- Winkler, Hartmut (1992): Der filmische Raum und der Zuschauer. Apparatus – Semantik – Ideology. Heidelberg: Carl Winter. Online-Ausgabe vom 28.08.2011. URL: [www.uni-paderborn.de/winkler/film-ge.pdf](http://www.uni-paderborn.de/winkler/film-ge.pdf) [Stand 02.07.2013].
- Winter, Rainer (1992): Filmsoziologie. Eine Einführung in das Verhältnis von Film, Kultur und Gesellschaft. München: Quintessenz.
- Winter, Rainer (2006): Die Filmtheorie und die Herausforderung durch den „perversen Zuschauer“. Kontexte, Dekonstruktionen und Interpretationen. In: Mai, Manfred; Winter, Rainer (Hrsg.) (2006): Das Kino der Gesellschaft – die Gesellschaft des Kinos. Interdisziplinäre Positionen, Analysen, Zugänge. Köln: Halem: S. 79-94.
- Wintle, Michael (2005): What's in a Continent? The borders of Europe before and after 1990. In: Huget, Holger; Kambas, Chyssoula; Klein, Wolfgang (Hrsg.) (2005): Grenz-überschreitungen. Differenz und Identität im Europa der Gegenwart. Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften, S. 173-193.
- Wintle, Michael (2009): The image of Europe: visualizing Europe in cartography and iconography throughout the ages. Cambridge [u. a.]: Cambridge Univ. Press.
- Wirth, Werner; Schramm, Holger (2005): Media and Emotions. In: Communication Research Trends. Volume 24/2005, Nr. 3, S. 3-39.
- Wischermann, Ulla; Thomas, Tanja (2008): Medien-Diversität-Ungleichheit. Ausgangspunkte. In: Dies. (Hrsg.) (2008): Medien-Diversität-Ungleichheit. Zur medialen Konstruktion sozialer Differenz. Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften, S. 7-20.
- Wolff, Larry (2003): Die Erfindung Osteuropas: Von Voltaire zu Voldemort. In: Kaser, Karl; Gramshammer-Hohl, Dagmar; Pichler, Robert (Hrsg.) (2003): Europa und die Grenzen im Kopf. Wieser Enzyklopädie des europäischen Ostens. Band 11. Klagenfurt [u. a.]: Wieser Verlag, S. 21-34.
- Wollen, Peter (1998): Signs and meaning in the cinema. Durchgesehene und erweiterte 4. Auflage. London: British Film Institute.
- Wulff, Hans J. (1999): Darstellen und Mitteilen. Elemente der Pragmasemiotik des Films. Tübingen: Gunter Narr Verlag.

- Wulff, Hans J. (2002): Das empathische Feld. In: Sellmer, Jan; Wulff, Hans J. (Hrsg.) (2002): Film und Psychologie – nach der kognitiven Phase? Marburg: Schüren, S. 109-122.
- Wulff, Hans J. (2003): Empathie als Dimension des Filmverstehens: Ein Thesenpapier [1]. In: montage/AV. Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation. 12/1/2003. Marburg: Schüren, S. 136-161.
- Wulff, Hans J. (2009): Moral und Empathie im Kino. Vom Moralisieren als einem Element der Rezeption. In: Brütsch, Matthias [et al.] (Hrsg.) (2009): Kinogefühle. Emotionalität und Film. 2. Auflage. Marburg: Schüren, S. 377-394.
- Wuss, Peter (2002): „Das Leben ist schön“ – aber wie lassen sich Emotionen des Films objektivieren? In: Sellmer, Jan; Wulff, Hans J. (Hrsg.) (2002): Film und Psychologie – nach der kognitiven Phase? Marburg: Schüren, S. 123-142.
- Wuss, Peter (2009): Konflikt und Emotionen im Filmerleben. In: Brütsch, Matthias [et al.] (Hrsg.) (2009): Kinogefühle. Emotionalität und Film. 2. Auflage. Marburg: Schüren. S. 205-224.
- Wyborny, Klaus (2012): Elementare Schnitt-Theorie. Filmtheoretische Schriften Band 1. Erster Teil. Zum Schnitt im konventionellen Spielfilm. Berlin: LIT Verlag.
- Zechner, Ingo (2007): Die Sprachlosigkeit der anderen – Mobilität und Übersetzung in Hans-Christian Schmid's Film „Lichter“. In: Müller-Richter, Klaus; Uritescu-Lombard, Ramona (Hrsg.) (2007): Imaginäre Topografien. Migration und Verortung. Bielefeld: transcript, S. 161-176.