

Hendrik Kraft

Bedrohlich *anders*



Narrationen natio-ethno-kultureller
Differenz im populären Kino der
Gegenwart:

Ein rumänisch-deutscher
Filmvergleich.

Hendrik Kraft

Bedrohlich anders.

Narrationen natio-ethno-kultureller Differenz
im populären Kino der Gegenwart:
Ein rumänisch-deutscher Filmvergleich.

Die Arbeit wurde im November 2013 als Dissertation an der Friedrich-Schiller-Universität Jena eingereicht. Ihre Entstehung wurde durch ein DFG-Stipendium von 2009-2013 im Rahmen des interdisziplinären Graduiertenkollegs 1412 in Jena gefördert. Erstgutachter der Arbeit war Prof. Dr. Wolfgang Dahmen und Zweitgutachter Prof. Dr. Karl Sierek.

Zum Autor Hendrik Kraft wurde 1981 in Berlin geboren. Nach Stationen in Sibiu, Jena und Bukarest und einem Studium der Rumänistik mit den Nebenfächern Südosteuropastudien und Südslawistik an der Uni Jena lebt er gegenwärtig als freier Autor, Übersetzer und Schauspieler wieder in Berlin.

Web hendrikkraft.de / sibiuaner.noblogs.org

Cover & Satz Hendrik Kraft (GIMP & \LaTeX)

Verlag Die pdf ist identisch mit der gedruckten Veröffentlichung (Verlag: epubli Berlin, 1. Auflage, 2014, ISBN 978-3-7375-1410-1). Allein die farbliche Hervorhebung von klickbaren Hyperlinks, für eine bessere digitale Zugänglichkeit der Quellen und Verweise, unterscheidet die pdf von der Printversion.

Lizenz  (CC BY-SA 3.0 DE)

Das Buch steht unter der Creative Commons Lizenz *Namensnennung – Weitergabe unter gleichen Bedingungen 3.0 DE*. Das heißt: Jede_r darf den Text in jedwedem Format oder Medium vervielfältigen und weiterverbreiten sowie das Material remixen, verändern und darauf aufbauen, und zwar für beliebige Zwecke, auch kommerzielle. Allerdings nur unter folgenden Bedingungen. *Namensnennung*: Es müssen angemessene Urheber- und Rechteangaben gemacht, ein Link zur Lizenz beigelegt und angegeben werden, ob Änderungen vorgenommen wurden. *Weitergabe unter gleichen Bedingungen*: In welcher Form auch immer das Material weiterverwendet wird, es darf ausschließlich unter derselben Lizenz wie das Original verbreitet werden. Alle Details zur Lizenz sind zu finden unter creativecommons.org/licenses/by-sa/3.0/de/.

Inhaltsverzeichnis

| | | |
|----------|--|-----------|
| 1 | Einleitung | 9 |
| 1.1 | Als Rom_nija markierte Figuren im rumänischen Film | 10 |
| 1.2 | Gegenstand, Fragestellung und Relevanz der Arbeit | 11 |
| 2 | Theorie und Methode | 15 |
| 2.1 | Begrifflicher und theoretischer Kontext | 15 |
| 2.1.1 | Narration und Differenz | 15 |
| 2.1.2 | Rassismus | 18 |
| 2.1.3 | Stereotypie | 26 |
| 2.2 | Analyseaufbau/Vorgehen | 34 |
| 2.2.1 | Jens Eders Figurenmodell | 35 |
| 2.2.2 | Aufbau der eigenen Analyse | 37 |
| 2.3 | Zusammenfassung | 39 |
| 3 | FURIA und KNALLHART: Zwei Kinofilme aus Europa | 43 |
| 3.1 | Das zeitgenössische rumänische Kino | 45 |
| 3.2 | Der Film FURIA (Radu Muntean, 2002) | 47 |
| 3.2.1 | Zusammenfassung des Films FURIA | 48 |
| 3.2.2 | „Aus dem Leben gerissen“: Zur Rezeption des Films FURIA | 52 |
| 3.3 | Das zeitgenössische deutsche Kino | 53 |
| 3.4 | Der Film KNALLHART (Detlev Buck, 2006) | 54 |
| 3.4.1 | Zusammenfassung des Films KNALLHART | 55 |
| 3.4.2 | „Authentisch“: Zur Rezeption des Films KNALLHART | 58 |
| 3.5 | Mainstream und Realität: Einordnung der Filme FURIA und KNALL- HART | 61 |
| 3.5.1 | Populäres europäisches Kino | 61 |
| 3.5.2 | Rezeption als „authentisch“/„realistisch“ | 68 |
| 4 | Figurenanalyse FURIA und KNALLHART | 69 |

| | | |
|----------|---|------------|
| 4.1 | Figuren als fiktive Wesen | 69 |
| 4.1.1 | Fiktive Wesen Luca und Gabonu (FURIA) | 71 |
| 4.1.2 | Fiktive Wesen Michael P., Erol und Hamal (KNALLHART) | 83 |
| 4.1.3 | Fiktive Wesen: vergleichende Betrachtung | 98 |
| 4.2 | Figuren als Artefakte | 105 |
| 4.2.1 | Artefakte Luca und Gabonu (FURIA) | 106 |
| 4.2.2 | Artefakte Michael Polischka, Erol und Hamal (KNALLHART) | 119 |
| 4.2.3 | Artefakte: vergleichende Betrachtung | 131 |
| 4.3 | Figuren im Kontext: Handlung und Konstellation | 136 |
| 4.3.1 | Luca und Gabonu im Kontext (FURIA) | 137 |
| 4.3.2 | Michael Polischka, Hamal und Erol im Kontext (KNALLHART) | 143 |
| 4.3.3 | Handlung und Perspektive: vergleichende Betrachtung | 150 |
| 4.4 | Figuren als Symbole und Symptome | 154 |
| 4.4.1 | Luca und Gabonu als Symbole und Symptome (FURIA) | 155 |
| 4.4.2 | Michael Polischka, Erol und Hamal als Symbole und Symptome (KNALLHART) | 165 |
| 4.4.3 | Symbole und Symptome: vergleichende Betrachtung | 185 |
| 4.5 | Ergebnis: Narration der Differenz in FURIA und KNALLHART | 189 |
| 4.5.1 | Unterschiedliche fiktive Wesensmerkmale | 189 |
| 4.5.2 | Kreationen der Differenz | 190 |
| 4.5.3 | Dramaturgische Gegenüberstellung | 192 |
| 4.5.4 | Symbole und Symptome der Differenz | 193 |
| 5 | Schluss | 195 |
| 5.1 | Differenz in FURIA und KNALLHART: theoretische Einordnung | 195 |
| 5.1.1 | Stereotypie als Narrationswerkzeug der Differenz | 196 |
| 5.1.2 | Symbolische Überschneidungen im rumänischen und deutschen Repräsentationsregime | 199 |
| 5.1.3 | Funktion der Spaltung | 200 |
| 5.2 | Fazit | 201 |
| | Zitierte Filme | 205 |
| | Zitierte Literatur | 207 |
| A | Anhang | 219 |
| A.1 | Tabellen | 219 |
| A.2 | Übersetzungen | 233 |

Tabellenverzeichnis

| | | |
|----|---|-----|
| T1 | Merkmale populärer Dramaturgie in FURIA und KNALLHART | 65 |
| T2 | Szenenprotokoll FURIA | 219 |
| T3 | Szenenprotokoll KNALLHART | 225 |

Abbildungsverzeichnis

- 1 „Die Uhr der Figur und ihre zentralen Kategorien“ 38
- 2 Identische Titel-Fonts in den Vorspannen beider Filme . . . 132

Vorwort

Diese Arbeit entstand im Rahmen des interdisziplinären Graduiertenkollegs 1412 an der Friedrich-Schiller-Universität Jena, als dessen Mitglied ich das Privileg eines DFG-geförderten Stipendiums für vier Jahre von 2009 bis 2013 genoss. In diesem Zusammenhang danke ich Wolfgang Dahmen, der die Entstehung vorliegender Arbeit im Rahmen des Kollegs und in der kontinuierlichen, persönlichen Betreuung konstruktiv vorantrieb und mich bereits im Studium der Rumänistik zum Blick über Fachgrenzen motivierte. Zudem danke ich Sevasti Trubeta, die mich während meines ersten Jenaer Hochschulseesters in ihrer Lehrveranstaltung an die kritische Analyse ethnischer Konstruktionsprozesse heranführte, und damit bereits Grundlagen für diese Arbeit legte. Für die konkreten Anregungen aus einer filmwissenschaftlichen Perspektive danke ich Karl Sierek.

In der Arbeit beschäftige ich mich mit Phänomenen systematischen, strukturellen Ausschlusses, von denen ich als heterosexueller, *weißer*¹, männlicher, stipendienfinanzierter Autor nicht betroffen bin oder war. Die Untersuchung verstehe ich auch als eine kritische Auseinandersetzung mit meiner mehrfach privilegierten Position und hoffe, damit kritische Anregungen für Menschen mit denselben oder ähnlichen Privilegien zu geben.

Zwei Personen, die ich nicht persönlich kenne, haben den Entstehungsprozess dieser Arbeit beeinflusst: Zu meiner Sensibilisierung für eine rassistiskritische Perspektive gab Noah Sows *Deutschland Schwarz Weiß* (2008) einen wesentlichen Impuls, für den ich sehr dankbar bin. In dem Kontext danke ich auch Nadine Lantzsch für ihre Hinweise, die mir den Zugang zu bedeutenden Beiträgen rassistiskritischer Wissenschaft erleichterten.

Für unzählige Hinweise, Anregungen und Verbesserungsvorschläge danke ich Fritz R., Johannes H. und meiner Mutter A. Kraft. Luise danke ich für Kritik und ihre bestärkende Energie, die sie so oft mit mir teilt.

Dem unerwartet und zu früh verstorbenen Siegfried M. danke ich für die vielen Gespräche und seine kritischen Nachfragen.

¹Den Begriff *weiß* schreibe ich kursiv, wenn ich ihn nicht als Ausdruck eines Farbtons, sondern zur Benennung einer soziostrukturellen Position verwende (vgl. Abschnitt „*Weißsein*“ ab S.23).

In der Arbeit verwende ich alle Zitate in ihrer Originalsprache. Englischsprachige Zitate übersetze ich nicht. Kurze rumänischsprachige Zitate übersetze ich in einer Fußnote, längere übersetze ich im Anhang (A.2 ab S.233), wobei ich jede Übersetzung mit einem vorangestellten Ü: einleite.

Für den gendergerechten Ausdruck von Pluralformen verwende ich das linguistische Gender-Gap in Form eines Unterstrichs wie bei Zuschauer_innen.² Generalisierende Singularformen zur Bezeichnung mehrerer Menschen formuliere ich im generischen Femininum (die Rezipientin).

Wenn einzelne Wörter verschiedene Bedeutungsräume eröffnen und diese relevant für den von mir beschriebenen Kontext sind, verwende ich einen dynamischen Unterstrich, z.B. Re_Konstruktion.³

Direkt zitierte schriftliche Texte sowie transkribierte gesprochene Interviewpassagen sind mit sog. „deutschen“ Anführungszeichen gekennzeichnet. Direkt zitierte, transkribierte gesprochene Textpassagen von Filmfiguren hingegen sind mit »französischen« Guillemets dargestellt, außerdem lasse ich in zitierten Texten verwendete Guillemets stehen. Die ‚einfachen deutschen‘ Anführungszeichen dienen mir zur Hervorhebung fach- oder themenspezifischer Termini im Fließtext und um „deutsche“ Anführungszeichen in direkt zitierten Texten zu ersetzen. Die innerhalb zitierter englischsprachiger Texte verwendeten „angloamerikanischen“ und ‚einfachen angloamerikanischen‘ Anführungszeichen lasse ich unverändert stehen.

Filmtitel erscheinen in KAPITÄLCHEN. Buch- und Publikationstitel sind *kursiv* dargestellt (und daneben allein der Begriff *weiß*, s.o.). In Ausnahmen verwende ich **Fettschrift**, bspw. um innerhalb einer Aufzählung längerer Stichpunkte zur besseren Überschaubarkeit Signalworte zu markieren. Hervorhebungen in Zitaten belasse ich und weise mit Herv.i.O. darauf hin.

²Zur Idee des Gender-Gap vgl. Herrmann (2008) und zur praktischen Umsetzung vgl. z.B. Pretenthaler-Ziegerhofer/Scherke/Schustaczek (2009: 3) oder Ball et al. (2011: 27).

³Zu dieser Schreibweise wurde ich von Bretz/Lantsch inspiriert: „der dynamische unterstrich wandert durch w_orde, um die prozesshaftigkeit und uneindeutigkeit von positionen zu benennen und die vielfältigen bedeutungsebenen innerhalb einzelner w_orde und begriffe hervorzuheben und zu verdeutlichen.“ (Bretz/Lantsch 2013: 8).

„Wir glauben, wir wüssten Bescheid, weil wir ja schließlich ständig zu *sehen* bekommen, dass unsere Vorstellungen einer bestimmten Wirklichkeit entsprechen. Dass es sich dabei um eine sehr selektive Auswahl handelt, vergessen wir. Was »wüssten« wir, wenn uns ausschließlich diese Bilder hier gezeigt würden?“
(Noah Sow 2008: 199, Herv.i.O.)

1 Einleitung

Zum 20. Jahrestag des rassistischen Pogroms von Lichtenhagen hielt der deutsche Bundespräsident Joachim Gauck im August 2012 eine Rede am Ort des Geschehens. Darin sprach er mögliche Hintergründe der Anschläge an und stellte über „die Abgründe unserer Seele“ fest: „Die Angst vor dem Fremden ist tief in uns verwurzelt“ (Bundespräsidialamt / Bundespräsident Joachim Gauck 2012: 5). Damit setzt Gauck eine Unterscheidung zwischen „dem Fremden“ und „uns“ als Prämisse. Im konkreten Kontext sind mit „dem Fremden“ die von der Gewalt betroffenen Menschen gemeint, wogegen er sich selbst und einen Teil der Zuhörenden mit „uns“ bezeichnet. Aber woran denkt Gauck, wenn er von „uns“ spricht? Was meint er mit „dem Fremden“, vor dem sein „Wir“ eine tief verwurzelte Angst spürt? Nach welchen Kriterien erfolgt diese Gegenüberstellung und wo verläuft die Trennlinie zwischen „dem Fremden“ und „uns“?

Um das von Gauck benannte „Wir“ und die Unterscheidung von „dem Fremden“ geht es in dieser Arbeit. Für eine Untersuchung dieser abstrakten Gegenüberstellung interessieren mich die Bilder und Vorstellungswelten fiktionaler Kinofilme, in denen solche Zuordnungen verhandelt werden. Konkret untersuche ich zwei populäre, zeitgenössische Filme, von denen einer in Rumänien und einer in Deutschland entstand. In einer vergleichenden Analyse arbeite ich die Darstellungsmittel heraus, mit denen in beiden Filmen ein „Wir“ gegenüber „dem Fremden“ konstruiert wird. Bevor ich den Aufbau und die Vorgehensweise der Untersuchung erläutere, beschreibe ich den Ausgangspunkt der Arbeit und gehe dann zunächst auf ihren zentralen Gegenstand, die Fragestellung sowie Relevanz ein.

1.1 Als Rom_nija markierte Figuren im rumänischen Film

Mit der vorliegenden Arbeit knüpfe ich an mein Untersuchungsergebnis zum Bild der als Rom_nija markierten Figuren im rumänischen Film (Kraft 2008) an, das ich kurz zusammenfasse. In einem Sample von 71 in Rumänien und/oder international erfolgreichen⁴ von 1990 bis 2007 erschienenen Kinolangspielfilmen fand ich neun Filme, in deren Handlungsverlauf Figuren als »romni/rom« bzw. »țigancă/țigan« selbst- oder fremdbezeichnet werden und/oder Romanes sprechen. In sieben dieser neun Filme sind die Darstellungen der als Rom_nija markierten Figuren auf schematische Rollentypen als Clown (PUNCTUL ZERO 1995), weibliche Gefängnisinsassinnen (STARE DE FAPT 1995), hilflose Opfer (SENATORUL MELCILOR 1995), rachsüchtige Gewalttäter_innen (ÎN FIECARE ZI DUMNEZEU NE SĂRUTĂ PE GURĂ 2001), mafiöser Familienclan (FURIA 2002), choleraer Außenseiter (MARIA 2003), und als Außenseiterin (ITALIENECLE 2004) reduziert. Ferner lassen sich vier Eigenschaftsspektren feststellen, die filmübergreifend von den als Rom_nija markierten Figuren repräsentiert werden:

- **Erschwerung sprachlicher Zugänglichkeit** durch nicht untertitelte Passagen auf Romanes (STARE / ÎN FIECARE ZI / ITALIENECLE);
- **Homogenes äußeres Erscheinungsbild** durch filmübergreifende visuell auffällige, identische Kleidung insbes. weiblicher Figuren (PUNCTUL ZERO / STARE / ÎN FIECARE ZI / ITALIENECLE / FURIA);
- **Kollektivität** durch gemeinschaftlich zugeschriebene Verhaltensweisen und Charakteristika (SENATORUL / ÎN FIECARE ZI / FURIA);
- **Lebensbedrohliche Gefahr** als gewalttätig gegen Protagonist_innen agierende Konfliktpartei (SENATORUL / ÎN FIECARE ZI / FURIA).

In den übrigen zwei der neun Filme BALANȚA (1991) und HÎRTIA VA FI ALBASTRĂ (2006) sind die Darstellungen der als Rom_nija markierten Figuren nicht auf schematische Figurenmerkmale reduziert, sondern die Figuren erscheinen als Individuen ohne feste Rollenschemata und lassen sich nicht den vier genannten Eigenschaftsspektren zuordnen. Zusammengefasst heißt das, in sieben der neun Filme wird ein schematisch reduziertes

⁴Dazu zähle ich von allen 1990-2007 in Rumänien gedrehten Filmen die 76 auf den Festivals von Cannes und/oder Cottbus und/oder Berlin gezeigten und/oder mit dem rumänischen Filmpreis der Uniunea Cineaștilor prämierten. Fünf der 76 Filme waren mir nicht zugänglich.

und an feste Rollenfunktionen geknüpftes Bild der Rom_nija vermittelt, das im Gegensatz zu den Identifikationsfiguren für Abweichung, Kontrast und Gefahr steht, während in den übrigen zwei Filmen Figuren als Rom_nija markiert, aber mit individuellen Eigenschaften dargestellt sind, und für sich selbst stehen.

Unter den sieben Filmen mit schematischen Figurendarstellungen bietet der 2002 erschienene Film *FURIA* des Regisseurs Radu Muntean besonders viel Material für die Analyse: Im zentralen Handlungskonflikt steht drei visuell und charakterlich differenzierten, ethnisch unmarkierten Identifikationsfiguren eine homogene Gruppe als Rom_nija markierter Figuren gegenüber, so dass die Darstellungen der als Rom_nija markierten Figuren hier von einer hohen Auftrittsmenge und wesentlicher Handlungsrelevanz gekennzeichnet sind. Die gegensätzliche Figurenkonstellation wird von einer einseitigen Perspektivierung der Handlung aus der Sicht der Identifikationsfiguren und von einer kontrastiven Figurengestaltung in den Bereichen Erscheinungsbild, Umfeld, Sprache und Musik begleitet.⁵ Der Film *FURIA* vermittelt den Zuschauenden die Perspektive ethnisch unmarkierter Individuen auf eine aggressive, männlich dominierte, als Rom_nija markierte Figurengruppe, deren Handlungswelt als peripher, bedrohlich und homogen dargestellt ist (vgl. auch Kraft 2010). Dieses Ergebnis zu den Darstellungen von als Rom_nija markierten Figuren im zeitgenössischen rumänischen Film unter besonderer Berücksichtigung des Films *FURIA* ist der Ausgangspunkt für die Entwicklung meiner Fragestellung der vorliegenden Arbeit.

1.2 Gegenstand, Fragestellung und Relevanz der Arbeit

Die spezifische Perspektive auf das Bild der als Rom_nija markierten Figuren verlasse ich und vergleiche die Figurendarstellungen des rumänischen Films *FURIA* mit den Darstellungen des deutschen Films *KNALLHART*, in dem als türkisch, arabisch und muslimisch markierte Figuren auftreten. Es geht mir dabei weniger um die jeweils markierten Figuren per se, als um die Frage, in welcher Relation ihre Darstellungen zu denen der unmarkierten Figuren stehen.

Formale Übereinstimmungen zwischen den Filmen *FURIA* und *KNALLHART*, z.B. bei der Entstehungszeit, Spieldauer, Konfliktstruktur, in der Hand-

⁵Die Analysebereiche 1) Figurenkonstellation und Handlungsperspektive, 2) Erscheinungsbild, 3) Umfeld, 4) Sprache, 5) Musik entwickelte ich nach Faulstich (2002); Kuchenbuch (2005).

lungsschronologie und im -aufbau (vgl. ab S.44), führen mich bereits zu der Vorannahme, dass die Darstellungen der jeweils (als Rom_nija bzw. türkisch/arabisch/muslimisch) markierten Figuren ebenfalls Übereinstimmungen aufweisen. Diese Vorannahme wird in der Analyse verifiziert und dabei Fragen zu den genauen Eigenschaften dieser Übereinstimmungen beantwortet: Liegt den Darstellungen der mit den Labels Rom_nija bzw. türkisch/arabisch/muslimisch verknüpften Figuren eine gemeinsame Struktur zugrunde? Worin liegen wesentliche Unterschiede zwischen den Darstellungen beider Filme? Welcher mögliche Zusammenhang zwischen dem rumänischen und deutschen Kontext ergibt sich aus dem Vergleich der Darstellungen? Welche Funktion erfüllen diese Darstellungen mit Blick auf eine außerfilmische Einordnung wie etwa in Bezug auf Gaucks Gegenüberstellung von „Wir“ und „dem Fremden“?

Wenn laut André Bazin mit dem Kino zunehmend die „logische Unterscheidung zwischen dem Imaginären und dem Realen verschwindet“ (Bazin 1945: 40) und jedes Bild „als Gegenstand und jeder Gegenstand als Bild empfunden werden“ (ebd.: 40) muss, dann haben fiktionale Kontexte wie das Kino eine wesentliche Bedeutung für die Konstruktion von ‚Wirklichkeit‘:

„Für Migrationsgesellschaften unserer Zeit ist kennzeichnend, dass eine Vielzahl von Bildern, Beschreibungen, Symbolen, Darstellungen und Zeichen in Umlauf sind, in denen nicht nur über (natio-ethno-kulturelle) Identität und Differenz Auskunft gegeben wird, sondern Identität und Differenz auch beständig produziert und reproduziert werden.“ (Brodin/Mecheiril 2007: 9)

Kinofilme sind demnach Teil der Re_Produktion von Identität und Differenz. Der Film hat sich neben der Literatur zu einer bedeutenden Narrationsform entwickelt, die als Möglichkeit zur Konstruktion von Identität und Differenz mit großer Reichweite zur Verfügung steht.⁶ Er eignet sich somit für die Untersuchung herrschender Konzepte von natio-ethno-kultureller⁷ Differenz. Gleichzeitig stehen fiktionale Kinofilme nur für einen Bruchteil der im Umlauf befindlichen „Vielzahl von Bildern, Beschreibungen, Symbolen, Darstellungen und Zeichen“ (s.o.). Das bedeutet, meine Untersuchung zweier konkreter fiktionaler Filme ist nicht mehr als eine exemplarische, vergleichende Beleuchtung möglicher Re_Produktion von Identität und Dif-

⁶Jahrzehnte vor der Erfindung des Kinos beförderte die Literatur im 18./19. Jh. in Verknüpfung mit der zunehmenden wissenschaftlichen Herausarbeitung von Nationalsprachen die Entstehung von Nationen (vgl. Anderson 1996: 76-87; sowie Brennan 1990: 49-56).

⁷Zur Erläuterung dieses Begriffs vgl. Kapitel 2 ab S.15.

ferenz, deren formale Realisierungsmöglichkeiten unbegrenzt und nicht auf das Kino beschränkt sind.

Mit den beiden Filmen *FURIA* und *KNALLHART* bezieht sich meine Analyse auf zwei unterschiedliche Entstehungs- und Rezeptionskontexte. Nachdem ich bereits auf die Bedeutung des Kinos für meine Fragen eingegangen bin, begründe ich nun mit zwei Punkten, warum ich Rumänien und Deutschland als vergleichenden Untersuchungskontext für geeignet halte.

Der erste Punkt betrifft meine Position und Perspektive als Autor dieser Arbeit. Neben meinem persönlichen ist auch der Entstehungs- und Publikationskontext mit Deutschland verknüpft. Aus dieser ‚deutschen Perspektive‘ interessiert mich ein deutscher Kontext als Vergleichsgröße für die Darstellungen der als *Rom_nija* markierten Figuren im zeitgenössischen rumänischen Film. Darin sehe ich die Möglichkeit zur kritischen Auseinandersetzung mit dem Kontext, in dem ich selbst sozialisiert wurde, und hoffe gleichzeitig, der Gefahr einer Externalisierung des untersuchten Problems entgegenzutreten zu können.

Der zweite Punkt, warum ich einen Vergleich filmischer Darstellungen natio-ethno-kultureller Differenz anhand von Beispielen aus Rumänien und Deutschland für sinnvoll halte, ist etwas ausführlicher. Er betrifft Überschneidungen in den Nationalstaatsdefinitionen beider Länder, mit denen ähnliche Voraussetzungen für Narrationen der Differenz vorhanden sind.

In Rumänien und Deutschland herrscht jeweils das verfassungsmäßig institutionalisierte Verständnis von einer nationalen Mehrheitsgesellschaft, das durch verschiedene gesetzliche Bestimmungen in beiden Ländern praktische Anwendung findet. So gilt in Deutschland trotz Zuwanderung und Migration das als ‚*ius sanguinis*‘ tradierte Nationalverständnis (‚Abstammungsprinzip‘) bis in die Gegenwart als zentrales Kriterium für die Erlangung der deutschen Staatsbürgerschaft, und damit als zentrale Grundlage für die juristische Anerkennung von Deutschsein.⁸ In Rumänien sehen sich 19 verfassungsmäßig anerkannte, ethnisch definierte ‚Minderheiten‘ einer als rumänisch definierten Titularnation gegenüber. Allein Angehörige dieser Titularnation können für sich beanspruchen, gleichzeitig sowohl dem ethnischen als auch dem staatsbürgerlichen Konzept von Rumänischsein zu entsprechen, während Angehörige der ‚Minderheiten‘ zwar rumänische Staatsbürger_innen sind, aber daneben in eine gesonderte ethnische Kategorisierung fallen.

⁸Neben dem ‚Abstammungsprinzip‘ gilt in Deutschland ein an bestimmte Voraussetzungen geknüpftes ‚Geburtsortprinzip‘ (vgl. Bundesregierung / BMFI [undatiert]; sowie § 4 und § 29 StAG bei BMJV Stand: 8. August 2013).

Der Ausschluss von der Staatsangehörigkeit nach Kriterien der ‚Abstammung‘ (Deutschland) berührt eine andere Ebene als der Ausschluss aus der Titularnation bei gleichzeitigem Zugestehen der Staatsangehörigkeit durch den Status einer ‚Minderheit‘ (Rumänien). Dabei steht für mich hier der symbolische Ausschluss im Vordergrund, der von beiden Nationalstaatskonzepten auf unterschiedlichen Ebenen vorgesehen ist und damit eine Voraussetzung für Narrationen der Differenz bietet. Es geht mir also nicht um eine Gleichsetzung der politischen Situation von als Rom_nija gelesenen Menschen in Rumänien mit als türkisch, arabisch und muslimisch gelesenen Menschen in Deutschland, sondern um die Parallelen in den politischen Rahmenbedingungen, die für die Re_Produktion von Identität und Differenz mittels „Bildern, Beschreibungen, Symbolen, Darstellungen und Zeichen“ (s.o.) in beiden Ländern gegeben sind.

Meine Arbeit berührt verschiedene wissenschaftliche Disziplinen. Mit der zentralen vergleichenden Analyse filmischer Narrationsformen bewegt sie sich primär im Bereich der Film- und Literaturwissenschaft⁹. Mit der Untersuchung und Einordnung narrativer Differenzkonzepte berührt sie darüber hinaus zentrale Fragen der Stereotypen- und Rassismusforschung, wobei hier einbezogene Ansätze zu letztgenannter ihre Ursprünge in der kritischen feministischen Theorie haben.

Zum Abschluss der Einleitung gebe ich einen Überblick zur weiteren Gliederung der Arbeit: Zunächst ordne ich meine Untersuchung begrifflich und theoretisch ein und beschreibe den Aufbau der Analyse (Kapitel 2). Im Anschluss daran stelle ich mit den beiden Filmen das Untersuchungsmaterial ausführlich vor und gehe auf relevante Aspekte zu ihrer Dramaturgie und Rezeption ein, die ich in einer ersten vergleichenden Betrachtung einordne (Kapitel 3). Im Hauptteil (Kapitel 4) erfolgt die vergleichende Figurenanalyse einschließlich einer zusammenfassenden Darstellung des Ergebnisses. Im Schluss ordne ich das Ergebnis theoretisch ein und gelange zum Fazit (Kapitel 5).

⁹Für Werner Faulstich gilt der Spielfilm als Literatur (vgl. Faulstich 2002: 14).

2 Theorie und Methode

2.1 Begrifflicher und theoretischer Kontext

Im Sammelband »*Getürkte Bilder*«, *Zur Inszenierung von Fremden im Film* (Karpf/Kiesel/Visarius 1995) kritisiert Helma Lutz in ihrem Artikel, dass Autor_innen von Filmanalysen oft kulturelle Aspekte als „given fact“ von Vornherein annähmen (vgl. Lutz 1995: 79). Sie stellt das für real zutreffend gehaltene Wissen über als anders betrachtete ‚Kulturen‘ in Frage und weist auf die Gefahr hin, ‚das Fremde‘ im Film nicht als inszenierte Imagination und Resultat eines Konstruktionsprozesses, sondern als Abbildung tatsächlich existierender Fremdheit zu analysieren (vgl. ebd.: 79).

In diesem Sinne betone ich, dass es in dieser Arbeit nicht um Darstellungen tatsächlicher oder vermeintlicher ‚Fremder‘ geht. Die Facetten von Fremdheit bzw. der Erfahrung von Fremdheit umfassen Momente der Unvertrautheit oder des „noch nicht Gewussten“, Unbekannten (vgl. Hofmann 2006: 16f). In dieser Arbeit geht es nicht um tatsächlich Unvertrautes oder Unbekanntes, und damit nicht um Fremdheit, sondern um die filmischen Darstellungsmittel, mit denen einige Figuren überhaupt erst als unterschiedlich im Vergleich zu den übrigen konstruiert werden. Darum spreche ich von Narrationen der Differenz.

2.1.1 Narration und Differenz

Der Begriff Narration kann in der Literaturwissenschaft synonym mit dem Begriff Erzählung verwendet werden (vgl. Gfrereis 1999: 134). Davon abweichend folge ich in dieser Arbeit einer differenzierteren Definition von Gérard Genette, der **Narration** als „die Tatsache des Erzählens als solche“ (Genette 2010: 181), also „den produzierenden narrativen Akt“ (ebd.: 12) präzisiert und so von der Erzählung abgrenzt. Dieser narrative Aussagevorgang wird in Bezug auf das hier untersuchte Kino durch die filmproduzierenden Akteur_innen in der Herstellung der filmischen Darstellungen vollzogen.

Neben die Narration stellt Genette die Erzählung und die Geschichte: Unter der **Erzählung** versteht er „die narrative Aussage, den mündlichen

oder schriftlichen Diskurs [discours], der von einem Ereignis oder einer Reihe von Ereignissen berichtet“ (Einschub i.O., Genette 2010: 11). Die Rede, oder der narrative Diskurs, steht in der Literatur für den narrativen Text (vgl. ebd.: 12), und im Kino dementsprechend für den narrativen Film.

Mit dem Begriff **Geschichte** bezieht sich Genette schließlich auf die inhaltliche Ebene: Er bezeichnet damit „die Abfolge der realen oder fiktiven Ereignisse, die den Gegenstand dieser Rede ausmachen“ (ebd.: 11), also „die Gesamtheit der erzählten Ereignisse“ (ebd.: 181). In Bezug auf meine Untersuchung ist das die filmisch inszenierte, erzählte ‚story‘.

Genettes Begriffen folgend untersuche ich Inhalte (Geschichte) in der konkreten diskursiven Erscheinungsform Film (Erzählung), um Rückschlüsse über den Produktionsakt (Narration) und dessen Kontext zu ziehen.

In diesem Verständnis von Narration als Erzähl_Handlung lässt sich eine allgemeine Schnittmenge mit Michel Foucaults Beschreibung des Diskurses als Praxis erkennen. Letzterem zufolge kann die Herstellung von Texten, Bildern, Symbolen etc. nicht als etwas Deskriptives, sondern nur als Form sozialen Handelns betrachtet werden. In der Handlung des Erzählens, also durch die Narration, entsteht die Welt:

„Der Diskurs ist nicht in ein Spiel von vorgängigen Bedeutungen auszulösen. Wir müssen uns nicht einbilden, daß uns die Welt ein lesbares Gesicht zuwendet, welches wir nur zu entziffern haben. Die Welt ist kein Komplize unserer Erkenntnis. Es gibt prädiskursive Vorsehung, welche uns die Welt geneigt macht. Man muß den Diskurs als eine Gewalt begreifen, die wir den Dingen antun; jedenfalls als eine Praxis, die wir ihr aufzwingen. In dieser Praxis finden die Ereignisse des Diskurses das Prinzip ihrer Regelmäßigkeit.“ (Foucault 1991: 34f)

Die diskursive bzw. narrative Handlung ist demnach ein schöpferischer Akt, und die Vorstellung von der Möglichkeit einer passiven Beschreibung der Welt illusorisch. Nicht die Dinge wirken auf die Beschreibende, sondern die Beschreibende selbst ist es, die den Dingen etwas „antut“.

Ohne die unterschiedlichen Diskursverständnisse von Foucault und Genette einer tieferen Analyse zu unterziehen soll das für mein Thema relevante Verständnis zum Ausdruck kommen, in dem die beiden Autoren die Prozesse von Narrativierung oder Diskursivierung mit praktischem Handeln verknüpfen. Angelehnt daran meine ich mit Diskurs der Differenz die Erzählung von Differenz in einer oder mehreren textuellen Erscheinungsformen und mit Narration der Differenz die Erzähl_Handlung, also den Akt des Sprechens von Differenz, der zur Re_Produktion des Diskurses beiträgt.

Narrationen von Differenz können nach unterschiedlichen Kriterien untersucht werden, bspw. mit dem Fokus auf ein klar umgrenztes Gebiet (Land x) oder auf eine imaginierte Gruppe (Ethnie y). Mit Bezug zum südöstlichen Europa kann die Arbeit der Filmwissenschaftlerin Margit Rohringer *Der jugoslawische Film nach Tito: Konstruktionen kollektiver Identitäten* genannt werden, in der sie zwar weniger Differenz an sich, aber die filmischen Repräsentationen unterschiedlicher politischer Topoi in einem historischen Rahmen und deren Relevanz für Fragen der Identität im heutigen postjugoslawischen Raum untersucht (vgl. Rohringer 2008). Die nach historisch-politischen Aspekten der Identitätsstiftung fragende Arbeit steht exemplarisch für eine Analyse filmischer Darstellungen in einem klar definierten regionalen (vormals nationalen) Kontext. Daneben nenne ich die Untersuchung zu inszenierter Alterität in Literatur, Oper und Film, in der die Literatur- und Medienwissenschaftlerin Kirsten von Hagen in einer intertextuellen Analyse die Darstellungen von als Rom_nija markierten Figuren aus verschiedenen europäischen Kontexten betrachtet (vgl. Hagen 2009). Hagens Arbeit zählt zur produktiven deutschsprachigen Erforschung der literarisch tradierten europäischen Imaginationen von Rom_nija (vgl. z.B. Awosusi 2000; Breger 1998; Briel 1989; Hille 2005; Hölz 2002; Kugler 2004; Patrut/Guțu/Uerlings 2007; Solms 2008).

Von den genannten Untersuchungen grenze ich meine Analyse insoweit ab, als mich 1) ein Vergleich der narrativen Konstruktion unterschiedlicher Gruppen-Imaginationen 2) in zwei räumlich voneinander entfernten Regionen interessiert. Ich untersuche nicht die Darstellungen einer als Gruppe vorgestellten Konstruktion und ich untersuche kein zusammenhängendes Territorium. Was mich in der vergleichenden Perspektive interessiert, sind strukturelle Überschneidungen der Darstellungen von als Rom_nija markierten Figuren in einem rumänischen und von als türkisch, arabisch und muslimisch markierten Figuren in einem deutschen Film. Mit diesem Vergleich sollen Parallelen in der Konstruktion natio-ethno-kultureller Differenz in zwei europäischen Kontexten herausgearbeitet werden.

Unter dem Begriff ‚Orientalismus‘ analysierte Edward Saïd 1978 den bedeutenden europäischen Diskurs der Differenz, mit dem die (vormaligen) Kolonialmächte die Vorstellung eigener zivilisatorischer Überlegenheit gegenüber einer als ‚Orient‘ abstrahierten Region nachhaltig in ihrem Wissensbestand fixierten (vgl. Saïd 2003). Die Effektivität des orientalistischen Diskurses muss im Zusammenhang mit Machtrelationen gesehen werden:

„Under the general heading of knowledge of the Orient, and within the umbrella of Western hegemony over the Orient during the period from the end of the eighteenth century, there emerged a complex Orient suitable for study in the academy, for display in the museum, for reconstruction in the colonial office, for theoretical illustration in anthropological, biological, linguistic, racial and historical theses about mankind and the universe, for instances of economic and sociological theories of development, revolution, cultural personality, national or religious character.“ (Saïd 2003: 7f)

Demnach sind institutionelle Ressourcen bedeutend für die Diskursivierung des ‚Orients‘ mittels Texten, Bildern, Ausstellungen und Wissenschaften. Nicht vordergründig die orientalistischen Bilder selbst, sondern der aus den machtvollen Sprechenden-Positionen herrührende hegemoniale Charakter ihrer diskursiven Konstruktion ist zentral in Saïds Analyse. Mit ihr weist Saïd nach, wie bedeutend die bis in die Gegenwart tradierte Vorstellung von essentieller Fremdheit und Andersartigkeit für den Erhalt europäischer Wissensmacht und Überlegenheitsansprüche ist.

Im Folgenden werden die Phänomene Rassismus und Stereotypie sowie einige damit verknüpfte Begriffe beschrieben, die im Zusammenhang mit narrativen Strategien zur Konstruktion ethnischer, nationaler oder kultureller Differenz relevant werden. Mit Blick auf diesen Zusammenhang halte ich zur grundsätzlichen Orientierung bereits fest, dass Rassismus die strukturellen Rahmenbedingungen der diskursiven Verbreitung von Differenz berührt und Stereotypie als narratives Werkzeug für diese diskursive Verbreitung der Differenz dienen kann. Das Phänomen Rassismus betrifft also die Struktur, in die die Narration eingebettet ist, und das Phänomen Stereotypie bezieht sich auf die Struktur der Narration selbst.

2.1.2 Rassismus

In deutschsprachigen Diskussionen wurde bis in die 1990er Jahre auf den Terminus Rassismus zugunsten von Begriffen wie ‚Ausländer_innenfeindlichkeit‘, ‚Fremdenfeindlichkeit‘ oder ‚Xenophobie‘ meist verzichtet.¹⁰ Als Ursachen für die langjährige Meidung des Begriffs Rassismus kommen die

¹⁰Für kritische Analysen zur Bedeutung und Funktion der Begriffe ‚Ausländer_in‘ bzw. ‚Ausländer_innen-/Fremdenfeindlichkeit‘ vgl. Heidenreich (2010a); Heidenreich (2010b); Hirsbrunner (2011); Röggl (2012: 10ff.).

Ausblendung der deutschen Rolle im Kolonialismus¹¹, die Leugnung¹² oder Unterschätzung der Relevanz von Rassismus im Deutschland der Gegenwart und die damit zusammenhängende Annahme, das Phänomen Rassismus sei auf die Zeit des Nationalsozialismus beschränkt, infrage (vgl. Jungwirth 2004: 79ff, Mecheril/Melter 2011b: 13f, Rommelspacher 2011b: 32f).

Stuart Hall: „Rassismus ohne Rassen“

Als eine allgemeine¹³ Definition von Rassismus stelle ich zuerst jene von Stuart Hall etwas ausführlicher vor, die die kritische Rassismusforschung nachhaltig prägte. Laut Hall funktionieren im Rassismus „[...] körperliche Merkmale als Bedeutungsträger, als Zeichen innerhalb eines Diskurses der Differenz“, mit denen Menschen rassistisch charakterisiert und durch soziale, politische und ökonomische Praxen vom Zugang zu gesellschaftlichen Ressourcen ausgeschlossen würden (vgl. Hall 1989: 913). In diesem Verständnis eines „Rassismus ohne ‚Rassen‘“¹⁴, in dem die Zuschreibungen den ausschlaggebenden Punkt bilden, wird nach Kriterien des Aussehens von Menschen ihr sozialer, politischer und ökonomischer Ausschluss praktiziert. Die rassistischen Diskurse, die diesem Ausschluss bestimmter als Gruppen konstruierter Menschen dienlich und die in ihrer Verknüpfung von Macht und Bedeutungsproduktion ideologische Diskurse sind, nennt Hall „Ausschließungspraxen“, wobei er im Sinne Foucaults den Diskurs als Praxis auf eine Ebene mit sozialem und politischem Handeln stellt, sodass Praxis und Ideologie als sich gegenseitig beeinflussende Bereiche derselben Dimension von Handlungen gelten (vgl. ebd.: 913f).

Zur Abgrenzung von traditionell biologisch argumentierenden rassistischen Konzepten spricht Hall von der Praxis des „kulturellen Rassismus“, in der Unterschiede nicht mehr genetisch, sondern z.B. mit Sprache,

¹¹Für einen historischen Abriss zu Rassismus im deutschen Kontext unter besonderer Berücksichtigung der deutschen Kolonialherrschaft vgl. Oguntoye/Opitz/Schultz (1986: 17-64); sowie Anette Dietrich (2007: 91-236). Zur Bedeutung des Kolonialismus für die Gegenwart in Deutschland vgl. Annette Dietrich/Strohschein (2011); Sow (2011a); Ofuately-Alazard (2011).

¹²Zur Bedeutung und Funktion aktueller Rassismus-Leugnungsstrategien in Deutschland vgl. Arndt (2011b: 37f).

¹³Für eine einführende Darstellung von Rassismen im spezifisch deutschen Kontext mit Bezugnahmen auf Antisemitismus, antimuslimischen Rassismus und kolonialen Rassismus vgl. Rommelspacher (2011a).

¹⁴Mit diesem Begriff wollte Stuart Hall die 1989 kaum verbreitete Erkenntnis hervorheben, dass zeitgenössische Formen des Rassismus auf biologische Argumentationen verzichten. Inzwischen wird z.T. der biologisierende als eine Form des kulturalisierenden Rassismus gezählt und die Unterteilung in biologisch und kulturell argumentierende rassistische Konzepte aufgegeben (vgl. z.B. Nduka-Agwu/Hornscheidt 2010b: 18).

Aussehen, Gewohnheiten oder Religion begründet werden (vgl. Hall 1989: 917). Die Konstruktion kultureller Differenz entspricht der im biologischen Rassismus konstruierten genetischen Differenz insoweit, als beide Konstruktionen auf die Essentialisierung von Unterschiedlichkeit abheben.

Für die Diskursivierung rassistischer Konstruktionen, also ihre narrative Verbreitung, ist die Position der Be_Deutungsmacht ausschlaggebend, aus der heraus Wirkungen auf verschiedenen Ebenen erzielt werden: Laut Hall bewirkt die Konstruktion von Differenz nicht nur den materiellen und kulturellen Ausschluss der als anders Konstruierten aus der Gemeinschaft, sondern auch ihren symbolischen. „Die ausgeschlossene Gruppe verkörpert das Gegenteil der Tugenden, die die Identitätsgemeinschaft auszeichnet“ (ebd.: 919). Hall bezeichnet diesen symbolischen Ausschlussprozess als „binäre Spaltung“ und vergleicht ihn mit dem von Saïd beschriebenen Phänomen des ‚Orientalism‘ zur Konstruktion des Anderen (ebd.: 919f).

„Dieser Prozeß, die Welt in Begriffen ‚rassistisch‘ definierter Gegensätze zu konstruieren, hat die Funktion, Identität zu produzieren und Identifikationen abzusichern. Er ist Bestandteil der Gewinnung von Konsensus und der Konsolidierung einer sozialen Gruppe. Allgemein ist dies als die Konstruktion ‚des Anderen‘ bekannt. Sie teilt die Welt in jene, die dazugehören, und jene, die nicht dazugehören. Das ist keine simple Beschreibung von natürlichen Tatbeständen, sondern hier geht es um die Produktion von Wissen selbst.“ (ebd.: 919)

Wie Saïd misst auch Hall dem Prozess, in dem die Produktion und die diskursive Verbreitung des Wissens über die Differenz zur Identität erfolgt, eine zentrale Bedeutung bei.

Aus Halls Definition des Rassismus ohne ‚Rassen‘ halte ich zusammenfassend fest, dass im rassistischen Diskurs der Differenz körperlich, ‚kulturell‘ usw. kodifizierte Merkmale als eigene Bedeutungsträger der Differenz funktionieren und zur rassistischen Charakterisierung von Menschen dienen. Der damit verursachte Ausschluss der rassifizierten¹⁵ Menschen („Ausschlusspraxen“) bezieht sich nicht nur auf soziale, politische, kulturelle und ökonomische Ressourcen, sondern überdies auf eine symbolische Ordnung, da den Ausgeschlossenen auch die Zugehörigkeit zur Identitätsgemeinschaft verwehrt wird. Das Wissen über diese Einteilung der Welt („binäre Spaltung“) wird innerhalb des Diskurses der Differenz re produziert und gewährleistet den Erhalt der symbolischen Ordnung.

¹⁵Der Begriff Rassifizierung (auch: Rassialisierung), den ich wie Arndt (2011a: 187) verwende, benennt den (kulturell, biologisch o.a. argumentierenden) Konstruktionsprozess von ‚Rasse‘.

Definitionen in der deutschsprachigen rassismuskritischen Forschung

Halls konstruktivistisch geprägte Analyse und Definition von Rassismus Ende der 1980er Jahre hat die rassismuskritische Forschung im deutschsprachigen Raum beeinflusst. Im Jahre 1992 schreibt Helma Lutz:

„In Bezug auf die Diskussion um den ‚neuen Rassismus‘ will ich lediglich festhalten, daß dieser sich heute eher über Kulturunterschiede als über die Feststellung der Existenz von ‚Rassen‘ definiert. [...] Der wichtigste Unterschied zwischen dem ‚alten‘ und ‚neuen‘ Rassismus besteht sicherlich darin, daß keine höherstehenden ‚Menschenrassen‘ mehr konstruiert werden, sondern daß man davon ausgeht, daß Menschen aus anderen Kulturen sich von uns unterscheiden, eben ‚anders‘ sind. Dabei wird ein deutlicher Unterschied gemacht zwischen ‚unserem‘ westlichen Lebensstil und dem Lebensstil der ‚Anderen‘.“ (Lutz 1992: 64)

Auch Lutz betont, dass rassistische Praxis nicht erst mit der Behauptung der Existenz von ‚Rassen‘ erfolgt, sondern bereits in der Essentialisierung vermeintlicher Andersartigkeit aufgrund sog. kultureller Unterschiede erkennbar wird. Bei ihr geht es ebenfalls um die Behauptung bzw. diskursive Verbreitung einer mit kulturellen Unterschieden begründeten Differenz. Denselben Aspekt betont Noah Sow: „Rassismus ist nicht erst die negative *Reaktion* auf einen angeblichen Unterschied, sondern bereits die *Behauptung* des Unterschieds“ (Sow 2008: 78, Herv.i.O.). Zum Zusammenhang zwischen dieser Behauptung und Diskursmacht führt sie an anderer Stelle aus:

„Rassismus ist die Verknüpfung von Vorurteil mit institutioneller Macht. Entgegen der (bequemen) landläufigen Meinung ist für Rassismus eine ‚Abneigung‘ oder ‚Böswilligkeit‘ gegen Menschen oder Menschengruppen keine Voraussetzung. Rassismus ist keine persönliche oder politische ‚Einstellung‘, sondern ein institutionalisiertes System, in dem soziale, wirtschaftliche, politische und kulturelle Beziehungen für *weißen* Alleinherrschaftserhalt wirken. Rassismus ist ein globales Gruppenprivileg, das *weiße* Menschen und ihre Interessen konsequent bevorzugt.“ (Sow 2011b, Herv.i.O.)

Sow beschreibt ein institutionalisiertes System, das durch die Bevorzugung *weißer* (s.u.) Menschen deren „Alleinherrschaft“ sichert. Damit rückt sie in ihrer Definition die Machtposition ins Blickfeld, aus der heraus das Privileg der Bevorzugung *weißer* Interessen gesichert wird. Innerhalb eines wirkmächtigen Systems diskursiver Praxis, wie dem des Rassismus, ist das Vorhandensein dezidiert rassistischer Intentionen von Einzelnen unerheblich für dessen Re_Produktion.

Im folgenden Zitat, mit dem ich den Abschnitt schlieÙe, versuchen Paul Mecheril und Claus Melter eine zusammenfassende Rassismusdefinition mit verschiedenen Akzentsetzungen zu formulieren:

„Als Konsens einer Definition dessen, was Rassismus ist, lässt sich jedoch formulieren, dass Rassismus als machtvolles, mit Rassekonstruktionen operierendes oder an diese Konstruktionen anschließendes System von Diskursen und Praxen beschrieben werden kann, mit welchen Ungleichbehandlung und hegemoniale Machtverhältnisse erstens wirksam und zweitens plausibilisiert werden. Die Unterscheidung von Menschen und ihre Einteilung in materiell und symbolisch hierarchisch geordnete Gruppen sind dabei verbunden mit Bildern über diese sozialen Gruppen und der Zuschreibung von Eigenschaften und Wesensmerkmalen, welche als quasi natürlich vorgestellt werden. Diese Konstruktionen wirken als ‚Platzanweiser‘ und legen damit in einem nicht deterministischen Sinne die Position sozialer Gruppen und Einzelner in einer sich so erst etablierenden sozialen Ordnung nahe.“ (Mecheril/Melter 2011b: 15f)

Das Wirksammachen und Plausibilisieren von Ungleichbehandlung und hegemonialen Machtverhältnissen sehen auch Mecheril und Melter als eine Funktion des Rassismus, den sie wie Hall als „System von Diskursen und Praxen“ beschreiben. Die von Hall angeführten möglichen Bereiche zur Kodifizierung der Differenz (über Religion, Sprache, Aussehen etc.) formulieren Mecheril und Melter offener als „Bilder“ sowie als „Zuschreibung von Eigenschaften und Wesensmerkmalen“, mit denen die hierarchische und symbolische Einteilung von Menschen erfolge. Damit ordnen sie die Differenz und die mit ihr assoziierten Marker als Ergebnis eines auf den zuvor genannten Diskurs- und Praxishandlungen fußenden Konstruktionsprozesses ein, dessen Ursache also allein bei den Konstruierenden liegt. Was „als quasi natürlich vorgestellt“ wird, wurde zuvor diskursiv mittels Bildern und Zuschreibungen hergestellt. Die platzanweisenden Konstruktionen gewährleisten eine soziale Ordnung.

Natio-ethno-kulturelle Zugehörigkeit

Mögliche Kategorien für Selbst- und Fremdzuschreibung innerhalb der sozialen Ordnung bündelt Paul Mecheril im Begriff der natio-ethno-kulturellen Zugehörigkeit (vgl. Mecheril 2003: 23-27). Damit will er der Tatsache Rechnung tragen, „dass die Bedeutungen der Begriffe ‚Nation‘, ‚Ethnizität‘ und ‚Kultur‘“ allgemein und in Deutschland hinsichtlich ihrer konzeptionellen und ideengeschichtlichen Grundlagen nicht nur zusammenhängen, sondern

„ineinander verschwimmen“ (vgl. *ebd.*: 24). Der Begriff verschiebt den Fokus weg von Konzepten der Nation, Ethnie oder Kultur hin zur Konsequenz der auf der Grundlage dieser Konzepte verhandelten Zugehörigkeiten.

Angesichts der machtbedingten Konstruktion von Differenz, auf die die oben angeführten Rassismus-Definitionen im Kern gemeinsam verweisen, ist ein Begriff wie *natio-ethno-kulturell* hilfreich, da er sich die unterschiedlichen Möglichkeiten der Differenzkonstruktion nicht zu eigen macht und das konstruktivistische Moment betont. Der Begriff ermöglicht es, statt der *natio-ethno-kulturell* differenziert Markierten die Markierung selbst in den Blick zu nehmen und nennt mit Nation, Ethnie und Kultur drei der Abstraktionsfelder, auf denen die Markierung vorgenommen werden kann. In meiner Arbeit, in der ich die Darstellungsmittel zur Markierung von Differenz in vergleichender Perspektive untersuche, wird der Begriff mehrfach Verwendung finden.

Weißsein

Die kritische *Weißseinsforschung* ist ein im deutschsprachigen Raum noch junger Bereich rassismuskritischer Wissenschaft, der an den Forschungsbereich der *Critical Whiteness Studies* aus dem anglo-amerikanischen Raum anknüpft. Ziel dieser Forschung ist es, jene Position zu markieren und analytisch fassbar zu machen, die im rassistischen Diskurs im Gegensatz zur markierten Differenz die unmarkierte Norm repräsentiert. Als eine der wegweisenden Arbeiten auf diesem Gebiet gilt die Analyse *Playing in The Dark* von Toni Morrison, in der sie Darstellungen als Schwarz¹⁶ markierter Figuren in der Literatur *weißer* US-amerikanischer Autor_innen untersucht. Darin formuliert sie:

„My project is an effort to avert the critical gaze from the racial object to the racial subject; from the described and imagined to the describers and imaginers; from the serving to the served.“ (Morrison 1992: 90)

Die literarischen Darstellungen Schwarzer Charaktere nimmt Morrison zum Anlass, jene Position kritisch zu betrachten, aus der heraus die *Imagination*, *Beschreibung* und *Rassifizierung* der Charaktere erfolgt. Damit wird

¹⁶Die Großschreibung der sozialen Positionsbeschreibung Schwarz erfolgt in Anlehnung an die Verbreitung dieser Schreibweise in der rassismuskritischen Wissenschaftsliteratur (vgl. z.B. Arndt/Ofuatey-Alazard 2011; Eggers et al. 2009; Nduka-Agwu/Hornscheidt 2010a; Nghi Ha/Lauré al Samarai/Mysorekar 2007), die den widerständigen Charakter der Selbstbezeichnung hervorheben soll.

die Position *weißer* Deutungshoheit über die Darstellungen Schwarzer Figuren und das Erzählen von Differenz benannt und in die Analyse einbezogen.

Im deutschsprachigen Forschungskontext sind unterschiedliche definitorische Verständnisse von *Weißsein* verbreitet. Übereinstimmend besteht jedoch das Ziel darin, den Fokus auf die unmarkierte Position zu richten, aus der heraus – und im Verhältnis zu der – Differenz machtvoll konstruiert wird.¹⁷ In diesem Sinne wird *Weißsein* in seiner Eigenschaft als „aparadigmatische“ (Wollrad 2004: 192) Position und als Repräsentation der unmarkierten, nicht näher benannten Norm analysiert. Dabei sei *weiß* im „konstruktivistischen Verständnis von Rassismus keine objektive Kennzeichnung eines äußeren Erscheinungsbildes, sondern die in einer rassistischen Gesellschaft als solche konstruierte privilegierte Positionierung“, die als „privilegierter Kategorisierungsprozess“ durch Rassismus immer wieder neu geschaffen werde (vgl. Nduka-Agwu/Hornscheidt 2010a: 19). *Weißsein* lässt sich demnach nicht anhand bestimmter Eigenschaften essenzialisieren und ist dafür an soziale Merkmale wie Privilegien geknüpft. Zudem brauche *Weißsein* als soziale Position sein als Anderes konstruiertes, relationales Gegenüber (vgl. Wollrad 2004: 193). Darüber hinaus könne die Position *weiß* mit weiteren verknüpft sein, denn sie existiere in „Verschränkungen mit anderen gesellschaftlichen Machtachsen und Strukturkategorien“ (Arndt/Piesche 2011: 193). *Weißsein* bedürfe keiner eigenen Positionsbenennung, da es „unabhängig von Selbstwahrnehmungen“ als Bestimmer einer „historisch bedingte[n], soziale[n] Position“ wirke. (vgl. ebd.: 193).

Weißsein eignet sich aus einer spezifisch deutschen Perspektive als „kritische Wissens- und Analysekategorie“ (ebd.: 193) für die Untersuchung historischer deutscher Selbstbildentwürfe während der deutschen Kolonialherrschaft und zur Sensibilisierung für aus der Kolonialzeit tradierte, bis in die Gegenwart wirksame Rassismen (vgl. Anette Dietrich 2010: 391f; Jungwirth 2004: 80; Walgenbach 2009; Wollrad 2001: Abs.8-9; Wollrad 2004: 192f).

Die Rekonstruktion des kolonial geprägten, historisch tradierten *Weißseins*verständnisses in Deutschland ermöglicht die Analyse von Anknüpfungspunkten und Unterschieden zum Antisemitismus und Rassismus des Nationalsozialismus (vgl. Röggl 2012: 46-49). Außerdem wird die Kategorie *Weißsein* diskutiert¹⁸ im Hinblick auf ihre Eignung für die Analyse weiterer Rassismen im deutschen Kontext (vgl. ebd.: 49-54).

¹⁷Für einen Überblick zu den US-amerikanischen Ursprüngen der Whiteness Theory in den Black Studies und in der feministischen Theorie sowie zum aktuellen Diskussionsstand im deutschsprachigen Raum vgl. Röggl (2012).

¹⁸Für ein exemplarisches Expert_innen-Streitgespräch dazu vgl. Arps/Khan (2013).

Weißsein im Film

Ein für meine Untersuchung wesentlicher Aspekt der Position von *Weißsein* besteht in ihrer Repräsentationspraxis: Durch ihre „diskursive Vermeidung“ (Wollrad 2001: Abs.11) wird die Unsichtbarkeit *weißer* Positionen erreicht. Das heißt, in den Darstellungen *weißer* Positionen lassen sich keine Markierungen finden, die diese explizit als Darstellungen von *Weißsein* kennzeichnen. Die Unmarkiertheit von *Weißsein* untersuchte der britische Filmwissenschaftler Richard Dyer in seiner Analyse mit dem Titel *White*¹⁹ am Beispiel klassischer Hollywoodfilme und erkennt als Problem:

„The colourless multi-colouredness of whiteness secures white power by making it hard, especially for white people and their media, to ‘see’ whiteness. This, of course, also makes it hard to analyse. It is the way that black people are marked as black (are not just ‘people’) in representation that has made it relatively easy to analyse their representation, whereas white people – not there as a category and everywhere everything as a fact – are difficult, if not impossible, to analyse *qua* white.“ (Dyer 1988: 46, Herv.i.O.)

Die fehlende Markierung, im Gegensatz etwa zu als Schwarz markierten filmischen Repräsentationsformen, mache es schwierig bis unmöglich, *weiße* – als solche repräsentierte – Positionen zu erkennen und zu analysieren. Denn *Weißsein* stünde nie für *Weißsein* an sich, sondern stets für spezifischere Kategorisierungen wie bspw. „English middle-class people“, „Italian-American people“ oder „poor southern US people“ (vgl. ebd.: 46). Mittels unzähliger Kategorisierungen wie „gender, nation, class, sexuality, ability and so on“ (Dyer 1997: 11) könnten zwar spezifische Zuschreibungen innerhalb von *Weißsein* stereotypisiert werden, aber ohne dass dabei *Weißsein* an sich stereotypisiert würde. (vgl. ebd.: 11f).

Weißsein wird demnach nicht im Sinne einer rassifizierten Kategorisierung stereotypisiert, denn „[w]hite people in their whiteness, however, are imaged as individual and/or endlessly diverse, complex and changing“ (ebd.: 12). Für die Untersuchung von *Weißseins*-Repräsentationen sind also andere Analysestrategien notwendig als für die Untersuchung von sog. Fremdbildern. Es bietet sich als Möglichkeit an, die relationale Position von *Weißsein* gegenüber der Position der als anders Markierten nutzbar zu machen, also

¹⁹Erschienen als Aufsatz in der Zeitschrift *Screen* (Dyer 1988) und später erweitert auf den Umfang eines Buches (Dyer 1997).

die ‚narratives‘²⁰ ethnischer Differenz zu untersuchen (vgl. Dyer 1988: 46). Daraus lassen sich die *Weißseins*-Repräsentationen erschließen:

„The representation of white *qua* white begins to come into focus – in mainstream cinema, for a white spectator – in films in which non-white characters play a significant role.“ (ebd.: 47)

Dementsprechend analysierte Dyer in Hollywoodfilmen über die Darstellungen natio-ethno-kulturell markierter Figuren die unmarkierten Figurendarstellungen in ihrer Funktion als Inszenierungen *weißer*, normativer Selbstbildentwürfe. Dabei stehen die Darstellungen der nicht-*weißen* Figuren aber nicht einfach für ein Gegenteil, aus dem sich die Spezifika des *Weißseins* schließen ließen, sondern, wie Dyer in Anlehnung an Morrison (1992) und Saïd (2003) herausstellt,

„[...] white discourse implacably reduces the non-white subject to being a function of the white subject, not allowing her/him space or autonomy, permitting neither the recognition of similarities nor the acceptance of differences except as a means for knowing the white self.“ (Dyer 1997: 13)

Die nicht-*weißen* Figuren sind danach nicht nur inhaltlich gegenteilig angelegt, sondern in ihrer Funktion und Beschaffenheit stark reduziert gegenüber den *weißen* Charakteren. Auf diese Einordnung der nicht-*weißen* Figuren im ‚white discourse‘ und Dyers Ansatz zur Untersuchung filmischer *Weißseins*-Repräsentationen insgesamt komme ich in meiner Analyse und insbesondere in deren Einordnung zurück.

2.1.3 Stereotypie

Stereotype versus Sozialtypen

Ein zentrales Narrationswerkzeug ist die Stereotypie. Die Stereotypentheorie wurde, zumindest im Bereich Filmwissenschaften, ebenfalls von Richard

²⁰Der Begriff ‚narrative‘ wird im Englischen in verschiedenen literaturwiss. Lexika synonym mit ‚story‘ genannt (vgl. Barnett/Berman/Burto 1971: 73; Abrams/Harpham 2009: 208) oder auch breiter als „story or a telling of a story“ (Murfin/M.Ray 2003: 287, Herv.i.O.) gefasst. Daneben wird in einer ausführlicheren Darstellung des Begriffs ‚narrative‘ auf die Bedeutungsverlagerung von der story zur ideologischen Botschaft verwiesen und als Beispiel das „narrative of white superiority“ genannt (vgl. Ryan 2005: 348). Dieser Darstellung entsprechend und ins Begriffssystem von Genette eingeordnet verstehe ich das englischspr. ‚narrative‘ als einen stabilen Diskursbestandteil mit ideologischer Bedeutung, der durch einen Narrationsakt mit einer Geschichte aktiviert und so im Rahmen einer Erzählung / eines Diskurses in Umlauf gebracht oder gehalten wird.

Dyer wesentlich geprägt, so dass ich mich zunächst auf zwei seiner Artikel dazu beziehe (Dyer 1980 und Dyer 2002).

Der dem Stereotyp übergeordnete Typ („type“) ist nach Dyer eine einfache, eindringliche, verständliche und verbreitet anerkannte Charakterisierung auf der Grundlage weniger Eigenschaften mit nur geringfügiger Tendenz zu Veränderung oder Entwicklung (vgl. Dyer 1980: 28). Als zwei dem Typ untergeordnete, spezifischere Formen des Typs nennt Dyer Sozialtypen („social types“) und eben Stereotype. Sozialtypen dienen der Kategorisierung von Menschen aus der eigenen sozialen Welt („that ‘belong’ to ‘one’s social world’“), wogegen Stereotype eingesetzt würden, um Menschen zu kategorisieren, die nicht dazugehören („that do not ‘belong’“) (vgl. ebd.: 29).

„In other words, a system of social- and stereotypes refers to what is, as it were, within and beyond the pale of normalcy. Types are instances which indicate those who live by the rules of society (social types) and those whom the rules are designed to exclude (stereotypes).“ (ebd.: 29)

Demnach bilden Sozial- und Stereotypie ein Referenzsystem zur Typisierung zweier Bereiche, von denen einer innerhalb der sozialen Regeln als der ‚Normalität‘ zugehörig gezählt und der andere als nicht zugehörig exkludiert wird. Die Funktion und Beschaffenheit der beiden Typisierungsformen sowie die Möglichkeiten des Zugriffs auf sie unterscheiden sich: Sozialtypen würden auf offene, provisorische und flexible Weise Möglichkeiten der Selbstdefinition in einem als ‚Normalität‘ verstandenen Rahmen bieten, wogegen Stereotype als starre und unveränderliche Zeichen der Fremdschreibung erscheinen, die dem Erhalt der Grenzen der ‚Normalität‘ dienen (vgl. ebd.: 29). Wenngleich beide auf dieselbe Weise ikonographisch konstruiert seien, stünde den Sozialtypen ein breiteres Spektrum an möglichen Rollen in unterschiedlichen Plots zur Verfügung, während Stereotype „always carry within their very representation an implicit narrative“ (vgl. Dyer 2002: 14f). Dyer benennt damit die Relevanz von Stereotypen in filmischen Texten für die außerfilmische Realität. Im Gegensatz zu Sozialtypen, die im Plot beliebig einsetzbar seien, würden Stereotype bereits ein ‚narrative‘ durch das implizieren, was sie repräsentieren. Das heißt, Stereotype transportieren Bestandteile von Repräsentationsdiskursen.

Stereotype haben folglich die Funktion, Definitionen zur Bestimmung von Zugehörigkeit und Ausschluss aufrechtzuerhalten, indem sie die – in der Realität unsichtbare – Begrenzung dessen markieren, was als akzeptiertes und legitimes Verhalten gilt (vgl. ebd.: 16). Mit dieser Konstruktion von Differenz dienen sie denjenigen zur Festigung ihrer sozialen Konzepte,

die ihre Deutungshoheit über die Definition der Gesellschaft bedroht sehen (vgl. Dyer 2002: 16f).

Nicht nur in den Einsatzmöglichkeiten und Funktionen unterscheiden sich Stereotype von Sozialtypen, sondern auch die Möglichkeiten der Einflussnahme auf Stereotype für Betroffene von Stereotypisierungen sind anders als für sozial typisierte Menschen. Im Wesen des Stereotyps als Fremdzuschreibung ist angelegt, dass es dem Einflussbereich der Stereotypisierten entzogen ist, wogegen soziale Typen als Selbstzuschreibungen verhandelt werden können. „You appear to choose your social type in some measure, whereas you are condemned to a stereotype“ (Dyer 1980: 29).

Die Ordnungsfunktion von Stereotypen

Sozial- und Stereotyp lassen sich als zwei Formen des Typs im Bereich der Fiktion vom ‚novelistic character‘ abgrenzen, der eine Vielzahl an Eigenschaften besitzt, Wachstum und Entwicklung durchläuft und mit seiner „unique individuality“ im Zentrum der Handlung steht (vgl. Dyer 2002: 13). Der individualisierte und personalisierte ‚novelistic character‘ repräsentiert das zentrale, allgemein gesellschaftliche Thema des fiktionalen Textes (vgl. ebd.: 13). Stereotype dagegen stehen nicht für zentrale Themen, sondern dienen als „an ordering process“ für eine sinnstiftende Ordnung der Welt sowie der Herstellung und Reproduktion von Gesellschaften (vgl. ebd.: 12).

Im Zusammenhang mit der sinnstiftenden Funktion der Stereotypie ergeben sich laut Dyer zwei Probleme mit Blick auf die Rezeptions- und Produktionsseite: 1) Ein Glaube an ihre Absolutheit und Gewissheit, der das Ordnungsbedürfnis begleitet, kann die Begrenztheit, Relativität und Veränderbarkeit der mittels Stereotypie hergestellten Ordnungen aus dem Blick geraten lassen, und 2) zudem sei jede Form der Wirklichkeitsordnung als historisches Produkt verknüpft mit den Machtrelationen einer Gesellschaft und unterliege damit der jeweils herrschenden Definitionsmacht (vgl. ebd.: 12). Damit spricht Dyer 1) die effektive Wirkung von Stereotypen sowie 2) ihre machtvollen Rahmenbedingungen an. Er problematisiert, dass die als Werkzeuge zur Vereinfachung und Ordnung eingesetzten Stereotype als Abbildungen der Realität wahrgenommen werden können und weist auf die Bedeutung der jeweils historischen Machtverhältnisse hin, mit denen die Definitionsmacht über Stereotype variieren kann. Dabei sind die Wirkung und der machtvolle Rahmen nicht etwa fehlerhafte Begleiterscheinungen der Stereotypie, sondern berühren den Kern ihrer Ordnungsfunktion.

„The effectiveness of stereotypes resides in the way they invoke a consensus. Stereotypes proclaim, ‘This is what everyone – you, me and us – thinks members of such-and-such a social group are like’, as if these concepts of these social groups were spontaneously arrived at by all members of society independently and in isolation. The stereotype is taken to express a general agreement about a social group, as if that agreement arose before, and independently of, the stereotype. Yet for the most part it is *from* stereotypes that we get our ideas about social groups. The consensus invoked by stereotypes is more apparent than real; rather, stereotypes express particular definitions of reality, with concomitant evaluations, which in turn relate to the disposition of power within society.“ (ebd.: 14, Herv.i.O.)

Stereotype vermitteln demnach im Idealfall bei der Rezipientin den Eindruck einer Information, die die Rezipientin schon vor der Übernahme des Stereotyps besaß, und bei der ein Konsens mit anderen Rezipierenden gefühlt wird. So erfüllt das Stereotyp die Funktion, Konsens über Konzepte sozialer Gruppen herzustellen. Dieser Konsens erscheint als ein unabhängiger und isoliert vermittelter. Als sei die allgemeine Übereinkunft („general agreement“) unabhängig vom Stereotyp erreicht worden, obwohl die entsprechende Idee sozialer Gruppen gerade aus dem Stereotyp herrührt. Das Stereotyp trägt nach dieser Auffassung zur Erfüllung eines Bedürfnisses bei und löst ein Gefühl der Übereinkunft aus. Tatsächlich geben Stereotype – indem sie bestimmte Definitionen der Realität liefern – aber eben keine Auskunft über die Realität, sondern über gesellschaftliche Machtdispositionen.

Wenn die Herstellung und Beeinflussung der Stereotypie, und damit die Definition von Realität, mit gesellschaftlicher Machtdisposition verknüpft ist, stellt sich die Frage, welche Möglichkeiten des Zugriffs auf die Gestaltung von Stereotypen bestehen bzw. welche Akteur_innen diesen Zugriff haben. Dazu komme ich auf den o.g. Aspekt zurück, dass Stereotype als Marker unsichtbarer Grenzen zur Absicherung und Festigung sozialer Konzepte dienen, die allein aus einer Position der Deutungsmacht gestaltet werden können. Diesen machtvollen Rahmen der Stereotypie hat Stuart Hall näher beschrieben.

Stereotype als Werkzeug im Repräsentationsregime

Hall knüpft in seiner Betrachtung von Stereotypie als Kennzeichnungspraxis („signifying practice“) an Dyers Abstufung von ‚stereotyping‘ als Unterkategorie des ‚typing‘ an, wobei nach Halls Verständnis ‚types‘ als simplifizierte Charakterisierungen mit wenigen Eigenschaften der Bedeutungsproduktion zur Ordnung der Welt dienen (vgl. Hall 1997b: 257), während ‚ste-

reotypes‘ diese simplifizierte Charakterisierung von Menschen aufgreifen, eine gesamte Person auf diese Eigenschaften reduzieren, diese übertreiben, weiter vereinfachen und damit Differenz essentialisieren und naturalisieren (vgl. Hall 1997b: 258). Mit Blick auf diese Abgrenzung des Stereotyps vom Sozialtyp spricht Hall von einer Strategie der Spaltung („strategy of ‘splitting’“), die beim Stereotypisieren Anwendung finde, indem zwischen Normalem/Akzeptablem und Abnormalem/Inakzeptablem unterschieden und auf diese Weise Ausschluss konstruiert werde (ebd.: 258). Er verknüpft so Dyers Typen-Unterteilung mit seinem weiter oben besprochenen Begriff der binären Spaltung, mit dem er den symbolischen Ausschlussprozess im Rassismus bezeichnet (vgl. S.20 dieser Arbeit). Das Stereotypisieren ist demnach eine Praxis des Ein- und Ausschlusses, mit der symbolische Grenzen fixiert werden (vgl. ebd.: 258). Die Unterteilung bzw. Spaltung der ‚types‘ sieht Hall im Zusammenhang mit einem Ungleichgewicht an Macht, das zur Ausrichtung der Stereotype gegen eine untergeordnete und ausgeschlossene Gruppe führe (vgl. ebd.: 258).

Zum Aspekt der Macht betont Hall, dass es nicht um Macht im Sinne physischen Zwangs und wirtschaftlicher Ausbeutung geht, sondern um die symbolische Macht, Andere repräsentieren zu können (vgl. ebd.: 259). Er spricht vom Repräsentationsregime („regime of representation“), innerhalb dessen Repräsentationspraxen durch symbolische Macht ausgeübt werden, die das Stereotypisieren als ein Schlüsselement umfassen (vgl. ebd.: 259). Somit stellt er eine Verbindung zu Saïds Orientalismus-Begriff her (vgl. S.17 dieser Arbeit), der die diskursive Produktion von rassialisiertem Wissen über die Anderen beschreibt, die mittels Repräsentationspraxen in Wissenschaft, Kunst, Literatur etc. vorangetrieben wird (vgl. Hall 1997c: 26).

Stereotype dienen nach Hall als Werkzeug machtvoller diskursiver Praxen. Dyers Unterscheidung in ‚social type‘ und ‚stereotype‘ nimmt Hall in seiner Beschreibung eines symbolischen Ausschlussprozesses auf, den er in Anlehnung an Saïds ‚Orientalism‘ als binäre Spaltung bezeichnet. Hall spricht von einer symbolischen Macht über die Definition der Ausgeschlossenen/Abgespalteten, die durch das in verschiedenen Darstellungsbereichen praktisch wirkende Repräsentationsregime abgesichert wird.

In dem Zusammenhang ist Birgit Rommelpachers Begriff ‚Dominanzkultur‘ zu erwähnen, mit dem sie das asymmetrische System benennt, das „unsere ganze Lebensweise, unsere Selbstinterpretation sowie die Bilder, die wir vom Anderen entwerfen, in Kategorien der Über- und Unterordnung“ (Rommelpacher 1998: 22) fasst. Innerhalb dieses Systems der Dominanzkultur würde gezielter Ausschluss ohne direkte Repression durch herrschende

Normalität gestützt und damit Hierarchien gefestigt: „Dominanz reproduziert sich dann vor allem durch Konformität mit der Norm“ (ebd.: 36).

Deutschsprachige Filmstereotypenforschung

Der Filmwissenschaftler Jörg Schweinitz untersucht filmische Stereotype in seinem Buch *Film und Stereotyp* (Schweinitz 2006). Er nennt vier Facetten des Stereotyps, die den zahlreichen psychologisch und geisteswissenschaftlich geprägten Konzepten von Stereotypen theorieübergreifend zugrundeliegen (vgl. ebd.: 27-42): Die erste Facette, „Schema, Reduktionismus und Stabilität“, beinhaltet das „Reduzierte“, „Vereinfachte“, „Rasterhafte“ des Stereotyps, dem in der Form von Abstraktionen „immer auch ein Moment der Reduktion von Komplexität“ zugrundeliege, vergleichbar mit den Eigenschaften von Schemata (vgl. ebd.: 29-33). Die zweite Facette, „Automatismus und Konventionalisierung“, beschreibt „den Aspekt automatisierter Wahrnehmung durch die Fixierung eines gelernten kognitiven Schemas im Gedächtnis“, von dem sowohl die intrasubjektive Ebene durch Schemareduktion und Musterverankerung im Gedächtnis der Einzelnen, als auch die intersubjektive Ebene mit „stabiler Streuung eines Schemas bei einer Vielzahl von Individuen“ betroffen seien (vgl. ebd.: 33-37). Als dritte Facette nennt Schweinitz „Verzerrungen und Verluste“, die mit der Schematisierung der Realität durch Stereotypisierung einhergingen (vgl. ebd.: 37-41). In seiner vierten Facette diene das Stereotyp als „Hintergrund für Differenzen“ in mehrerer Hinsicht, etwa zwischen „Konventionellem“ und „Abweichung“ oder zwischen unbewusster Übernahme und bewusster Reflexion des Stereotyps durch die Zuschauende (vgl. ebd.: 41-42). Auf diese vier Facetten der Stereotypentheorie, die ich hier nur im Überblick stehen lasse, baut Schweinitz seine Untersuchung auf, die ich kurz skizziere.

Für die Annäherung an narrativ durch Figuren vermittelte Bilder eigne sich die Untersuchung von Stereotypen, „verstanden als einfach strukturierte und stabilisierte Vorstellungen über Menschen, die bestimmten Gruppen angehören, Vorstellungen, die im kulturellen Alltagsbewusstsein verankert, also konventionalisiert sind“ (vgl. ebd.: 44). Das Verhältnis zwischen Darstellung und Vorstellung beschreibt Schweinitz wie folgt: Figurenstereotype dienen als Bezugsgrößen zur „alltäglichen Vorstellungs- und Wertewelt“ der Zuschauerin, stellen ihr aber auch „ein Repertoire anschaulicher Muster“ bereit, das ihre Vorstellungswelt präge (ebd.: 44). Demnach bieten Stereotype Gewohntes an, tragen aber auch zur Veränderung bestehender oder zur Formung neuer Stereotype in den Vorstellungen des Publikums bei.

Schweinitz übernimmt in seiner Arbeit die Unterscheidung zwischen Charakter und Typ mit direktem Verweis auf Richard Dyers analytische Trennung zwischen ‚novelistic character‘ und ‚type‘ (vgl. Schweinitz 2006: 45ff). Die weitere Unterteilung des Typs in Sozialtyp und Stereotyp, wie sie Dyer vorschlägt, übernimmt Schweinitz nicht. Allerdings beschreibt er das Verhältnis zwischen Stereotyp und übergeordneter Kategorie Typ genauer (vgl. ebd.: 47ff): Laut Schweinitz erfolgt die Stereotypisierung als zweiter Schritt nach der vorangegangenen Typisierung. Diesen Schritt der Stereotypisierung bezeichnet er als „intertextuelle Phase der Typenbildung“, die ein „konventionelles Artefakt der narrativen Imagination“ hervorbringe (vgl. ebd.: 47). Er spricht also dem von ihm untersuchten filmischen Stereotyp eine exklusive Textbezogenheit zu und betrachtet es als eines von zwei möglichen Stereotypen-Verständnissen. Dieses „narrative Konzept“ des Stereotyps ist nach Schweinitz strikt zu trennen vom Stereotyp als „sozialwissenschaftliches Konzept“ (vgl. ebd.: 49f), m.a.W. unterscheidet er die intertextuelle von der außerfilmisch-realen Dimension mittels zweier Stereotypendefinitionen. Seinem Verständnis nach widme sich das Stereotyp als „sozialwissenschaftliches Konzept“ nämlich den Bildern vom Anderen, Angehörigen von Nationen und Minoritäten und greife „konventionelle und schematische Alltagsvorstellungen“ auf, die „für sich selbst dennoch eine gewisse Gültigkeit in der Lebenswelt beanspruchen“ (vgl. ebd.: 49). Das davon abgegrenzte Stereotyp als „narratives Konzept“ beschreibe dagegen allein fiktionale Figuren und weise keine zwingende Verbindung zum „sozialpsychologischen Konstrukt vom Stereotyp“ auf (vgl. ebd.: 50; sowie Schweinitz 2010). Dieser Unterteilung Schweinitz’ zufolge wirken und funktionieren Stereotype im intertextuellen Kontext isoliert vom nicht-fiktionalen Kontext. Dementsprechend schreibt er, das „narrative Konzept“ des Stereotyps

„[...] erfasst auch bewusst imaginäre Figurenkonstrukte, die in einem jeweiligen Genre von Erzählungen – zum Beispiel im Westernkino – geläufig sind und vor allem in diesem Rahmen, also im Rahmen imaginärer Welten der Narration Gültigkeit für sich beanspruchen. Sie beziehen sich eben nicht (oder nur höchstens indirekt) auf die alltägliche unmittelbare soziale Interaktion der Rezipierenden.“ (Schweinitz 2006: 50, Herv.i.O.)

Der intertextuelle sei also vom lebensweltlichen Referenzrahmen der Stereotypie zu trennen. Mit dieser Unterteilung entfernt sich Schweinitz von den Definitionen Dyers und Halls, die Stereotypie als ‚narrative‘ einer symbolischen Ordnung im Rahmen eines Repräsentationsregimes und damit als Teil lebensweltlicher, diskursiver Praxis begreifen, mit der überhaupt

erst die Vorstellung von den Stereotypisierten hergestellt wird. Schweinitz allerdings relativiert seine Unterscheidung selbst und nennt sie

„[...] kompliziert, da sich selbst dezidiert imaginäre Welten der Narration kaum jemals völlig trennscharf und in Hinsicht auf alle Rezipienten von Vorstellungskonstruktionen über die eigene Lebenswelt abgrenzen lassen“ (ebd.: 50).

Eine klare Trennung zwischen fiktionaler und außerfilmischer Wirkung und Funktion von Stereotypen ist laut Schweinitz nahezu unmöglich. Wieso er trotz dieses eigenen Verweises auf die analytischen Probleme an dieser Unterscheidung festhält erschließt sich mir nicht.

Schweinitz' Anliegen, die narrative von der sozialen Dimension des Stereotyps zu isolieren, bedeutet die Ausblendung des Machtaspekts. Dagegen ist für Dyer und Hall die Stereotypie als Praxis zur Konstruktion von Ausschluss untrennbar mit der historisch und ideologisch bedingten Definitivonshoheit verbunden. Die Repräsentationsfunktion, die der Stereotypie als ‚signifying practice‘ nach Hall und Dyer somit zukommt, ist in der Analyse nicht fassbar, wenn der Zusammenhang zwischen Narration und sozialem Kontext aufgelöst wird, wie Schweinitz es vorschlägt. In der deutschsprachigen Filmstereotypenforschung bleiben nicht nur bei Schweinitz die außerfilmischen Ursachen im Zusammenhang mit Machtrelationen unberücksichtigt: Sibylle Groth etwa berührt in ihrer Arbeit über kulturelle Stereotype im Film den Aspekt der Macht am Rande (vgl. Groth 2003: 29f), bezieht diesen aber nicht in ihre Stereotypendefinition ein (vgl. ebd.: 22f und 31f).

Die nicht-fiktionale, soziale Wirkmächtigkeit von Stereotypen mit ihrer machtvollen Repräsentationsfunktion ist zentral für die Definitionen Dyers und Halls, wird aber in den beiden zitierten deutschsprachigen Arbeiten vernachlässigt. Für meine Fragestellungen (s. ab S.11 dieser Arbeit), die auch die Funktion der filmischen Figurendarstellungen für die Konstruktion von Realität („Wir“ vs. „Fremde“) – und damit gerade den Zusammenhang zwischen narrativem und realem/sozialem Kontext – berühren, ist die Stereotypendefinition nach Dyer und Hall eine adäquatere Analysegrundlage als die beiden zitierten deutschsprachigen. Letztere können zu gänzlich anderen Befunden bei der Betrachtung von Stereotypen führen als erstere, wie anhand des von Schweinitz genannten Westernkinos deutlich wird: Er führt das Genre beispielhaft dafür an, dass Stereotype vorrangig „im Rahmen imaginärer Welten der Narration“ gültig seien und sich nicht „auf die alltägliche unmittelbare soziale Interaktion der Rezipierenden“ beziehen würden (s.o.). In diametralem Gegensatz dazu erkennen die US-amerikanischen

Filmwissenschaftler Harry M. Benshoff und Sean Griffin im Western ein Musterbeispiel für die Wechselwirkung zwischen fiktionaler Imagination und sozialer Realität. In ihrer Arbeit über filmische Repräsentationen im Hollywoodkino weisen sie auf die untrennbare²¹ Verbindung dieses Genres mit stereotypen Darstellungen von Native Americans hin:

„By relegating **representations** of Native Americans almost exclusively to this genre, American film reinforced stereotypes and ideological assumptions that had been circulating for generations. And although the Western as a film is no longer a popular type of film in America, the ideas and ideologies embedded in it have had devastating effects upon the cultural representations and subsequent understanding and treatment of Native Americans.“
(Benshoff/Griffin 2009: 103, Herv.i.O.)

Die im Western vermittelten Repräsentationen von Native Americans sind nach Benshoff und Griffin eng mit historisch tradierten ideologischen Anschauungen in den USA verknüpft und haben soziale Konsequenzen für Native Americans bis in die Gegenwart. Die genrespezifisch-intertextuelle Ebene der Stereotypie steht im Beispiel des Westerns demnach in einer engen Wechselwirkung mit der lebensweltlichen Ebene. Das heißt, einerseits besitzen die Darstellungen kultureller Repräsentation eine ideologische Dimension, die sich aus realen sozialen Zusammenhängen ergibt, m.a.W.: die Realität wirkt auf die (stereotypen) Darstellungen. Andererseits haben die Darstellungen konkrete Folgen für reale Menschen, m.a.W.: die (stereotypen) Darstellungen wirken auf die Realität. Insbesondere am Genre des Western könne diese Wechselwirkung laut Benshoff/Griffin demonstriert werden. Eine Einordnung der filmischen Stereotype im Western, wie Schweinitz sie empfiehlt, allein als intertextuell und genrespezifisch gültige Phänomene würde ihrer ideologischen Funktion und Wirkung nicht gerecht werden und damit Feststellungen – wie die von Benshoff und Griffin – über die soziale Bedeutung von Stereotypen verhindern.

2.2 Analyseaufbau/Vorgehen

In der vergleichenden Analyse der Filme *FURIA* und *KNALLHART* orientiere ich mich an der Figurenanalyse von Jens Eder, die ich zunächst darstelle, bevor ich mein konkretes Vorgehen erläutere.

²¹Für einen historischen Abriss zu Darstellungen von Native Americans im US-Kino und der Verknüpfung mit dem Western-Genre vgl. Kap. ‚Native Americans And American Film‘ in Benshoff/Griffin (2009: 102-122).

2.2.1 Jens Eders Figurenmodell

Auf der Grundlage der Figurenforschung hat Eder ein umfassendes Analysemodell zur Untersuchung von Filmfiguren entwickelt. In einem Überblick stellt er gebräuchliche Theorien der Figurenanalyse vor und ordnet seine Arbeit im interdisziplinären Forschungsstand ein (vgl. Eder 2008: 42-60). Seinen Anspruch formuliert er wie folgt:

„Erstens gilt es, die Forschungsergebnisse zu verschiedenen Einzelthemen – von der Ontologie bis zur Typologie der Figur – miteinander zu verknüpfen. Zweitens sollen die konkurrierenden Forschungsansätze miteinander in Verbindung gebracht werden, damit Argumente und Erkenntnisse ausgetauscht werden können. Und drittens ist es erforderlich, Untersuchungen aus Filmtheorie, Literaturwissenschaft und weiteren Disziplinen zusammenzuführen. Aus dem Verbinden und Vergleichen, Prüfen und Modifizieren, Verwerfen und Ergänzen der Forschungsergebnisse kann sich eine neue, adäquatere Theorie ergeben.“ (ebd.: 58)

Eder versteht seine Arbeit als Versuch „einer integrativen Figurentheorie“ (ebd.: 59), die einer deduktiven Herangehensweise folgt und als Grundlage zur Analyse von Figuren dienen soll. Anhand der Frage, was überhaupt eine Figur ist, nennt er die verschiedenen, einer Figur zuschreibbaren Merkmalsbereiche, die zu zahlreichen Figurendefinitionen führten (vgl. ebd.: 61-69). Daraus entwickelt er seine Definition von Figuren:

„Fiktive Wesen sind kommunikative Artefakte, die durch die intersubjektive Konstruktion von Figurenvorstellungen auf der Grundlage fiktionaler Texte entstehen.“ (ebd.: 68)

Nach Eder sind Figuren das Produkt eines kreativen Prozesses innerhalb eines kommunikativen Rahmens, in dem sie bestimmte Vorstellungen evozieren. Sie ließen sich als Bestandteile ihrer fiktiven Welten untersuchen, mit ihren Eigenschaften, Beziehungen und Handlungen, aber auch in ihrer Eigenschaft als kommunikative Artefakte innerhalb einer Zeichenkonstellation (vgl. ebd.: 78).

Als kreative Produkte und Bestandteile einer fiktiven Welt benötigen Filmfiguren ein Publikum: Erst mit der Rezeption der Figuren erfolge die Bildung „mentaler Repräsentationen“ von den Darstellungen der fiktiven Wesen (vgl. ebd.: 80f). Der Rezeptionsprozess ist also unerlässlich, damit die Darstellungen in den Köpfen der Zuschauenden überhaupt zu Figuren werden. Also sind Figuren eigentlich Figurenvorstellungen, die infolge eines Rezeptionsprozess während der Filmwahrnehmung entstehen. Da die

Darstellungen ihre Bedeutung erst in Folge eines kommunikativen Prozesses erlangen hält Eder die Verständigung auf ein Rezeptionsmodell vor der Untersuchung der Figuren für notwendig (vgl. Eder 2008: 81).

Wahrnehmung, Modellbildung, Interpretation und Reflexion

Auf der Grundlage kognitiver Rezeptionstheorien teilt Eder sein Modell der Figurenrezeption in vier Stufen ein: Die erste Rezeptionsstufe bestehe aus basalen **Wahrnehmungen**, mit denen die Bildung mentaler Modelle vorbereitet werde. In diesem vor der eigentlichen Figurenerkennung liegenden Schritt würden audiovisuelle Informationen „in teils vorbewussten, doch empirisch nachweisbaren und neuronal beschreibbaren Vorgängen der perzeptuellen Informationsverarbeitung wahrgenommen und miteinander verknüpft“, die „das Fundament und die stets vorhandene Unterströmung der Figurenrezeption“ bildeten (vgl. *ebd.*: 101). Im zweiten Schritt würden mit der „Bildung mentaler Modelle“ Vorstellungen von Figuren bzw. **Figurenmodelle** entstehen. Diesen Schritt betrachtet Eder als Kern der Figurenrezeption, da hier prozesshaft ein Gesamtbild aus den verschiedenen Informationen über die Figur entstehe (vgl. *ebd.*: 102). In Schritt 3 abstrahiere das Publikum die Figur durch die „Erschließung indirekter Bedeutungen“ und interpretiere sie als Zeichen, **Symbol** oder Metapher (vgl. *ebd.*: 102f). Der vierte und letzte Schritt beschreibt die „Reflexion über kommunikative Kontexte“, in der die vorangegangenen drei Schritte betrachtet und Zusammenhänge zur „kommunikativen Realität“ hergestellt werden, um allgemeinere **Ursachen und Wirkungen** der Figur zu erfassen (vgl. *ebd.*: 103).

Um die Rahmenbedingungen der Rezeption (gegeben durch herrschende Kommunikationsregeln, die Intentionen der Produzent_innen und die Interessen der Rezipient_innen)²² einzugrenzen berücksichtige ich in der Analyse Rezeptionsraum und -zeit, ferner reale, von den Filmen ausgelöste Kommunikationsprozesse in Form journalistischer Filmbesprechungen sowie öffentlich zugängliche Äußerungen der am Produktionsprozess beteiligten Akteur_innen über ihre Intentionen. Diese Eingrenzung des Rezeptionsrahmens bildet die Grundlage für mein Sprechen über die Figuren.

Fiktive Wesen, Artefakte, Symbole und Symptome

Das beschriebene vierstufige Rezeptionsmodell mit der Unterscheidung zwischen Wahrnehmung, Bildung von Figurenmodellen, Interpretation und Re-

²²Für Details vgl. Eders Ausführungen zur idealen Figurenrezeption: Eder (2008: 74f).

flexion gibt die Struktur für Eders Analysemodell vor: Danach lässt sich eine Figur als fiktives Wesen, als Symbol, als Symptom und als Artefakt untersuchen (vgl. ebd.: 122f). Bei der Betrachtung als **fiktives Wesen** werden physische und psychische Merkmale, das Verhalten und soziale Beziehungen einer Figur erschlossen; als **Symbol** wird die Figur im Sinne einer Metapher, eines Exempels oder Thementrägers untersucht; als **Symptom** interessieren in der Produktion angelegte Ursachen einer Figur sowie ihre erzielte Wirkung beim Publikum und als **Artefakt** ist die Figur in ihrer kreativen Beschaffenheit mit ihren ästhetischen Strukturen, also mit ihren textbezogenen Aspekten, relevant (vgl. ebd.: 123ff).

Die vier Analyseschritte decken die in der Textanalyse relevanten Bereiche Mimesis, Symbolik, Pragmatik und Ästhetik ab, die der Beantwortung der Fragen dienen: „Welche *Gegenstände* – welche Welten und Themen – werden auf welche *Weise* dargestellt, aus welchen *Gründen* und mit welchen *Wirkungen*?“ (ebd.: 125, Herv.i.O.) Das auf diesen Schritten aufbauende Analysemodell bezeichnet Eder als „die Uhr der Figur“ (vgl. ebd.: 131-160). Darüber hinaus nennt Eder zwei weitere Aspekte: Kontexte und emotionale Wirkungsformen der Figur. Unter Kontexten versteht er die für die Figurenanalyse relevante Handlung und Figurenkonstellation. Dabei bilde die Handlung samt Motivation die Grundlage für das Thema des Films und trage zur Bewertung der Figur bei, und die Konstellation gebe Aufschluss über die Position der Figur im Netzwerk der beteiligten Charaktere (vgl. ebd.: 147f). Verschiedene Darstellungsfaktoren würden die emotionale Wirkung einer Figur und damit die Anteilnahme des Publikums an ihr bedingen (vgl. ebd.: 148f).

2.2.2 Aufbau der eigenen Analyse

Nach einer zusammenfassenden Beschreibung der Filme folgen erste vergleichende Betrachtungen unter Berücksichtigung der Entstehungskontexte (Kapitel 3). Dabei umreiße ich das zeitgenössische rumänische und deutsche Kino, bevor ich jeweils im Anschluss den Film *FURIA* und *KNALLHART* genauer vorstelle und auf einige Aspekte der Rezeption eingehe. In der abschließenden Zusammenfassung des Kapitels ordne ich die beiden Filme vergleichend anhand ihrer dramaturgischen Strukturen ein.

Für den systematischen Vergleich im Analyseteil (Kapitel 4) folge ich der Gliederung Eders und untersuche die Figuren zuerst als **fiktive Wesen** (Punkt 4.1), dann als **Artefakte** (Punkt 4.2), im dritten Schritt betrachte ich den **Kontext** der Figuren mit der Handlung und der Figurenkonstellation

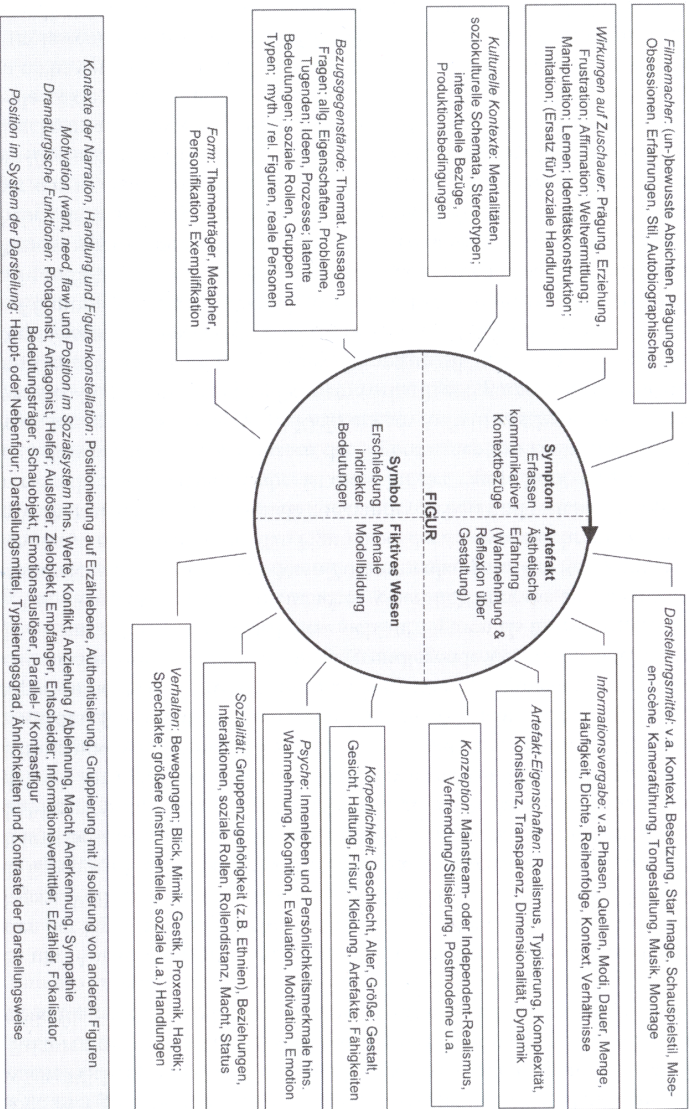


Abbildung 1 – „Die Uhr der Figur und ihre zentralen Kategorien“ (Eder 2008: 71.1).

(Punkt 4.3) und untersuche sie im letzten Schritt als **Symbole und Symptome** (Punkt 4.4). Jeden der vier Analyseschritte beschreibe ich vorab. Die beiden Filme werden in den vier Schritten jeweils zunächst separat untersucht, stets gefolgt von einer vergleichenden Betrachtung. Aus den vier Abschnitten fasse ich ein Gesamtergebnis zusammen, das ich anschließend in den eingangs vorgestellten theoretischen Rahmen einordne.

Den Punkten ‚imaginative Nähe‘ und ‚emotionale Anteilnahme‘, die Eder in seinem Teil VII ‚Figuren und Zuschauer‘ behandelt, widme ich keinen eigenen Abschnitt, da mir dazu notwendige empirische Daten fehlen. Auf einzelne dort verhandelte Aspekte, insbesondere zur Handlungsperspektivierung, gehe ich aber im Rahmen der vier Analyseschritte ein.

2.3 Zusammenfassung

Mit Narrationen der Differenz, die ich am Beispiel eines rumänischen und eines deutschen filmischen Textes vergleichend untersuche, bezeichne ich die diskursive Herstellung fiktionaler Charaktere, die als anderes/fremdes „Die“ gegenüber einem „Wir“ erzählt werden. ‚Fremdheit‘ ist nicht Gegenstand meiner Untersuchung, wenngleich sie als Resultat des Imaginations- und Konstruktionsprozesses vom Filmpublikum angesichts der Narrationen der Differenz empfunden werden kann. Meine Untersuchung bezieht sich nicht auf eine spezifische Gruppenkonstruktion und auch nicht auf einen nationalen oder engeren, regionalen Zusammenhang, sondern in vergleichender Perspektive auf die Narrativierung von Differenz durch Darstellungen natio-ethno-kulturell markierter Filmfiguren in Rumänien und Deutschland.

Den in mehreren europäischen Ländern wirkmächtigen ideologischen Diskurs der Differenz, der das europäische Wissen über den ‚Orient‘ bis in die Gegenwart prägt, analysiert Saïd unter dem Begriff ‚Orientalism‘. Hall beschreibt Rassismus als ein System machtvoller, diskursiver Praxis, in dem über die Kodifizierung bestimmter Merkmale und deren Verknüpfung mit Zuschreibungen Bedeutung konstruiert und der Ausschluss von Menschen bewirkt werden. Um die in der Ausschlusspraxis geschaffene symbolische Gegensätzlichkeit zu beschreiben spricht Hall von „binärer Spaltung“, die er an den von Saïd beschriebenen Differenzdiskurs des ‚Orient‘ anlehnt. Das diskursivierte Wissen erzeugt Zugehörigkeitsverständnisse für Identitätsgemeinschaften, und produziert folglich den Ausschluss der als nicht zugehörig Definierten.

Halls Rassismusverständnis prägt den gegenwärtigen Stand deutschsprachiger Rassismusforschung. Auch Sow und Mecheril/Melter definieren

Rassismus als machtvolles institutionelles System, in dem Differenz ohne die Notwendigkeit individueller Intention reproduziert wird. Der machtvolle Rahmen sichert die Herstellung von Machtwissen, das seinerseits die weitere Begründung für soziale Hierarchien liefert. Mit dem Begriff der natio-ethno-kulturellen Zugehörigkeit fasst Mecheril Merkmalskategorien zusammen, nach denen Selbst- und Fremdverortung in der von Rassismus geprägten sozialen Ordnung stattfinden kann. Der Begriff nimmt den Fokus von den Bezeichneten und richtet ihn auf den konstruktivistischen Charakter der Kategorisierung.

Zur Untersuchung der natio-ethno-kulturell unmarkierten Position, die im rassistischen System an der Spitze der Hierarchie steht und mit entsprechenden Privilegien verbunden ist, dient der Ansatz kritischer *Weißseinsforschung*. Dieser im angloamerikanischen Raum geprägte kritische Analysezugang lässt sich angesichts aus dem Kolonialismus tradierter deutscher *Weißseinsverständnisse* in einen deutschen Kontext übertragen, wobei seine Eignung für Phänomene wie den Antisemitismus oder andere Rassismen diskutiert wird. Wesentlich für meine Arbeit ist die von Unsichtbarkeit durch Unmarkiertheit geprägte narrative Repräsentationsform von *Weißsein*. Dyers Untersuchungen klassischer Hollywoodfilme zeigen, dass sich *Weißseins*-Repräsentationen in ihrer Relationalität zu ihren Gegenbildern analysieren lassen, also anhand von Figuren, die als different zum *Weißsein* markiert sind. Demnach bietet die Analyse der Differenz einen Zugang zur Untersuchung der Repräsentation von Normalität, die sich in der unmarkierten Position von *Weißsein* ausdrückt.

Die Stereotypie ist ein Werkzeug zur Narration von Differenz, indem sie als Darstellungsmittel zur Kategorisierung von Zugehörige und Ausgeschlossene dient. Mit Stereotypen wird das Abnorme und Inakzeptable konstruiert und von dem Bereich abgegrenzt, der für das als normal Akzeptierte steht. Aus einer Position der Deutungshoheit werden die mittels Stereotypen transportierten Eigenschaftszuschreibungen verfestigt und naturalisiert, d.h., die Konstruktion von Stereotypen ist an Machtrelationen geknüpft. Ihre Wirkung zeigt sich, wenn sie im Moment der Rezeption nicht als Resultat eines Konstruktionsprozesses, sondern als breiter Konsens der Realitätswahrnehmung erscheinen. Mit ihrer Vermittlung werden hegemoniale Positionen einer Gesellschaft gesichert, indem Zugehörigkeit zu und Ausschluss aus dieser Gesellschaft definiert wird. Hall greift Dyers Unterscheidung in Sozialtypen (die der Charakterisierung von Zugehörigen dienen) und Stereotypen (die der Charakterisierung der Ausgeschlossenen dienen) auf und spricht in Anlehnung an seine Rassismusdefinition von einer

Strategie der Spaltung, die zur Herstellung von symbolischem Ausschluss dient. Den Zusammenhang zwischen symbolischem Ausschluss und Repräsentationsmacht nennt er Repräsentationsregime, dessen diskursive Wirksamkeit mit der von Edward Saïds ‚Orientalism‘ vergleichbar ist. Den kulturellen Rahmen, in dem die diskursive Re_Produktion von Dominanz erfolgt, beschreibt Rommelspacher als Dominanzkultur. Hier wird durch Konformität die herrschende Normalität gestützt und Ausschluss hergestellt. In den beiden vorgestellten Definitionsbeispielen deutschsprachiger Filmstereotypenforschung werden soziale Macht- und Dominanzverhältnisse für die Einordnung der Funktionen und Wirkung von Stereotypie nicht berücksichtigt. Da ich den sozialen Rahmen als Kontext zur Untersuchung von Narrationen der Differenz für wesentlich halte, orientiere ich mich in der Arbeit an der Stereotypendefinition von Hall und Dyer.

Für den Aufbau der Analyse folge ich dem Figurenanalysemodell von Eder, der aus rezeptionstheoretischen Überlegungen zu vier Ebenen gelangt, die für das analytische Erfassen einer Figur relevant sind: Wahrnehmung, Bildung von Figurenmodellen, Assoziieren von Bedeutungen und Erschließen von Kontexten. Mit der daraus abgeleiteten „Uhr der Figur“ wird eine Figur als fiktives Wesen, als Artefakt, als Symbol und als Symptom untersucht. Hinzu kommen die zwei Aspekte Kontexte (Handlung und Figurenkonstellation) und emotionale Wirkungsformen, so dass Eder zu sechs, bzw. mit der Zusammenfassung von Symbolik und Symptomatik fünf, Analysebereichen für den Zugang zur Filmfigur gelangt. Sie bilden die Grundlage meiner Analyse, die ich in die Betrachtung der Figuren 1) als fiktive Wesen, 2) als Artefakte, 3) im Kontext von Handlung und Konstellation und 4) als Symbole und Symptome unterteile. Da ich Publikumsreaktionen nicht empirisch untersucht habe, widme ich der emotionalen Wirkung kein eigenes Kapitel, sondern beziehe relevante Aspekte wie etwa die Handlungsperspektivierung in den anderen vier Bereichen in die Betrachtung mit ein.

Vor der Analyse stelle ich die zwei Filme unter Berücksichtigung ihrer Entstehungskontexte vor, wobei ich auf Aspekte der Rezeption eingehe und erste Vergleiche vornehme.

3 FURIA und KNALLHART: Zwei Kinofilme aus Europa

Hollywood und das europäische Kino scheinen gegensätzliche Konzepte des Filmemachens zu repräsentieren. In der verbreiteten Lesart stehe

„[...] European cinema for pain and effort, Hollywood for pleasure and thrills; Europe for auteur, Hollywood for the star; Europe for experiment and discovery, Hollywood for formula and marketing; Europe for the film festival circuit, Hollywood for Oscar night; Europe for the festival hit, Hollywood for the blockbuster.“ (Elsaesser 2003: 300)

Diese Opposition bestünde spätestens seit dem Ende des Zweiten Weltkriegs, als die national ausgerichteten Filmindustrien Europas gegenüber den international erfolgreichen Hollywoodfilmen an Bedeutung verloren (Elsaesser 2005a: 16f). Der Erfolg Hollywoods führte zu einer globalen Präsenz des Kinos aus den USA. Auf diese reagierten die europäischen Filmindustrien, indem

„[...] the concept of a national cinema has almost invariably been mobilised as a strategy of cultural (and economic) resistance; a means of asserting national autonomy in the face of (usually) Hollywood’s international domination.“ (Higson 1989: 37)

Die nationalen Kinematographien sind demnach ursprünglich als strategische Widerstandskonzepte gegen die internationale Dominanz Hollywoods intendiert. Bis heute werden Filmbeiträge auf Festivals nach nationalen Kriterien sortiert. Felicia Chan weist exemplarisch auf chinesische und taiwanische Filme hin, die mehrheitlich oder ausschließlich außerhalb ihrer Entstehungsländer rezipiert werden, und fragt daher, „how such a cinema, one which appears to be more ‘national’ abroad than at home, should be situated“ (vgl. Chan 2011: 259). Mit ihrer Frage deutet Chan an, dass die besonders in Europa üblichen nationalen Kriterien nicht (mehr) geeignet sind, um Filme zu kategorisieren. Zumal mit zunehmender Internationalisierung der Produktionen ohnehin nicht mehr nur von einem einzigen

vermeintlichen Herkunftslandland eines Filmes gesprochen werden kann: „The dynamic of coproduction has led to complications in the designation of a film’s country of origin“ (Halle 2006: 254). In den Filmstudios Babelsberg oder Buftea werden keine Filme mehr ausschließlich für ein deutsches oder rumänisches Publikum gedreht.

Trägt die reale Kinofilmproduktion also zur Überwindung der nationalen Kategorisierung von Filmen bei? Der Einordnung und Rezeption von Filmen nach vermeintlich nationalen Spezifika durch die Festivals scheinen jedenfalls Vermarktungsansprüche und eine „Hollywoodisierung“ des Kinos außerhalb der USA gegenüber zu stehen. Dabei folgen die Filmfestivals offenbar gar nicht nur eigenen Interessen: Thomas Elsaesser spricht von einem Protektionismus durch die Europäische Union, der europäische Filmproduktionen vor dem wettbewerbsorientierten Hollywood-Markt schützen und zur Beibehaltung eines Konzepts des „national cinema“ (Higson 1989) beitragen sollte (vgl. Elsaesser 2005c: 70). Die nationale Spezifizierung des europäischen Kinos würde dann im Interesse der EU um der Außenwirkung Willen aufrechterhalten, verstanden als Opposition zum kommerziellen, internationalen Hollywoodfilm. Das Label ‚national‘ erhält ein europäischer Film nur nicht mehr nach seinem Produktionsort, sondern in zeitlicher und räumlicher Distanz dazu, während des Rezeptionsprozesses und in einem internationalen Kontext (vgl. Elsaesser 1995: 40).

In welchem Maße sich die hier untersuchten Filme eher national oder international zuordnen lassen, soll im Verlauf einer ersten näheren Betrachtung deutlich werden. Mit FURIA (Radu Muntean, 2002) aus Rumänien und KNALLHART (Detlev Buck, 2006) aus Deutschland setzt sich das untersuchte Material aus zwei jüngeren medialen Texten zusammen, die in räumlich voneinander unterscheidbaren Kontexten entstanden, aber eine Reihe formaler und inhaltlicher Übereinstimmungen aufweisen. Beide Filme

- sind nicht älter als 20 Jahre und können als „zeitgenössisch“ gelten;
- haben Langspielfilmlänge mit einer Dauer von über 70 Minuten;
- folgen einem chronologischen Handlungsverlauf (mit geringer Abweichung in KNALLHART durch das Stilmittel der Rückblende in Sz.2);
- spielen mit Berlin Neukölln und einer Bukarester Plattenbaugegend an real existierenden, urban geprägten Orten der jeweiligen Hauptstadt ihres Entstehungslandes;

- haben eine männliche, junge Hauptfigur im Zentrum des Plots, die in ihrer allgemein dargestellten Lebenssituation mit sozialen Problemen konfrontiert ist;
- weisen eine plotorientierte Konfliktsituation zwischen dem Protagonisten mit ihm nahestehenden Figuren und den Antagonisten als zentrales Handlungsproblem auf;
- entsprechen formal der Tragödie, z.B. indem das zentrale Handlungsproblem am Filmende zum Nachteil des Protagonisten eskaliert;
- enthalten schnelle Schnitte und viel Filmmusik.

Nachfolgend stelle ich die Filme näher vor und ordne sie in ihre nationalen Entstehungskontexte und im Rahmen einer ersten vergleichenden Betrachtung ein. Dabei nehme ich auch auf die oben beschriebene Opposition zwischen europäischem und Hollywoodkino Bezug.

3.1 Das zeitgenössische rumänische Kino

In Rumänien existierte bereits vor 1990 eine aktive Filmproduktionsbranche, allerdings stand das Kino insgesamt unter weitgehender staatlicher Kontrolle. An die nationalkommunistische Phase, die mit staatlichen Zensurmaßnahmen, der Auswanderung von Regisseur_innen, aber auch einer kleinen Anzahl internationaler Erfolge für das rumänische Kino verbunden war (vgl. Țuțui 2011: 54-58), schlossen 1990 nach dem politischen Umbruch zehn produktive Jahre an, in denen rund 80 rumänische Langspielfilme Premiere hatten (vgl. Sava 2011: 23).

Nachdem wegen Problemen mit der staatlichen Filmförderung im Jahr 2000 kein einziger rumänischer Film gedreht worden war (vgl. Țuțui 2011: 62), begann eine neue Phase für das rumänische Kino mit dem Erscheinen von Cristi Puiu *MARFA ȘI BANII* 2001. Noch im selben Jahr soll der Begriff ‚Noul Val‘ (‚Neue Welle‘) erstmals in der rumänischen Presse kursiert sein (vgl. Gorzo 2012: 265). Innerhalb der rumänischen Filmkritik wird dessen Eignung zur Beschreibung des zeitgenössischen rumänischen Kinos allerdings hinterfragt. Als Einwand heißt es bspw., die Bezeichnung sei zu ungenau, denn nach mehreren vorangegangenen müsse die aktuelle differenzierter, nämlich als vierte rumänische Welle bezeichnet werden (vgl. Sava 2011: 12f). Außerdem müssten die anhand ihres Stils konkret fassbaren Vertreter_innen des ‚Noul Val‘ trennscharf vom allgemeineren ‚Noul Cinema

Românesc / NCR‘ unterschieden werden (vgl. Gorzo 2012: 266f). Nicht zuletzt steht die grundsätzliche Eignung des Begriffs infrage, da er eine programmatische Basis wie bei der französischen ‚Nouvelle Vague‘ suggeriere, die aber im rumänischen Fall fehle (vgl. Fulger 2011: 141f; Șerban 2011: 152).

Unabhängig von der Frage nach einem Begriff herrscht unter mehreren rumänischen Filmkritiker_innen Einigkeit darüber, dass Puius Filme *MARFA ȘI BANII* (2001) und *MOARTEA DOMNULUI LĂZĂRESCU* (2005) starken Einfluss auf rumänische Filmschaffende ausübten und den Beginn einer neuen rumänischen Formsprache im Film markieren. (vgl. Fulger 2011: 142; Gorzo 2012: 230, 242f; Ilieșiu 2013: 191-195; Sava 2011: 93; Șerban 2011: 149f). Zu seiner handwerklichen Ausbildung und theoretischen Inspiration gelangte Puiu bei seinem Regiestudium Anfang der 1990er Jahre in Genf (vgl. Fulger 2006: 48; sowie Gorzo 2012: 193). Nach seiner Überzeugung ist die Unterscheidung zwischen fiktionalem und Dokumentarfilm grundsätzlich infrage zu stellen, da die Beobachtung von Handlungen nicht unterscheidbar von ihrer Erfindung sei (vgl. C. Puiu im Interview, Fulger 2006: 58). Dazu passt die Beschreibung Marilena Ilieșus, die in der Gestaltung einer der zentralen Filmfiguren Puius etwas befreiendes erkennt:

„În 2005, prin traseul lui Dante Lăzărescu, regizorul Cristi Puiu a eliberat intriga din gravitatea simbolului și a metaforei, a rupt personajul de greutatea narațiunii exemplare, a început lungul drum printr-un cotidian aparent amorf, alienant prin îndiferență.“²³ (Ilieșiu 2013: 191)

Laut Ilieșu entriss Puiu die Figur dem Gewicht der exemplarischen Narration, um sie durch das formlose, mittels Gleichgültigkeit entfremdete, Alltägliche zu schicken. Stilistisch lässt sich der Film dem internationalen Trend der New Realness zuordnen (vgl. Gorzo 2012: 223-229, Hoberman 2009) und im rumänischen Kontext gilt Herr Lăzărescu sogar als „eine stilbildende Figur“ (Fulger 2011: 144) neorealistischer Filmsprache.

Gegenwärtig wird das rumänische Kino außerhalb Rumäniens „zu den interessantesten Kinematographien Europas“ gezählt (Suchsland 2011). Die 2004 einsetzende Welle von Preisen für rumänische Filme auf europäischen Festivals hält an. In Cannes erhielt allein von 2004 bis 2008 fünf Mal hintereinander jährlich mindestens ein rumänischer Kurz- oder Langspielfilm

²³Ü: „Über die Route des Dante Lăzărescu hat der Regisseur Cristi Puiu 2005 den Plot von der Bürde des Symbols und der Metapher befreit, den Charakter aus der Schwere der exemplarischen Narration gerissen, den langen Weg durch ein scheinbar formloses, durch Gleichgültigkeit entfremdetes, Alltägliches begonnen.“

eine Auszeichnung²⁴ und zuletzt im Jahre 2012²⁵. Außerdem war von 2004 bis 2013 auf jeder Berlinale jährlich mindestens ein rumänischer Kurz- oder Langspielfilm im Programm (vgl. Internationale Filmfestspiele B./Archiv ab 2004 [undatiert]), von denen mehrere auch ausgezeichnet wurden,²⁶ bis 2013 mit POZIȚIA COPILULUI (2013) erstmals ein rumänischer Langspielfilm den Goldenen Bären gewann (vgl. Internationale Filmfestspiele B./Preise 2013 [undatiert]).

3.2 Der Film FURIA (Radu Muntean, 2002)

Nach seinem Studium an der Bukarester Hochschule für Film und Theater 1990-1994, aus dem verschiedene Dokumentarfilme hervorgingen, drehte Radu Muntean (*8.6.1971, Bukarest) ab 1996 über 300, zum Teil international prämierte, Werbefilme (vgl. Fulger 2006: 102, 106). 2002 erschien sein Langspielfilmdebüt FURIA. Heute zählt Muntean zu jener Generation vorwiegend männlicher Absolvent_innen der Bukarester Filmhochschule (vgl. Țuțui 2011: 65-69), die maßgeblich von Cristi Puiu beeinflusst wurde.

Die Einordnung von Munteans Debüt FURIA (2002) als Teil des ‚Noul Val‘ in einer Reihe mit Puius MARFA ȘI BANII, wie Tudor Caranfil (2004: 93) sie vornimmt, ist angesichts des konventionellen Aufbaus und der klassischen Genre-Elemente von FURIA nicht unbedingt gerechtfertigt. Zumal FURIA vor LĂZĂRESCU (2004) erschien, der als wesentlicher Impuls für die Orientierung und Entwicklung des gegenwärtigen rumänischen Kinos gilt: So, wie Fulger und Gorzo den maßgeblichen Einflussfaktor für Cristian Mungius international erfolgreichen 4 LUNI, 3 SĂPTĂMĂNI ȘI 2 ZILE (2007) (der seinem eher konventionellen Debütfilm OCCIDENT (2002) folgte) in Puius LĂZĂRESCU sehen, so erklären sie ebenfalls mit dessen Einfluss den stilistischen Wandel Munteans nach FURIA, der sich in seinem darauf folgenden und eindeutigen ‚Neue-Welle‘-Film HÎRTIA VA FI ALBASTRĂ (2006) zeigt (vgl. Fulger

²⁴2004: ‚Palme d’Or (Short Film)‘ für TRAFIC (2004); 2005: ‚Un Certain Regard‘ für MOARTEA DOMNULUI LĂZĂRESCU (2005); 2006: ‚Caméra d’Or‘ für A FOST SAU N-A FOST? (2006), ‚Un Certain Regard (Best Actress)‘ für CUM MI-AM PETRECUT SFĂRȘITUL LUMII (2006); 2007: ‚Palme d’Or‘ für 4 LUNI, 3 SĂPTĂMĂNI ȘI 2 ZILE (2007), ‚Un Certain Regard‘ für CALIFORNIA DREAMIN‘ (NESFĂRȘIT) (2007); 2008: ‚Palme d’Or (Short Film)‘ für MEGATRON (2008) (vgl. Țuțui 2011: 70f).

²⁵‚Award for Best Screenplay‘ und ‚Award for Best Actress Ex-aequo‘ für DUPĂ DEALURI (2012) (vgl. Festival de Cannes 2012 [undatiert])

²⁶2004: ‚Goldener Bär (Kurzfilm)‘ für UN CARTUȘ DE KENT ȘI UN PACHET DE CAFEA (2004); 2008: ‚Goldener Bär (Kurzfilm)‘ für O ZI BUNĂ DE PLAJĂ (2007); 2009: ‚Silberner Bär (Sound Design)‘ für KATALIN VARGA (2009); 2010: ‚Silberner Bär (Jurypreis)‘ für EU CÂND VREAU SĂ FLUIER, FLUIER (2010) (vgl. Țuțui 2011: 70).

2011: 143; Gorzo 2012: 257). Überhaupt wurden alle nach dem international wenig beachteten²⁷ FURIA – und damit zeitlich nach Puiuș LĂZĂREȘCU veröffentlichten – Filme Munteans wesentlich stärker außerhalb Rumäniens rezipiert als sein Debüt: HÎRTIA war für den ‚Goldenen Leoparden‘ in Locarno nominiert und gewann Preise in Antalya, Cottbus, Marrakesch und Namur (vgl. IMDb/HÎRTIA VA FI ALBASTRĂ [undatiert]). BOOGIE (2008) wurde in Hampton und Palić ausgezeichnet (vgl. IMDb/BOOGIE [undatiert]) und MARȚI DUPĂ CRĂCIUN (2010) in Cannes in der Reihe ‚Un Certain Regard‘ gezeigt (vgl. Festival de C. / Fiche MARȚI [undatiert]) und ebenfalls mehrfach prämiert (vgl. IMDb/MARȚI DUPĂ CRĂCIUN [undatiert]). Bevor ich detaillierter auf die Rezeption von FURIA innerhalb Rumäniens eingehe, fasse ich den Film zusammen.

3.2.1 Zusammenfassung des Films FURIA

Der im November 2002 in den rumänischen Kinos angelaufene 81-minütige Film FURIA spielt im zeitgenössischen Bukarest. Die zentrale Hauptfigur des Films ist der männliche, Mitte zwanzig Jahre alte Luca. Er muss um sein Leben fürchten, wenn es ihm nicht gelingt, innerhalb weniger Stunden siebentausend US-Dollar aufzutreiben, die der gewalttätige Mafia-Patron Gabonu als Wiedergutmachung für eine nicht eingehaltene Vereinbarung fordert. Sämtliche Versuche bis zum Filmhandlungsende, den Konflikt zwischen dem Protagonisten und seinem Antagonisten zu lösen, scheitern. In seiner Ausweglosigkeit wird Luca selbst zum Mörder.

Die Einrichtung des Raumes, in dem die erste Szene spielt, erinnert mit Schminkspiegeln und Kleiderständern an eine Theatergarderobe oder Backstage-Area. Im Hintergrund ist leise, dumpfe Musik hörbar. Eine im Tänzerinnenkostüm leicht bekleidete, etwa Mitte zwanzig Jahre alte Frau sitzt auf einer Couch gemeinsam mit einem halb so alten, in Anzug gekleideten Jungen (Alin Marcu), der ihre Füße massiert. Die intime Situation steigert sich zu einem Spiel zwischen den beiden, bei dem sie laut und schnell durch den Raum laufen. Die zwei ebenfalls im Raum anwesenden männlichen Freunde Luca (Dragoș Bucur) und Felie (Andi Vasluianu), beide Ende zwanzig Jahre alt, sitzen nebeneinander an eine Wand gelehnt und beobachten das Geschehen. Aus dem spärlichen Dialog mit einem dritten, neben Luca und Felie sitzenden Mann (Bogdan Uritescu) erschließt sich, dass Luca und Felie auf eine weitere Person warten. Mit einem Schnitt er-

²⁷Nennenswerte Preise erhielt FURIA insbesondere von der rumänischen Filmvereinigung (vgl. UCIN 2005: 11f; IMDb/FURIA [undatiert]).

folgt ein Ortswechsel in eine große, von Menschen gefüllte Konzerthalle zum Live-Auftritt des bekannten rumänischen Sängers der ‚manele‘ (vgl. S.109ff dieser Arbeit) Adrian Minune (eigentlich Adrian Simionescu, spielt sich selbst). Nahe dem singenden Minune sind mehrere Bodyguards anwesend, die den Handzeichen eines offensichtlichen Anweisers (Adrian Tuli) folgen und einen professionell ausgestatteten Fotografen mit Gewalt von der Bühne zerren. Nach einem Schnitt zurück zum ersten Handlungsort ist Lucas Gesicht in Nahaufnahme im Bild. Seine Mimik drückt wachsende Verwunderung aus, während mehrere lauter werdende, aggressive männliche Stimmen sich offenbar nähern und in ein plötzliches Aufstoßen der Tür zum Backstage-Raum münden. Die zwei Bodyguards aus dem Konzertsaal betreten den Raum und schubsen den Fotografen vor sich her. Nach einigen Sekunden Verzögerung betritt der Weisungsgeber der Bodyguards den Raum: Gabonu, der im Verlauf der Handlung als ‚țigan‘ eingeordnet wird. Er öffnet den konfiszierten Fotoapparat und belichtet den Film. Der Fotograf kündigt an, über diesen Vorfall in der Zeitung zu berichten, was Gabonu wortlos mit mehreren Faustschlägen ins Gesicht des Mannes beantwortet. Während der Journalist bereits am Boden liegt – direkt vor den Füßen Lucas, dessen Gesichtszüge inzwischen blankes Entsetzen ausdrücken – schlägt Gabonu weiter mehrfach auf den Mann ein. Gabonus zwölfjähriger Sohn Crocoi (der mit einem Anzug bekleidete Junge aus der ersten Szene) verfolgt gebannt den Akt der Gewalt. In Anlehnung an eine Szene aus *THE GODFATHER* (1972) weist Gabonu seine untergebenen Bodyguards mit den Worten an »Luați-l și scoateți-l pe ușa din spate.«²⁸, während er aus seiner Tasche gezogene Geldscheine auf den am Boden liegenden Journalisten fallen lässt. Nach einem Schnitt, der einen geringen Zeitsprung markiert, bekleidet sich Gabonu vor einem Spiegel unter Mithilfe von Suca, der in der ersten Szene neben Luca und Felie saß und bei dem es sich um Gabonus Handlanger und Personenschützer handelt. Im Gespräch mit Luca und Felie gibt Gabonu die Anweisung, »Azi pierdem.«²⁹, und fragt Luca nach einer Geldsumme von dreitausend »parai« (»Kröten«, gemeint sind US-Dollar) die dieser ihm schulde. Luca erinnert sich nur an zweitausend, worauf Gabonu einwendet, dass die Summe aufgrund des verstrichenen Monats auf dreitausend US-Dollar angestiegen sei. Mit den Worten »Hai să-l vedem pe Adrian!«³⁰

²⁸Ū: »Nehmt ihn und werft ihn durch die Hintertür ’raus.«

²⁹Ū: »Heute verlieren wir.«

³⁰Ū: »Komm, wir gehen um Adrian zu sehen!«

verlässt er gemeinsam mit seinem Sohn Crocoi den Raum und richtet an Luca und Felie abschließend die Worte: »Deci ne-am înțeles, da?«³¹

In der beschriebenen vierminütigen Sequenz werden die wichtigsten Figuren des Films eingeführt und ihre grundlegenden Wesenszüge vermittelt. Luca und Felie schauen erschrocken, als sie Zeugen der brutalen Gewalt Gabonus werden. Eingeschüchtert verharren sie in ihrer passiven, beobachtenden Haltung. Sie sind den Ereignissen ausgeliefert. Auf sein Nachhaken bezüglich der von Gabonu bezifferten Schulden bekommt Luca dessen Willkür zu spüren: Gabonu allein entscheidet darüber, wie viel Geld Luca ihm noch zu zahlen hat. Die Machtposition Gabonus zeigt sich auch in der Ergebenheit seiner Bodyguards. Außerdem macht die Misshandlung des Journalisten unter den Augen mehrerer Anwesender deutlich, dass Gabonu sich dieser Machtposition auch bewusst ist und für seinen Umgang mit dem Pressevertreter keine Konsequenzen fürchtet.

Der Eingangssequenz folgt eine knapp zweiminütige Szene, in der Luca gegen eine Nebenfigur in einem Autorennen antritt. Die Rennstrecke verläuft durch eine dunkle Unterführung zwischen engen Betonwänden und -pfeilern. Schaulustige stehen neben brennenden Metalltonnen und applaudieren. Kurze Einstellungen und schnelle Schnitte übersetzen die Hektik der zwei Fahrer visuell. Ein kurzer Moment der Ruhe setzt ein, als Luca in Führung liegt, abbremst und sich gezielt überholen lässt. Weil der Mitstreiter den Autospiegel an Lucas Wagen beschädigt, reagiert Luca verärgert, beschleunigt und gewinnt das Rennen. Sein Jubel endet abrupt, als er von Suca auf grobe Weise durch die Fahrertür aus dem Auto gezogen wird. Denn die vorangegangene Anweisung Gabonus lautete, »Heute verlieren wir«. Im Anschluss an die Rallye-Szene streiten Luca und Felie, auf der Rückbank in einem von Suca gesteuerten Wagen sitzend, über die Folgen von Lucas Bruch der Vereinbarung. Luca gibt sich gelassen und verlacht Felie für dessen geäußerte Angst. Nach plötzlichem Bremsen des Wagens dreht Suca sich vom Steuer zu den beiden um, schaut jeden einzeln wortlos und strengen Blickes an, und setzt die Fahrt fort als die Zwei schweigen. Am großen Portal vor einer beleuchteten Vorstadtvilla endet die Fahrt des schwarzen ‚Mercedes‘. Suca hat Luca und Felie zu Gabonus Villa gebracht.

In den folgenden Szenen erkunden Luca und Felie neugierig die Umgebung. Sie bewegen sich durch den Garten, beobachten Adrian Minune und Gabonu, amüsieren sich über Crocoi und erhalten einen Eindruck von der Lebenswelt Gabonus. Den Höhepunkt des Besuchs stellt das Gespräch dar, in dem Gabonu willkürlich eine schadensbedingte Erhöhung der Schulden

³¹Ü: »Also haben wir uns verstanden, ja?«

auf siebentausend US-Dollar berechnet und die Ausführungen Lucas gänzlich ignoriert. Er fordert die Lieferung des Betrags innerhalb von 24 Stunden, »[...] ca să nu vă tai să vă dau la porci«³². Den anwesenden Suca beauftragt Gabonu, die Einhaltung der Frist zu überwachen.

Mit der Forderung unter Androhung von Gewalt ist nach den ersten 15 Filminuten das zentrale Handlungsproblem etabliert: Die Geldsumme von siebentausend Dollar innerhalb von 24 Stunden aufzutreiben scheint für Luca und seinen Begleiter Felie unmöglich. Nach der Forderung ist auch das mit dem Konflikt verknüpfte Abhängigkeitsverhältnis von Luca mit Felie gegenüber Gabonu gefestigt. Das zentrale Problem der Beiden, und damit verbunden ihr leibliches Wohl, unterliegt der Entscheidungshoheit Gabonus, dessen Gewalttätigkeit in der Eingangssequenz erkennbar wurde.

Luca sucht mit Felie an seiner Seite nach einer Problemlösung, nur wird im Handlungsverlauf immer offensichtlicher, dass sich das Geld in 24 Stunden nicht besorgen lässt. Etwas Hoffnung schöpft Luca aus seiner Idee, die zufällig getroffene Schulfreundin Mona (Dorina Chiriac) dem Sänger Adrian Minune vorzustellen, der eine geeignete „*prințesă*“ für einen Musikvideodreh sucht. Nach Lucas Plan findet Adrian Minune Gefallen an Mona, so dass dessen Patron Gabonu Nachsicht gegenüber Luca zeigen und die Geldsumme erlassen würde. Allerdings schafft Luca es weder Mona zu Adrian Minune zu bringen, noch erreicht er Gabonu telefonisch. Die 24 Stunden verstreichen. Suca hat inzwischen die Suche bzw. Jagd begonnen und hinterlässt nach einem Zwischenfall einen seiner Begleiter tot in Lucas Wohnung. Die Leiche, Sucas Jagd und weitere Gefahren im nächtlichen Bukarest beschäftigen Luca und Mona, bis sie im Glauben Felie zu treffen ungewollt Suca begegnen, der die beiden mit einem Kleintransporter zu überfahren versucht. Nach einer gelungenen Flucht finden Mona und Luca erschöpft in einem leeren Kindergarten Unterschlupf, wo sie sich in leidenschaftlicher Intimität verlieren. Nach diesem Ruhemoment finden sie den schwer verletzten, fast toten Felie und besuchen auf Lucas Wunsch zu Klärungszwecken die Villa Gabonus, in der zu dem Zeitpunkt eine stark besuchte Geburtstagsfeier für den Sohn Crocoi ausgetragen wird. Gabonu lehnt den Vorschlag Lucas ab, beharrt auf der Summe und plant, Mona ohne vorherige Nachfrage seinem Sohn Crocoi zu versprechen. Nachdem Luca von Suca aus dem Haus vertrieben wurde, flüchtet er mit der zuvor von ihm befreiten Mona aus der Villa. Derweil findet Gabonu seinen Sohn tot im Kinderzimmer, während Mona und Luca auf ihrer Flucht inzwischen durch nächtliche Gewässer schwimmen. Erschöpft lassen sich die zwei per Autostopp

³²Ü: »[...] wenn ich euch nicht zerschneiden und den Schweinen zum Fraß vorwerfen soll.«

in einem Transporter mitnehmen, dessen Fahrer als Gegenleistung sexuelle Handlungen von Mona verlangt und dafür von Luca totgeschlagen wird.

3.2.2 „Aus dem Leben gerissen“: Zur Rezeption des Films FURIA

Munteans Debüt FURIA erhielt große Aufmerksamkeit innerhalb Rumäniens. Allerdings blieb der Erfolg von FURIA, der sich mit 61.356 Zuschauern auch in vergleichsweise hohen Publikumszahlen³³ für einen rumänischen Film ausdrückte, auf Rumänien beschränkt. Der rumänische Verband der Filmschaffenden, Uniunea Cineaștilor (UCIN), zeichnete FURIA im Jahre 2003 in fünf Kategorien aus.³⁴

Die Filmkritiken für FURIA fielen differenziert aus. Laurențiu Brătan sieht in der Portraittierung eines Kiezjungen („băiat de cartier“) als Hauptfigur eine zu würdigende Gemeinsamkeit mit den nur kurz vor FURIA erschienenen Filmen MARFA ȘI BANII und OCCIDENT, wobei FURIA aber zu oberflächlich und damit hinter den Möglichkeiten einer filmischen Auseinandersetzung mit urbaner Subkultur zurück bleibe (vgl. Brătan 2002). Andrei Gorzo kritisiert angesichts der actionlastigen Handlung das Fehlen der notwendigen Tiefe, um den Schrei der Verzweiflung („strigăt de disperare“) am Ende des Films plausibel erscheinen zu lassen. Dafür lobt er einige formale, für das rumänische Kino neue Aspekte und erkennt eine gelungene Verbindung der Filmfiguren zur außerfilmischen Realität:

„Din punctul meu de vedere, cea mai mare reușită a filmului ține de naturalețea cu care elementele unui gen pe care alții îl cultivă de multă vreme au fost altoite pe sol românesc: eroul e un șmecheraș de-al nostru, mafioții, cu palatele și chefurile și prințșorii lor moștenitori, sint ai noștri [...]“³⁵
(Gorzo 2003)

Die Filmfiguren seien „welche von uns“. Ähnliche Einschätzungen, die dem Film FURIA in lobender Weise Realitätsnähe bescheinigen, finden sich in weiteren Rezensionen. „Radu Muntean a făcut un film foarte bun. Adevă-

³³FURIA belegt Platz 5 der 20 meistbesuchten rumänischen Produktionen im Zeitraum 1997-2008 (vgl. CNC 2008: 23ff).

³⁴FURIA wurde ausgezeichnet in den Kategorien ‚Bild‘ (gemeinsam mit OCCIDENT), ‚Schnitt‘, ‚männl. Hauptrolle‘, ‚männl. Nebenrolle‘ und ‚Erstlingswerk‘ (vgl. UCIN 2005: 11ff).

³⁵Ü: „Das gelungenste an dem Film ist aus meiner Sicht die Natürlichkeit, mit der die Bestandteile einer Filmart, die die anderen seit langem kultivieren, auf rumänischen Boden verpflanzt wurde: Der Filmheld ist ein Schelm von uns, die Mafiosi, mit ihren Palästen und Partys und ihren Erbfolge-Prinzchen, sind welche von uns [...]“.

rat. Rupt din viață.“³⁶, schreibt Gabriela Hurezean (2002) und mit ähnlichen Worten lobt Radu Modoianu (2012), „»Furia« reușește să redea extraordinar de bine realitatea Bucureștiului »de cartier«, [...] este ruptă din știrile de la ora 17.00“³⁷. In ähnlicher Weise stellt Iulia Blaga (2002b) bezüglich des Handlungsstrangs von FURIA fest: „În realitatea zilelor noastre, situația e într-adevăr fără ieșire.“³⁸ Der Film FURIA weckt bei mehreren Rezensent_innen das Bedürfnis, die fiktionale Handlung in Relation zur Realität zu setzen oder sogar als Abbild der Realität einzuordnen. Offenbar entfaltet der Film auf seine Rezipient_innen (hier professionelle Filmkritiker_innen) eine Wirkung, die die klare Unterscheidung zwischen filmischer Fiktion und außerfilmischer Realität vernachlässigbar erscheinen lässt. Bereits während der Dreharbeiten zu Joint‘ (Arbeitstitel von FURIA) über ein Jahr vor der Premiere entstand mindestens eine Pressemeldung mit direktem Bezug zu dem Film, die von einem kreativen Umgang mit dem Verhältnis zwischen Realität und Fiktion zeugte. Als in direkter Nähe zum Drehort offenbar ein Autodiebstahl von der Polizei verhindert wurde (vgl. Mihailov 2001), meldete ein Blatt: „În timpul filmărilor la Joint‘, ficțiunea s-a transformat în realitate“³⁹ (o.V. 2001). Rezensionen, die eine mögliche Realitätsnähe von FURIA infragen stellen und in dieser Hinsicht vom hier dargestellten Tenor abweichen, habe ich keine gefunden.

3.3 Das zeitgenössische deutsche Kino

Wie im rumänischen kam es auch im deutschen Kino zu wesentlichen Veränderungen um die Jahrtausendwende, allerdings unter ganz anderen Voraussetzungen. Das Kino in Deutschland – in den 70er Jahren von der deutschen Politik als „Kultur“ entdeckt und von da an mit staatlichen Fördermitteln bezuschusst (vgl. Elsaesser 1989: 28), ab 1982 in einer „Zeit der Ödnis, der Wüste, der zunehmenden Belanglosigkeit, des Relevanzverlustes“ (Suchsland 2012b: 47) angelangt – entwickelt sich in den 1990er Jahren durch zunehmende internationale Kooperationen „from a primarily state subsidized ‘high cultural’ didactic system to a market-oriented popular cultural entertainment system“ (Halle 2006: 251). Diese Entwicklung zu marktorientier-

³⁶Ü: „Radu Muntean hat einen sehr guten Film gemacht. Wahrhaftig. Aus dem Leben gerissen.“

³⁷Ü: „FURIA gelingt es außergewöhnlich gut, die Realität aus dem Bukarester ‚Cartier‘ wiederzugeben, [...] Furia (die Wut / der Film) ist aus den 17-Uhr-Nachrichten gerissen.“

³⁸Ü: „In unserer heutigen Realität ist die Situation tatsächlich ausweglos.“

³⁹Ü: „Während der Dreharbeiten zu Joint‘ verwandelte sich die Fiktion in Realität“.

ter Unterhaltung wird gestützt von der Verbreitung des Privatfernsehens und den Neugründungen einer Reihe von TV- und Kinoproduktionsfirmen (Suchsland 2012b: 48f).

Tom Tykwers international erfolgreicher Film *LOLA RENNT* steht 1998 für den Beginn eines Aufbruchs im deutschen Kino, dem einer Reihe weiterer Filme folgen (vgl. Krieg 2012: 10; Suchsland 2012b: 50f). Allerdings lasse das breite thematische und stilistische Spektrum der Produktionen den Schluss zu, dass es „den deutschen Film“ im Sinne einer verallgemeinerbaren Marke in den 2000er Jahren nicht gibt (vgl. Krieg 2012: 32). Dafür stechen mit „Ostalgie“, „Westalgie“ und Nazizeit vergangenheitsbezogene Themen hervor, zubereitet in konsensorientierter Konsumierbarkeit, während ästhetische, gesellschaftliche und politische Utopien im Kino der „Nulljahre“ fehlen (vgl. Suchsland 2012b: 53-73). Eine Ausnahme sind die von Realismus und Naturalismus geprägten Filme der sog. ‚Berliner Schule‘, die einem künstlerischen Anspruch statt der Orientierung auf Popularität folgen (vgl. ebd.: 51f). Die in Frankreich als „Nouvelle Vague Allemande“ bezeichnete Strömung bezieht sich auf eine von den Regisseur_innen Christian Petzold, Angela Schanalec und Thomas Aslan in ihren Filmen der 90er Jahre geprägte Filmästhetik, die sich stark an den neorealistischen Traditionen des europäischen Autor_innenkinos orientiert (vgl. Suchsland 2012a: 87-91). Mit dem Deutschen Filmpreis für Petzolds *DIE INNERE SICHERHEIT* markiert das Jahr 2001 den Anfang der öffentlichen Wahrnehmung dieser Strömung (vgl. ebd.: 92), in dessen Folge der Begriff ‚Berliner Schule‘ geprägt wird (vgl. ebd.: 89), der sich wohlgemerkt nicht auf den gemeinsamen Ausbildungs-, sondern späteren Wohnort bezieht.

In der „Sprache der Beiläufigkeit“ (ebd.: 91) mit ihrem Interesse am Alltäglichen, den langen Einstellungen und der reduzierten Handlung lassen sich Parallelen zum rumänischen ‚Noul Val‘ erkennen. Das neue deutsche Autor_innenkino wird zum Teil außerhalb des Entstehungslandes stärker rezipiert als innerhalb (ebd.: 87), genau wie das rumänische.

3.4 Der Film *KNALLHART* (Detlev Buck, 2006)

Detlev Buck (*1.12.1962, Bad Segeberg) studierte 1985 bis 1989 an der Deutschen Film- und Fernsehakademie Berlin (dffb), ist Regisseur und Autor zahlreicher Filme, darunter erfolgreicher Komödien der 1990er Jahre wie *KARNIGGELS* (1991), *WIR KÖNNEN AUCH ANDERS ...* (1993) und *MÄNNERPENSION* (1996), und trat bereits vielfach als Darsteller auf. *KNALLHART* (2006) war Bucks erster Film, in dem er Regie führte aber nicht das Drehbuch

schrieb. Der Film basiert auf dem gleichnamigen Kurzroman Knallhart, dessen Autor Gregor Tessnow gemeinsam mit Zoran Drvenkar das Drehbuch für Buck verfasste.

3.4.1 Zusammenfassung des Films KNALLHART

Die ersten Einstellungen zeigen eine großstädtische Straße, auf der ein etwa 15-jähriger, männlicher Jugendlicher (David Kross) läuft. Unterschiedliche Kameraperspektiven auf den Jungen wechseln sich ab. Das Bild hat eine schwache Farbsättigung und wirkt daher matt, verwaschen und kalt. Im Hintergrund sind langsam lauter werdende, eine sich wiederholende Tonfolge von Igor Strawinski spielende, Streichinstrumente hörbar. Vor einem Polizeirevier bleibt der Junge stehen, zögert und betritt das Gebäude dann entschlossen. Die Hintergrundstreicher werden leiser. „Ich will zu Herrn Gerber.“, teilt der Junge den uniformierten Beamten mit und nimmt Platz zum Warten. Der später eintreffende Gerber (Hans Löw) begrüßt den Jungen mit „Hallo Michael.“, setzt sich zu ihm und wendet seinen Blick auf die weißen, rot befleckten Sportschuhe Michaels. Gerber bittet ihn zu erzählen, was geschehen sei, worauf Michael nachfragt „Alles?“, und Gerber bejaht. Damit schließt die erste Sequenz und die darauf folgende Filmhandlung ist Teil einer bis zur Schlusszene dauernden Rückblende.

Gemeinsam mit ihrem Sohn Michael verlässt die Anfang dreißig Jahre alte Miriam Polischka (Jenny Elvers-Elbertzhagen) ihren Freund Klaus Peters (Jan Henrik Stahlberg), der sie in einem cholerischen Ausbruch mit sexistischen Beschimpfungen attackierte. Als vorübergehende Lösung erhält Miriam Polischka über Beziehungen eine unsanierte Altbauwohnung im Berliner Stadtteil Neukölln, die sie und ihr Sohn in der Hoffnung beziehen, später eine andere Wohnung zu finden. Die Gegend ist neu für Michael Polischka, in der Schule lernt er aber schnell die zwei Brüder Crille (Arnel Taci) und Matze (Kai Michael Müller) kennen. Auch seine Mutter findet Anschluss und kommt in einem Fast-Food-Imbiss mit einem Mann ins Gespräch. Für Michael Polischka endet der erste Schulbesuch allerdings mit einer brutalen Gewalterfahrung. Er wird auf dem Heimweg von einer größeren Gruppe um einen Mitschüler abgefangen, vor dem Crille und Matze ihn bereits in der Schule gewarnt haben: Erol (Oktay Özdemir), der im Handlungsverlauf als türkisch eingeordnet wird. In einem Hauseingang schlägt Erol, von seiner Gang umgeben, mehrfach mit der Faust auf das Gesicht von Michael Polischka ein und verlangt die Herausgabe eines Handys. Weil Michael Polischka kein Handy hat, soll er seine Schuhe abgeben und sich

darauf einstellen, bei der nächsten Begegnung 50 Euro an Erol abzuliefern. Nach weiteren Beschimpfungen und Demütigungen lässt die Gang Michael Polischka blutend und ohne Schuhe im Hauseingang zurück. Eine zufällig vorbeikommende Mitschülerin aus seiner neuen Klasse findet ihn und versucht Trost zu spenden.

Die Bedrohung durch Erol und dessen Forderung nach Geld ist das zentrale Problem für Michael Polischka. Er glaubt sich einer Lösung etwas näher, als er gemeinsam mit seinen neuen Freunden Crille und Matze auf deren Vorschlag hin in die Zehlendorfer Villa von Klaus Peters einbricht. Die erbeuteten Wertgegenstände können die Drei für etwas Geld verkaufen und Michael Polischka lernt bei dieser Gelegenheit Hamal (Erhan Emre) und dessen Vertrauten Barut (Kida Khodr Ramadan) kennen, die im weiteren Handlungsverlauf als arabisch – und Hamal zudem als muslimisch – eingeordnet werden. Obwohl er bei der nächsten Begegnung die geforderten 50 Euro an Erol zahlt, verlangt letzterer unter Androhung von Gewalt noch mehr Geld. Michael Polischkas Mutter erhält inzwischen Besuch vom Polizeibeamten Gerber, der ihr nach dem Einbruch bei Klaus Peters Fingerabdrücke abnimmt, weil sie als dessen Ex-Freundin zum engeren Kreis der Verdächtigen gehört. Gestik und Mimik der beiden verraten gegenseitige Sympathie. Mit ihrer Schilderung des Polizeibesuchs verunsichert Miriam ihren Sohn, der seine Beteiligung an dem Einbruch und auch die Bedrohung durch Erol weiterhin für sich behält und sich auf der Polizeiwache ebenfalls Fingerabdrücke abnehmen lässt. Erneut lauern Erol und dessen Gang Michael Polischka auf und misshandeln ihn brutal in einem abgelegenen Parkhaus. Angesichts seiner erkennbaren Verletzungen wird er von einem Liebhaber der Mutter ermuntert, zukünftig selbst Gewalt anzuwenden und erhält zu dem Zweck von diesem einen Metallzylinder. Bei der nächsten Aggression Erols folgt Michael Polischka der Ermutigung und schlägt seine zusammengerollte Faust mit dem Metallstück in Erols Gesicht, der blutend zu Boden geht, dann aber aufsteht und Michael Polischka mit einem Messer angreifen will. In dem Moment taucht Barut mit mehreren Männern am Ort des Geschehens auf und verhindert den Angriff. Wer Michael Polischka erneut anfasse, so Barut gegenüber Erol und dessen Gang, den bringe er persönlich um. Die unmittelbare Bedrohung durch Erol scheint beseitigt, denn ab sofort genießt Michael Polischka den Schutz Hamals. Als Gegenleistung dafür soll er in dessen Auftrag Drogenkurierdienste leisten, wozu er einwilligt. Für die verlässliche Ausführung der Aufträge erhält er Bezahlung und Anerkennung. Zu seiner Mutter, die sich zunehmend mit dem Polizisten Gerber privat trifft, pflegt Michael Polischka eine konfliktreiche Beziehung. Er entfremdet und

entfernt sich außerdem zunehmend von seinen zwei Schulfreunden Crille und Matze. Die Eskalation bahnt sich an, als Michael Polischka mit er eine Geldlieferung im Rucksack auf Erol trifft, der den Rucksack auf das Dach einer abfahrenden S-Bahn wirft. Erstmals muss Michael Polischka sich nun gegenüber Hamal für das Misslingen eines Auftrags verantworten, bei dem er auch noch eine besonders hohe Summe verlor. Außerdem steckt sein Personalausweis in dem verlorenen Rucksack mit der Geldlieferung.

Unter einer Berliner Stadtautobahnbrücke kommt es zum Showdown. Von schwarzen Limousinen umgeben stehen Michael Polischka, Hamal, Barut und weitere Männer im Dunkel der Nacht, als Erol aus einem Kofferraum gezogen und mit verbundenen Augen und gefesselt vor die Füße Michael Polischkas gelegt wird. Erol fleht um Vergebung, während Michael Polischka ein Revolver übergeben wird. Er solle wählen, ob er sich selbst oder Erol erschießt. Nach Stunden, die Morgendämmerung hat bereits eingesetzt, drückt er ab und erschießt den am Boden liegenden Erol. Die Männer steigen in ihre schwarzen Autos, nur Michael Polischka ignoriert Hamals Bitten mitzukommen und bleibt zurück. Damit endet die Rückblende.

Die letzte Szene schließt chronologisch an die Eingangssequenz an und spielt wieder auf der Polizeiwache. Die rotbefleckten Schuhe, groß im Bild, stehen als Symbol für die von Beginn an feststehende Unumkehrbarkeit der im Film dargestellten Ereignisse. Michael sitzt wartend in einem Raum der Wache bis seine Mutter und Gerber dazukommen. Musik setzt ein, die Mutter umarmt ihren Sohn, Gerber schaut betroffen und die drei verlassen den Raum. Abspann.

Die Handlung, die Figuren und ihre Namen in KNALLHART entsprechen im Wesentlichen der Romanvorlage von Gregor Tessnow (2008). Der auffälligste Unterschied liegt bei der Figur der Mutter, deren Bedeutung für die Filmhandlung stark ausgebaut wurde. Die Beziehung zwischen der Mutter und Gerber gibt es im Roman nicht. Dafür wurde für das Drehbuch die Figur des Jugendamt-Mitarbeiters Paul gestrichen, der in der Romanversion Crille und Matze in regelmäßigen Abständen besucht. Unterschiede zwischen Film und Vorlage gibt es ferner am Anfang und Ende: Die Rückblende des Films ist eine Abweichung, der Roman beginnt chronologisch mit dem Umzug der Polischkas aus der Villa und es wird nicht der Gang zum Polizeirevier vom Schluss vorgegriffen. Außerdem fehlt im Film das ursprüngliche Romanende, bei dem Michael Polischka und Gerber gemeinsam mit weiteren Polizeibeamt_innen zum Tatort fahren, wo der tote Erol liegt. Mit der dargestellten Dreisamkeit von Miriam, Michael Polischka und Gerber endet der Film wesentlich positiver als der Roman mit der Tatortbegehung.

3.4.2 „Authentisch“: Zur Rezeption des Films KNALLHART

KNALLHART war außerhalb Deutschlands auf keinem größeren Filmfestival vertreten und erhielt besonders in Deutschland öffentliche Aufmerksamkeit. Im Februar 2006 hatte der Film Premiere auf der Berlinale in der Sektion Panorama (Internationale Filmfestspiele B./KNALLHART [undatiert]) und im Rahmen der Verleihung des Deutschen Filmpreises 2006 wurde er in mehreren Kategorien ausgezeichnet⁴⁰. Die Publikumszahlen des im März 2006 im Kino angelaufenen Films blieben allerdings mit knapp 186.000 Zuschauern einschließlich 2007 (vgl. FFA / Filmhitliste 2007 [undatiert]) überschaubar für einen erfolgreichen Regisseur wie Detlev Buck. Zum Vergleich: Die Zahlen unterboten nicht nur klar die über drei Millionen Kinogäste von Bucks Komödie MÄNNERPENSION (1996) (vgl. FFA / Filmhitliste 1996 [undatiert]), sondern blieben auch hinter seinen zwei zuletzt vor KNALLHART gedrehten Filmen LIEBE DEINE NÄCHSTE! (1998) mit 378.557 Kinogästen einschl. 1999 (vgl. FFA / Filmhitliste 1999 [undatiert]) und LIEBESLUDER (2000) mit 201.470 Kinogästen einschl. 2001 (vgl. FFA / Filmhitliste 2001 [undatiert]).

Bei zwei staatlichen Einrichtungen weckte KNALLHART positives Interesse. Die Bundeszentrale für politische Bildung publizierte als begleitendes Unterrichtsmaterial für die empfohlene Filmvorführung in der Schule eine Broschüre zu dem Film (Moles Kaupp 2006), auf die ich weiter unten eingehe (s. S.181 dieser Arbeit), und die bundesdeutsche ‚Film- und Medienbewertung‘ (FBW) in Wiesbaden verlieh dem Film das „Prädikat besonders wertvoll“ (vgl. FBW / KNALLHART [undatiert]), u.a. mit der Begründung:

„‚Knallhart‘ ist eine beindruckende Jugendstudie, die einen Blick in den aktuellen Stand der Integrationsbemühungen der Gesellschaft gegenüber den jugendlichen Mitbürgern ausländischer Herkunft wirft, ohne rassistischen Klischees anheim zu fallen. [...] Dramaturgisch ausgeklügelt und schnörkellos bei der Sache, hat der beeindruckende und rasant geschnittene Film eine atmosphärisch dichte Erzählstruktur, die den Überlebenskampf in Berlins dunklen Winkeln beleuchtet, ohne etwas zu beschönigen.“ (ebd.)

Die Bezeichnung von KNALLHART als „Jugendstudie“ im Zusammenhang mit einem gesellschaftlich stark umkämpften Thema, auf dessen „aktuellen Stand“ der Film blicke, sowie die Formulierung des unbeschönigt beleuchteten Überlebenskampfes in Berlins dunklen Winkeln vermitteln den Eindruck, der Film bilde die Wirklichkeit ab.

⁴⁰KNALLHART erhielt Silber in der Kategorie ‚Bester Spielfilm‘ und wurde ausgezeichnet in den Kategorien ‚Bester Schnitt‘ und ‚Beste Filmmusik‘ (vgl. DFA / Preisträger 2006 [undatiert]).

Die Rezeption des Films begann bereits vor der Premiere in öffentlichen Diskussionen. Der *Tagesspiegel* lud den Berliner Grünen-Politiker Özcan Mutlu und den SPD-Bezirksbürgermeister von Neukölln Heinz Buschkowsky⁴¹ nach einer nichtöffentlichen Pressevorführung des Films zu einem Streitgespräch, in dem u.a. das Verhältnis zwischen den filmischen Darstellungen und der Realität angesprochen wurde. Buschkowsky betont, das negative Label des Bezirks Neukölln sei für ihn

„[...] als Bezirksbürgermeister nicht gerade schön. Aber ich sage Ihnen, warum es sich anbietet, ‚Knallhart‘ in Neukölln spielen zu lassen: In Essen kommen auf 1000 Einwohner 67 Bedarfsgemeinschaften nach Hartz IV. In Hamburg sind es 63. In Neukölln aber sind es 137 – einsame Spitze in ganz Deutschland! Ansonsten ist ‚Knallhart‘ aber kein Film über Neukölln, sondern über ein bestimmtes Milieu. Er könnte auch in Hamburg oder Duisburg spielen. Dieses Milieu gibt es in Neukölln, und der Film schildert es realistisch. [...] Das, was der Film zeigt, ist authentisch.“ (H. Buschkowsky bei Füchsel 2006)

Bezirksbürgermeister Buschkowsky bescheinigt den Filmdarstellungen, sie seien „authentisch“, und verweist begründend auf statistische Werte über „Bedarfsgemeinschaften“⁴². Die Verbindung zwischen der sozialpolitischen Statistik und den Darstellungen sieht er in dem „Milieu“, das in dem Film realistisch geschildert werde. Er fügt dem einschränkend hinzu:

„Das ist das einzige Klischee, was ich in den [sic] Film gesehen habe, was ich kritisch diskutieren würde: Deutscher Junge wird aus Zehlendorf vertrieben und gerät in Neukölln in die Gewalt von Ausländern. Aber dass es dieses Milieu, das der Film zeigt, gibt, ist keine Frage. Dass junge Menschen zu Opfern der Gewalt werden, ihr hilflos gegenüberstehen und versuchen, dieser Situation auf welche Art auch immer zu entrinnen, ist kein Klischee.“ (H. Buschkowsky bei ebd.)

Die dramaturgische Figurenkonstellation der Gegenüberstellung eines „deutschen“ Jungen gegenüber gewalttätigen „Ausländern“ sei ein Klischee, das Buschkowsky kritisch diskutieren würde, wobei er relativierend hinzu-

⁴¹Heinz Buschkowsky ist seit dem 1.12.2001, während des Entstehungszeitraums und der Filmpremiere von KNALLHART 2005/06, bis zum Zeitpunkt des Lektorats der Druckversion dieser Arbeit Ende 2014 Bezirksbürgermeister von Berlin Neukölln.

⁴²Das sind nach dem Zweiten Buch Sozialgesetzbuch (SGB II) definierte Lebensgemeinschaften, deren Anspruch auf Grundsicherung von der zuständigen Behörde am Gesamteinkommen aller in Gemeinschaft lebenden Personen gemessen wird.

fügt, dass das im Film dargestellte „Milieu“ tatsächlich existiere und junge Menschen zu Opfern von Gewalt würden. Darauf wendet Özcan Mutlu ein:

„Knallhart‘ ist ja wohl eher eine fiktive und keine biografische Geschichte. Auch, wenn der Film viele Szenen zeigt, die sich so sicherlich in Neukölln und auch anderswo abspielen könnten. Aber auch die polizeiliche Kriminalstatistik spricht da eine andere Sprache: Jugendgewalt ist rückläufig.“ (Ö. Mutlu bei Füchsel 2006)

Mutlu beansprucht die Unterscheidung zwischen inszeniertem Filmstoff und Realität. Dieser Anspruch wird in Bezug auf KNALLHART nicht immer erhoben, wie mehrere Rezensionen zeigen, die eine Realitätsnähe der filmischen Darstellungen betonen, wie es auch Buschkowsky tut. So schreibt (an Tag nach Erscheinen des *Tagesspiegel*-Streitgesprächs) Andreas Kilb anerkennend in der *FAZ*, der Film zeige, dass man die „gesamtdutsche Wirklichkeit“ nur in Berlin „erwischen“ könne (vgl. Kilb 2006). Ebenfalls vor der öffentlichen Premiere erwähnen Andreas Rabenstein und Thomas Kunze den Film KNALLHART in einem *Tagesspiegel*-Bericht über eine Massenschlägerei in der Neuköllner Gropiusstadt: „Noch läuft der Film nicht in den Kinos (Start: 9. März), da wird die Fiktion schon von der Realität eingeholt“ (Rabenstein/Kunze 2006). Auch Julia Schaaf berichtet in der *FAZ* von realen Gewaltdelikten in Berlin und stellt eine Verbindung zum Film KNALLHART her, der „in seinen Details der Realität sehr nah“ komme (Schaaf 2006). Vorsichtiger formuliert Birgit Glombitza in der *taz*, KNALLHART sei „eine heikle Gratwanderung zwischen der Lust an stereotypen Ausmalungen eines klassischen Gettofilms und den unleugbaren Wahrheiten, die hinter aller Klischeehaftigkeit wohnt“ (Glombitza 2006). Knut Elstermann bescheinigt dem Film in der *Berliner Zeitung* einen „unvoreingenommene[n] Blick, der die Dinge so nimmt, wie sie sind“ (vgl. Elstermann 2006a).

Die zitierten Aussagen geben kein repräsentatives Abbild der deutschen Filmkritik, aber veranschaulichen exemplarisch, wie Rezensent_innen auf den vermeintlichen Realitätsgehalt des fiktionalen Stoffs verweisen. Eine den oben zitierten diametral entgegengesetzte Einschätzung konnte ich in einem größeren deutschen Medium finden: Christoph Siemes schreibt in der *ZEIT* vom 23.2.2006 unter dem Titel „Wir gegen die“, er erkenne in KNALLHART „die symbolischen Bilder für die Angst des friedlichen Deutschen vor dem muslimischen Macho, der ihn unter sein Gesetz zwingen will“ und sieht darin den Beitrag zu einem „Kulturkampfklima“ (vgl. Siemes 2006). Anders als die oben zitierten Rezensent_innen verweist er auf den kreativen Charakter der Inszenierung und analysiert ihren Symbolgehalt.

3.5 **Mainstream und Realität: Einordnung der Filme FURIA und KNALLHART**

In der Analyse nehme ich wiederholt Bezug auf Szenenprotokolle der beiden Filmen, die ich in Anlehnung an die Protokolldesigns aus den Filmanalyseleitfäden von Faulstich (2002: 66-74) und Korte (2001: 32-39) angefertigt habe. Die im Anhang befindlichen Protokolle (für FURIA: T₂ ab S.219 und für KNALLHART: T₃ ab S.225) sind nach Szenen als kleinste zusammengefasste Einheit nummeriert und mit Timecodes versehen. Im weiteren Textverlauf verwende ich die Szenennummerierung der Protokolle, wenn ich auf einzelne Szenen in Form von [Sz.xx] verweise, und präzisiere die Angaben bei Bedarf zusätzlich mit dem Timecode ([Sz.xx: mm'ss] oder [Sz.xx: mm'ss-mm'ss]). Die beiden Szenenprotokolle enthalten nach Szenennummer und Timecode eine Spalte für die Angabe des Handlungsortes, daneben für eine Kurzbeschreibung der Handlung und in der vorletzten Spalte die Angabe der für meine Analyse relevanten Auffälligkeiten im Bereich Bild und Kamera. In der letzten Spalte benenne ich Auffälligkeiten im Ton sowie sämtliche Erscheinungsformen musikalischer Art.

3.5.1 **Populäres europäisches Kino**

Der Erfolg der beiden Filme FURIA und KNALLHART beschränkt sich im Wesentlichen auf nationale Auszeichnungen. FURIA verzeichnet für den rumänischen Kontext hohe Publikumszahlen, während KNALLHART von vergleichsweise wenigen Kinogästen gesehen wurde. Keiner der beiden Filme erregte internationale Aufmerksamkeit, etwa durch die Teilnahme an einem größeren Filmfestival außerhalb des eigenen Entstehungslandes. FURIA und KNALLHART sind keine Festivalhits. Die Filme lassen sich auch keiner für das Entstehungsland spezifischen Strömung oder Tradition eindeutig zuordnen.

Im Gegensatz zu seinen drei darauf folgenden, international stark rezipierten Filmen entspricht Munteans Debüt stilistisch und formal noch nicht dem ‚Noul Val‘. Muntean selbst schildert das kommerzielle Interesse der Produktionsfirma Media Pro Pictures, das gemeinsam mit seinen persönlichen Ansprüchen in den Produktionsprozess von FURIA gemündet sei und zu einem „kleinen rumänischen Blockbuster“ geführt habe (vgl. R. Muntean im Interview, Fulger 2006: 107f). FURIA ist kein Autorenfilm, bei dem die Regisseurin allein das Drehbuch verfasst⁴³. Fulger spricht im Fall von FURIA

⁴³Namentlich waren Mircea Stăiculescu und Ileana Constantin neben Muntean am Drehbuch beteiligt (vgl. Cinemagia / Distribuție FURIA [undatiert]).

sogar von einem „Interessenkonflikt“ zwischen Muntean und der Produktionsfirma (Fulger 2011: 143). Dazu passt auch, dass FURIA in der 2010 veröffentlichten DVD-Kollektion „Trei filme de Radu Muntean“ fehlt, die nur die drei nach FURIA erschienenen Filme HÎRTIA VA FI ALBASTRĂ (2006), BOOGIE (2008) und MARȚI, DUPĂ CRĂCIUN (2010) enthält (vgl. Cinemagia / Trei filme 2010; Filmreporter.ro 2010). Das sind die drei Filme, auf deren Grundlage der Regisseur Muntean als Vertreter des international erfolgreichen Neuen Rumänischen Kinos eingeordnet wird. Sein Debüt FURIA fällt als kommerziell ausgerichteter „kleiner rumänischer Blockbuster“ aus dieser Einordnung heraus.

KNALLHART ist der erste Film von Detlev Buck, der nicht dem Genre der Komödie zuzuordnen ist und somit stilistisch, ästhetisch sowie formal in Bucks Filmografie hervorsticht. Genau wie FURIA ist KNALLHART kein Autorenfilm, das Drehbuch schrieb der Autor der Romanvorlage Gregor Tessnow gemeinsam mit Zoran Drvenkar (vgl. IMDb/KNALLHART [undatiert]). Bucks eigene Einordnung von KNALLHART als Genre-Kino ein (vgl. o.V. 2006; Dockhorn 2006) ist wohl dem ‚rise-and-fall‘-Narrativ⁴⁴ geschuldet, an das sein Film etwa ab der Mitte des Handlungsverlaufs erinnert. In FURIA lässt sich die Anspielung auf THE GODFATHER, und damit auf einen bekannten Gangsterfilm, finden (vgl. S.113 dieser Arbeit). Trotz dieser Hinweise entsprechen beide Filme in einem wesentlichen Punkt nicht dem Gangsterfilmgenre: In KNALLHART und in FURIA ist der zentrale Protagonist selbst jeweils kein Repräsentant des dargestellten ‚Gangstermilieus‘. Darum halte ich eine allgemeinere Einordnung der beiden Filme als Thriller oder Actionfilm für zutreffender. Der Produzent Claus Boje stellt mit seiner Einordnung das Lokalkolorit in den Vordergrund und nennt KNALLHART einen „Berlin-Film“ (INTERVIEW MIT BOJE & BUCK 2006: 03’07). Auf dem offiziellen Kinoplatak ist er als „Großstadtfilm“ (VISION KINO [undatiert]) ausgewiesen.

Der Figurenanalyse greife ich an dieser Stelle mit einer näheren Betrachtung der dramaturgischen Struktur von FURIA und KNALLHART vor, um grundlegende Parallelen und Unterschiede zwischen den beiden Filmen zu veranschaulichen. Ein jeweils junger, männlicher Protagonist steht in einem von Gewalt und Geld geprägten Abhängigkeitsverhältnis zu einer Gruppe männlicher Antagonisten. Dieses Verhältnis bildet in beiden Filmen den Kern des zentralen Handlungskonflikts. In FURIA ist der Plot am Handlungskonflikt ausgerichtet. Mit der verlorenen Rallye wird das grundlegende Problem für Luca innerhalb der ersten 15 Minuten des Filmhandlungsver-

⁴⁴Auch: ‚Aufsteiger-Plot‘, bildet die narrative Grundstruktur des Gangsterfilms in seinen symbolischen Handlungsräumen („Milieu“, „Unterwelt“) (vgl. Hartmann 1999: 114f, 132).

laufs etabliert: Die Schuldensituation spitzt sich zu und der zentrale Konflikt zu Gabonu entsteht (Sz.10 nach 14. Minute). Zahlreiche Versuche Lucas zur Lösung des Konflikts scheitern, bis kurz vor dem Showdown die letzte Hoffnung genährt wird, als Luca mit Mona die Villa Gabonus betritt. Diese Hoffnung wird zerstört, der Konflikt eskaliert und führt zu Todesopfern. Zum Handlungsende ist der Protagonist gemeinsam mit seiner Begleiterin auf der Flucht, nachdem er seinen anfangs einzigen Begleiter zurückließ. Aus dem in einem Subplot erzählten Liebesverhältnis zwischen dem Protagonisten und Mona hat sich eine Beziehung entwickelt, die über das Handlungsende hinausreicht. Das zentrale Problem aber bleibt abschließend ungelöst im Raum stehen.

Auch in *KNALLHART* folgt der Plot dem zentralen Handlungskonflikt, besitzt aber mehr Komplexität als der Plot von *FURIA*. Das wesentliche Problem Michael Polischkas ist mit dem Umzug nach Neukölln zunächst die gewalttätige Erpressung durch Erol, die ebenfalls innerhalb der ersten Viertelstunde des Handlungsverlaufs als Konflikt etabliert wird (Sz.10 nach 13. Minute). Die Protektion durch Hamal, die sich für Michael Polischka zunächst als vermeintliche Lösung des Konflikts mit Erol andeutet, bildet zusätzlich ein zentrales Problem. Denn den Schutz des Patrons Hamal muss sich Michael Polischka mit Diensten als Drogenkurier erkaufen, und die Tragweite dieser Beziehung wird ihm zum Ende deutlich, als er zwischen dem eigenen Tod und der Ermordung Erols wählen soll. Die Konflikt- und Abhängigkeits-situation zu Hamal stellt sich damit abschließend als die lebensbedrohlichere heraus. Beide Konfliktbeziehungen Michael Polischkas, die zu Erol und dessen Gang sowie die zu Hamal und dessen Verbündeten, basieren auf einem von Geld und Gewalt geprägten Abhängigkeitsverhältnis. Damit befindet sich Michael Polischka, wie Luca in *FURIA*, in der Abhängigkeit männlicher Antagonisten, nur dass diese in *KNALLHART* in Gestalt zweier untereinander ebenfalls konfligierender Figurengruppen in Erscheinung treten. Daneben wird in *KNALLHART* am Rande des Hauptplots ein latenter Mutter-Sohn-Konflikt zwischen Michael und Miriam Polischka dargestellt, der die sozialen Lebensbedingungen des Protagonisten näher beleuchtet. Die Mutter Michaels ist eine bedeutende Nebenfigur deren entstehende Liebesbeziehung zum Polizisten Gerber in einem eigenen Subplot erzählt wird. Der Konflikt Michael Polischkas mit seinen zentralen Antagonisten um Erol und Hamal zeigt sich als ausweglos und endet, wie in *FURIA*, in einer tödlichen Eskalation. Bedingt durch die Ausweglosigkeit der Problem- bzw. Abhängigkeitssituation wird der zentrale Protagonist sowohl in *FURIA* als auch in *KNALLHART* zum Mörder.

Die Schlusszene in KNALLHART zeigt Michael Polischka in der Zelle einer Polizeiwache. Seine Mutter betritt gemeinsam mit dem Polizisten Gerber, inzwischen ein Liebespaar, den Raum und Michael Polischka wird von ihr in den Arm genommen. Der in dieser Geste ausgedrückte Beistand, den Michael Polischka von seiner Mutter und dem vertrauten Polizisten Gerber erwarten kann, ermöglicht zumindest einen positiven Ausblick in der Situation der Hoffnungslosigkeit für den Protagonisten. FURIA dagegen endet mit einer Einstellung, in der Luca den Fahrer eines Kleintransporters mit einem Knüppel erschlägt, und damit ohne Andeutung möglicher Hoffnung. Zwar erscheint die gefestigte Beziehung zwischen Mona und Luca abschließend als positives Moment, aber im Mittelpunkt des Schlusses von FURIA stehen Verzweigung und Gewalt. Dieses Ende unterscheidet sich stark von dem im Film KNALLHART, ist aber dafür umso näher am Ende der Romanvorlage des deutschen Films: Hier stehen der Protagonist und Gerber neben der Leiche Erols, zu der Michael Polischka die Polizei führte. Durch das Fehlen der Liebesbeziehung ist das Verhältnis zwischen Michael Polischka und dem Polizisten Gerber unvertrauter. Dieses ernüchternde Ende der Romanfassung von KNALLHART kommt dem von FURIA wesentlich näher.

Die dramaturgischen Übereinstimmungen im Konfliktaufbau der beiden Filme ordne ich nachfolgend systematisch ein und beziehe mich dafür auf die Arbeit *Dramaturgie des populären Films* von Jens Eder (2007), in der dieser die Merkmale des populären Kinos herausarbeitet. Er definiert dazu:

„Der populäre oder Mainstream-Film als Gattung umfaßt alle Spielfilme, die durch die Verwendung konventioneller Mittel auf Popularität bei einem großen Publikum und auf kommerziellen Erfolg hin angelegt sind.“ (Eder 2007: 9)

Ausführlich beschreibt er einzelne Merkmale populärer Filmdramaturgie.⁴⁵ In der linken Spalte der folgenden Tabelle liste ich diese Merkmale auf und stelle in den beiden Spalten rechts davon dar, ob und in welchem Maße diese jeweils auf die Filme FURIA und KNALLHART zutreffen.

⁴⁵Eder bezieht sich auf internationale filmwissenschaftliche Literatur. Einen alternativen (wenn auch grundsätzlich mit Eders Herausarbeitung übereinstimmenden) Überblick zu kennzeichnenden Merkmalen des populären ‚Classical Hollywood‘-Films bietet das Kapitel „The Style of Hollywood Cinema“, in: Benschhoff/Griffin (2009: 23-28).

Tabelle T1 – Merkmale populärer Dramaturgie in FURIA und KNALLHART

| Merkmal (nach Tabelle bei Eder, 2007: 107-110) | FURIA (Muntean, 2002) | KNALLHART (Buck, 2006) |
|--|---|--|
| (1) Erzählung der Handlung folgt „kanonischem Story-Schema“ mit Exposition, Konflikt und Auflösung (vgl. ebd.: 22-30). | Einführung der Figuren und Etablierung des Problems (Rallye-Sieg Lucas, resultierende Geldforderungen und Drohungen Gabonus); Versuche Lucas, Geld aufzutreiben oder alternative Vereinbarung mit Gabonu zu treffen; Scheitern und Radikalisierung. | Einführung d. Figuren und Etablierung des Problems (Neukölln-Umzug führt für M. Polischka zu gewalttät. Konfrontationen mit Erol, dann zu Abhängigkeit von Hamal); Versuche Michael P.s, gewalttätige Bedrohung zu beenden und Abhängigkeit aufzulösen; nach Scheitern und Abrutschen in Kriminalität knappes Entkommen. |
| (2) Beschränkung auf eine Geschichte (vgl. ebd.: 32). | Konflikt von Luca mit Gangstern/Mafiosi in Bukarest. | Konflikt von Michael P. mit Gangstern/Mafiosi in Berlin Neukölln. |
| (3) Sujet: Problem-Lösungs-Bogen parallel zum Frage-Antwort-Bogen (vgl. ebd.: 33-43). | Problem: Bedrohung und Gewalt durch Mafiosi / Frage: Wie entkommt Luca der Bedrohung? | Problem: Bedrohung und Gewalt in Neukölln / Frage: Wie entkommt M. Polischka der Bedrohung? |
| (4) Min. ein Subplot (vgl. ebd.: 43-45). | Liebesgeschichte zwischen Luca und Mona. | Liebesgeschichte zwischen Miriam Polischka und Polizist Gerber. |
| (5) Konzentrierte Exposition: präliminar oder simultan mit ‚point of attack‘ (vgl. ebd.: 45-49). | Präliminare (vorangehende) Etablierung Lucas als zentr. Figur zur Orientierung, Vermittlung v. Informationen über problemauslösende Faktoren und Rahmenbedingungen (finanzielle Situation, gewonnene Rallye). | Präliminare Etablierung Michael P.s als zentr. Figur zur Orientierung, Vermittlung v. Informationen über problemauslösende Faktoren und Rahmenbedingungen (soziale Situation, Sozialleben der Mutter, Wegzug aus Zehlendorf). |
| (6) ‚Hook‘: emotional und sinnlich prägnante Sequenz zur Einstimmung vor Expositionsblock (vgl. ebd.: 50-52). | Situationen im Backstageraum und in der Konzerthalle [Sz.1-3] sind ‚hook‘. Rallye [Sz.4] bildet Übergang zum Expositionsblock. | Michael P.s Gang zur Polizei [Sz.1-2] ist ‚hook‘. Beschimpfung Miriam Polischkas durch Klaus Peters und Auszug [Sz.3-4] bilden Übergang zum Expositionsblock. |
| (7) ‚Point of attack‘: Problem für Figuren + Frage für Publikum entstehen zeitgl. (vgl. ebd.: 52-56). | Forderung Gabonus von 7000 US\$ innerhalb 24h unter Androhung tödlicher Gewalt [Sz.10]. | Gewalttätiger Angriff durch Erol + Gang samt erpresserischer Forderung von 50 € zur nächsten Begegnung [Sz.10]. |
| (8) Auflösung kurz vor Ende (vgl. ebd.: 56-61). | Problem: ungelöst, Protagonist gescheitert. Antwort auf Frage: Mord und Flucht. | Problem: ungelöst, Protagonist gescheitert. Antwort: Mord und Bitte um Hilfe (Polizei). |
| (9) Kein ‚deus ex machina‘ (vgl. ebd.: 59). | Auflösung ergibt sich kausal aus aufgebautem Handlungskonflikt mit eingeführten Figuren (Luca vs. Gabonu) im Rahmen aufgebaute Erwartungen. | Auflösung ergibt sich kausal aus aufgebautem Handlungskonflikt mit eingeführten Figuren (Michael P. vs. Erol + später Hamal) innerh. aufgebaute Erwartungen. |
| (10) Vollständige Auflösung aller Probleme (vgl. ebd.: 59). | Bedingt: Eigene Bedrohung mittels Flucht umgangen. Allerdings bleibt übergeordnetes/grundsätzliches Problem allgemeiner Gewalt/Bedrohung ungelöst, zumal Luca selbst zum Mörder wird. | Bedingt: Familiäre Konstellation M Polischka – Mutter – Gerber am Ende gibt Hoffnung auf Rehabilitierung d. Protagonisten nach dem Mord. Doch bleibt übergeordnetes/grundsätzliches Problem d. Gewalt/Bedrohung ungelöst. |

Tabelle T1 – Merkmale populärer Dramaturgie in FURIA & KNALLHART

| Merkmal | FURIA | KNALLHART |
|---|---|---|
| (11) Auflösung entspricht Erwartungen (vgl. Eder 2007: 61). (12) ‚Happy End‘ (vgl. ebd.: 61). | Hinsichtl. Antwort auf konkretes Problem: ja, hinsichtl. übergeordneter Problematik: nein. | Hinsichtl. Antwort auf konkretes Problem: ja, hinsichtl. übergeordneter Problematik: nein. |
| (13) Ausklang/ ‚Kiss Off‘ (vgl. ebd.: 61). | Abweichung: Allgemeines Problem bleibt, wenngleich konkrete Bedrohung abgewendet (Flucht) und Liebesbez. entstanden. | Abweichung: Allgem. Problem bleibt, wenngleich konkr. Bedrohung abgewendet (Gang z. Polizei) und neue Familie entstanden. |
| (14) Linearer Verlauf (vgl. ebd.: 61-65). | Abweichung: Abruptes Ende in Gewaltsituation. | Ruhe, Nähe (Mutter), Vertrauen (Gerber/Polizei). |
| (15) Figurenzentrierte Kausalität (‚Classical Narration‘) (vgl. ebd.: 65-69). | Ereignisse sind kausalchronologisch verknüpft. | Leichte Abweichung durch Einsatz einer Rückblende. |
| (16) Analogien und Kontraste treten zurück zugunsten der Kausalität (vgl. ebd.: 69-71). | Ereignisse resultieren aus zielgerichteten Handlungen d. Figuren, im Zentrum steht nur ein Protagonist: Luca. | Ereignisse resultieren aus zielgerichteten Handlungen d. Figuren, im Zentrum nur ein Protagonist: Michael P. |
| (17) Beschränkung auf eine Erzählebene (vgl. ebd.: 71-72). | Keine Möglichkeiten zum Vergleich „wie es hätte kommen können“ gegeben, Geschehnisse als unvermeidbar dargestellt. | Keine Möglichkeiten zum Vergleich „wie es hätte kommen können“ gegeben, Darstellung der Geschehnisse als unvermeidbar. |
| (18) Einheit der Handlung mit Fokussierung auf deren Entwicklung (vgl. ebd.: 72-75). | Es gibt keine Erzählfigur in FURIA, d.h. erzählende und erzählte sind eine Ebene. | Bedingt: Rückblende vermittelt Eindruck der Handlungserzählung durch Michael; nur Rekurse auf diese Ebene (voice over o.ä.) fehlen. Zudem sind Hdlg. der Mutter dargestellt, bei denen Michael abwesend ist, die also nicht Teil seiner Erlebnisse sind. D.h., eindeutig erzählte Ebene gibt es nicht. |
| (19) Steigerung zu einem Höhepunkt (vgl. ebd.: 75-78). | Dargestellte Ereignisse dienen Vorantreiben d. Handlung, Abschweifungen werden vermieden (vgl. Kap.4.3.1 ab S.137 d. Arbeit). | Dargestellte Ereignisse dienen Vorantreiben d. Handlung, Abschweifungen werden vermieden (vgl. Kap.4.3.2 ab S.143 d. Arbeit). |
| (20) Deadlines als Ereignis-Vorankündigungen (vgl. ebd.: 78-79). | Lucas finales Treffen mit Gabonur: Dissens, Befreiung Monas, Ermordung Crocois. | M. Polischkas finales Treffen mit Erol, Hamal und Bodyguards: Ermordung Erols. |
| (21) Eng verknüpfte, kausal gegliederte Szenen in Frage-Antwort-Beziehungen (vgl. ebd.: 79-82). | Deadline Gabonus von 24 h für Besorgung der Geldsumme kündigt Eskalation an. | Bedingt: In Erols Drohungen angedeutete Deadlines (»Nächstes Mal...«) kündigen Eskalationen zu willkürlicher Zeit an. |
| (22) Die Szene entspricht in ihrer Mikro-dramaturgie, abgesehen vom offenen Ende, der Makro-dramaturgie des Films (vgl. ebd.: 81f). | Für den szenischen Aufbau von FURIA vgl. T2 ab S.219 dieser Arbeit. | Für den szenischen Aufbau von KNALLHART vgl. T3 ab S.225 dieser Arbeit. |
| (23) Kanonisches Story-Schema in Dreiaktstruktur (vgl. ebd.: 83-90). | Exemplarisch für dramaturgischen Aufbau des Films: Autoralye, Verfolgung von Mona durch Suca, Lucas Besuch bei Eltern (Spannungsaufbau, Problematablierung, Auflösung). | Exemplarisch für dramaturg. Aufbau d. Films: Einbruch bei Klaus Peters, erste Begegnung mit Gerber, Miriam Polischkas gescheitertes Date (Spannungsaufbau, Problematablierung, Auflösung). |
| | 1.Akt: Sz.1-10 / 2.Akt: Sz.10-38 / 3.Akt: Sz.38-41, vgl. T2 ab S.219 dieser Arbeit. | 1.Akt: Sz.1-10 / 2.Akt: Sz.10-63 / 3.Akt: Sz.63-69, vgl. T3 ab S.225 dieser Arbeit. |

Wie aus der Tabelle ersichtlich stimmen die meisten Merkmale populärer Dramaturgie nach Eder (2007) mit der Dramaturgie der Filme FURIA und KNALLHART überein. Wesentliche Abweichungen betreffen neben dem Einsatz der Rückblende in KNALLHART in beiden Filmen das Ende: FURIA und KNALLHART haben kein ‚Happy End‘ und lösen die in den Filmen aufgerissenen allgemeinen Probleme abschließend nicht auf. Auf die dramaturgischen Merkmale, die die eingangs genannten Parallelen zwischen beiden Filmen (s. S.44 dieser Arbeit) ergänzen, komme ich im Abschnitt zur Handlung und Figurenkonstellation (4.3 ab S.136 dieser Arbeit) erneut zu sprechen.

Benshoff/Griffin (2009) weisen auf ein Merkmal des Hollywood-Kinos hin, das die Ebene der Repräsentation betrifft und in Eders Liste nicht enthalten ist: Der Protagonist des klassischen Hollywoodfilms ist den beiden Autoren zufolge als *weißer*, heterosexueller, abled⁴⁶ Mann konstruiert, an dessen Seite eine weibliche Figur, in der Rolle einer Liebespartnerin, für Sexappeal und/oder Schönheit steht (vgl. *ebd.*: 26f). Homosexuelle Menschen, People of Colour (PoC) oder Menschen mit Behinderungen erschienen, wenn überhaupt, nur am Rande und/oder zur Repräsentation von Antagonist_innen (vgl. *ebd.*: 27). Und selbst wenn eines der Repräsentationsmuster durchbrochen wird, blieben die übrigen aber in der Regel unberührt, etwa indem weibliche Hauptrollen mit *weißen* Frauen besetzt würden oder homosexuelle Menschen als homosexuelle *weiße* Männer, PoC als heterosexuelle Männer of Colour auftraten und Menschen mit Behinderungen nicht gleichzeitig auch homosexuell oder of Colour seien (vgl. *ebd.*: 27). In FURIA und KNALLHART stehen ein jeweils männlicher, heterosexueller, *weißer* und abled Protagonist im Handlungszentrum. In seinem zentralen Konflikt ist er jeweils mit Antagonisten⁴⁷ konfrontiert, die selbst sowie deren Umfeld in beiden Filmen natio-ethno-kulturell markiert sind – in FURIA als Rom_nija, in KNALLHART als türkisch/arabisch/muslimisch. Diese Beschränkung natio-ethno-kultureller Markierungen auf die Antagonisten in Opposition zu einem *weißen* Protagonisten entspricht der von Benshoff/Griffin beschriebenen klassischen Hollywoodkonstellation an, in der PoC fast ausschließlich als Antagonist_innen auftreten.

Der Dramaturgie des populären Films stehen alternative Formen des Erzählens und der Figurenkonstellation gegenüber. Eine hat Margrit Tröhler in einer vergleichenden Untersuchung herausgearbeitet, indem sie anhand

⁴⁶Den engl. Begriff zur Bezeichnung des Gegenteils von disabled übernehme ich, da mir bekannte dt. Begriffe zu ungenau für die Bezeichnung dieser sozialen Konstruktion scheinen.

⁴⁷Die konkreten Antagonisten sind alle männlich, in ihren Umfeldern treten aber auch weibliche Figuren auf.

von drei Filmen der Gegenwart dem Phänomen der pluralen Figurenkonstellation nachgegangen ist (Tröhler 2007). Kennzeichnend für diese Konstellation sind „dezentrierte Erzählweisen“, mit denen in der Geschichte des Films das für Hollywood paradigmatische Konzept des individualisierten männlichen Helden und seiner Konfrontation als Protagonist mit Antagonist_innen immer wieder unterlaufen worden sei (ebd.: 539). Es handele sich dabei um ein „transkulturelles“ Phänomen filmischen Erzählens, das sich seit den Filmen von Sergej Eisenstein beobachten lasse und insbesondere seit den 1990er Jahren häufiger in Erscheinung trete (vgl. ebd.: 540). Filmisches Erzählen ist also, das betone ich der Vollständigkeit halber, selbstverständlich nicht auf die Regeln populärer Dramaturgie beschränkt, sondern kann unzähligen Formen folgen, von denen Tröhler eine untersucht hat.

Die hier untersuchten Filme KNALLHART und FURIA folgen in oben gezeigtem Maße den dramaturgischen Regeln des populären Films bzw. klassischen Hollywoods und sind offenbar auf ein großes Publikum ausgerichtet. Die klassische konfrontative Figurenkonstellation um einen zentralen Protagonisten hat für die hier untersuchte Inszenierung natio-ethno-kultureller Differenz große Bedeutung, wie ich in der Analyse zeigen werde (vgl. insbes. 4.3 zu Handlung und Konstellation, ab S.136 dieser Arbeit).

3.5.2 Rezeption als „authentisch“/„realistisch“

Neben den dramaturgischen Übereinstimmungen besteht eine auffällige Gemeinsamkeit der beiden Filme in ihrer Rezeption: Ihren Darstellungen wird von verschiedenen Filmkritiker_innen in ihren jeweiligen Entstehungsländern lobend eine Nähe zur Realität bescheinigt. Die Wahrnehmung der fiktionalen Darstellungen als „authentisch“/„realistisch“ stellt offenbar keinen Widerspruch zur konventionellen Erzählweise der Filme dar. In der nun folgenden Analyse wird deutlich, dass es sogar einen konkreten Zusammenhang

4 Figurenanalyse FURIA und KNALLHART

In diesem Hauptteil der Arbeit untersuche ich die Figurendarstellungen in den beiden populären Filmen FURIA und KNALLHART. Für die Analyse der Darstellungen natio-ethno-kultureller Differenz interessieren mich dabei die jeweils zentralen Protagonisten und ihre Antagonisten. Weitere Charaktere wie zweite Hauptfiguren oder Neben- und Randfiguren werden abhängig von ihrer Handlungsrelevanz einbezogen.

Wie ich oben angedeutet habe stimmt die dramaturgische Konfliktlinie zwischen Protagonisten und Antagonisten in beiden Filmen weitgehend mit der Einteilung der Figuren in natio-ethno-kulturell unmarkierte und markierte Figuren überein. Im Analyseverlauf werde ich deutlich machen, welche Darstellungsmittel mit dieser Einteilung verknüpft sind, ob Muster in den Darstellungen erkennbar sind und was das für die Figurendarstellung insgesamt bedeutet. Dafür untersuche ich die betreffenden Figuren entsprechend oben beschriebener Schritte aus Eders Figurenanalyse als 4.1 fiktive Wesen, als 4.2 Artefakte, 4.3 im Kontext von Handlung und Perspektive sowie als 4.4 Symbole und Symptome, jeweils unterteilt in Zwischenschritte, die ich zu Beginn der großen vier Analyseschritte jeweils erläutere.

In jedem der vier Analyseschritte werden zuerst FURIA, dann KNALLHART und abschließend Ähnlichkeiten und Unterschiede der Ergebnisse für beide Filme im Vergleich betrachtet. So werde ich jedem Film zunächst mit einer Einzelanalyse gerecht, bevor ich beide einem Vergleich unterziehe.

4.1 Figuren als fiktive Wesen

Fiktive Wesen lassen sich über die drei Ebenen ihrer Körperlichkeit (Merkmale und Zustände der Figurengestalt), Sozialität (konstante Positionen und flüchtige Relationen) und Psyche (Innenleben und Persönlichkeit) erfassen, begleitet von einer vierten, in die ersten drei integrierten Ebene habituell und situativ variierender Verhaltensweisen (vgl. Eder 2008: 173-179, 234-248). Die drei Eigenschaftsebenen der Körperlichkeit, Sozialität und Psyche

einer Figur bilden als System von Vorstellungen die Grundlage für das Figurenmodell, das sich die Zuschauende bildet (vgl. Eder 2008: 235ff). Die drei Ebenen betreffen jeweils unterschiedliche Aspekte, die in der Analyse zu berücksichtigen sind. Zur Analyse der **Körperlichkeit** sind nach Eder (ebd.: 248-267) relevant: allgemeines äußeres Erscheinungsbild mit körpernahen Accessoires (Brillen, Schmuck etc.); Gesicht einschl. Mimik und Blickverhalten; Körperhaltung und Bewegungsverhalten einschl. Gestik, Nähe- und Berührungsverhalten; Sprachverhalten und Sprechweise; die Positionierung der Figur in situativen Kontexten einer Umwelt. Als für die Analyse besonders relevante unter den körperlichen Eigenschaften hebt Eder „Sexualität, Attraktivität, Krankheit, Deformation, Fähigkeiten wie Kraft, Geschicklichkeit etc.“ hervor (ebd.: 308). Zur Analyse der **Sozialität** einer Figur nennt Eder (ebd.: 271-281) die Aspekte: soziales Handeln, Interaktion und Beziehungen; soziale Systeme, Gruppen und Strukturen; soziale Positionen, Rollen und Status; soziale Repräsentationen, Werte und Normen; Identität. Von besonderer Bedeutung unter den sozialen Eigenschaften sei „die Positionierung hinsichtlich Rolle, Status und Wertesystem sowie Zuordnung zu Eigen- und Fremdgruppen, z.B. Nationalitäten, Religionen, Ethnien, (Sub-) Kulturen“ (ebd.: 308). Die Untersuchung der **Psyche** einer Figur umfasst nach Eder (ebd.: 281-297, 307): flüchtiges Innenleben und konstante Persönlichkeitsmerkmale; Arten mentaler Prozesse und Dispositionen (Wahrnehmung, Kognition, Emotion, Motivation); Persönlichkeitsdimensionen (Big Five: emotionale Stabilität, Extraversion, Gewissenhaftigkeit, Verträglichkeit, Offenheit/Kultur); Persönlichkeitsfunktionen (Fähigkeiten, Temperament, Handlungs- und Bewertungseigenschaften, Identität); psychische Ursachen, unbewusste Prozesse und Verdrängungen. Bedeutsam für die Analyse seien „insbesondere Motivation und Emotion, mentale Fähigkeiten, Identität und psychische Störungen“ (ebd.: 308).

Unter Berücksichtigung der aufgezählten Punkte kann, je nach Fragestellung, ein komplexes Figurenmodell analytisch rekonstruiert werden. Ich werde diesen Punkten im Wesentlichen folgen, mich aber auf Aspekte konzentrieren, die für meine Fragestellung relevant sind. Die Ebene **Körperlichkeit** unterteile ich in die oben genannten Unterpunkte (wobei ich die Aspekte Mimik mit Körper und Bewegungsverhalten zusammenfasse), die Ebenen **Sozialität** und **Psyche** untergliedere ich nicht weiter. In jedem Bereich analysiere ich nacheinander den Protagonisten und den/die zentralen Antagonisten des jeweiligen Films.

4.1.1 Fiktive Wesen Luca und Gabonu (FURIA)

Allgemeines äußeres Erscheinungsbild

Der Ende 20-jährige Protagonist Luca ist die erste in FURIA auftretende Figur. Er ist ca. 1,80 Meter große, schlank, mit dunkelbraunen, kurzen Haaren und erscheint in der ersten Einstellung: Eine Nahaufnahme zeigt sein beobachtendes, leicht lächelndes Gesicht im Backstagebereich eines Konzertsaals. Er trägt eine blaue Jeanshose und Sportschuhe („Chucks“) [bis Sz.11], im weiteren Filmverlauf [ab Sz.14] eine Kordhose in beige, dazu sportliche Lederschuhe sowie wahlweise eine pulloverartige Kapuzenjacke (Hoodie) oder eine Lederjacke über einem Sweatshirt, meist kombiniert mit einer Schiebermütze. In Sz.13 tritt Luca kurz nach dem Aufwachen barfuß, in Boxershorts und T-Shirt auf. Als Schmuck trägt er eine dezente Halskette.

Lucas dramaturgisches Gegenüber Gabonu ist ein kräftiger, ca. 1,75 Meter großer Mann im Alter zwischen 40 und 50 Jahren mit Vollglatze, der erstmals in Sz.2 als Chef mehrerer Bodyguards auftritt. Seine Untergebenen weist er während eines Live-Konzerts an, einen Fotografen gewaltsam von der Bühne aus dem Saal zu führen. Er trägt dabei einen schwarzen Anzug mit weißem Hemd und Krawatte sowie eine dunkle Sonnenbrille. Gabonu ist bei all seinen Auftritten seriös gekleidet, in weißem Hemd, schwarzer Weste und schwarzer Anzughose [Sz.3, 8-10] oder in einem weinroten Jackett über einem schwarzen Seidenhemd [Sz.34, 36]. Er trägt stets schwarze Lacklederschuhe [Sz.8-10, 34, 36] und bei allen Auftritten deutlich erkennbar viel Schmuck. Dazu gehört eine dünne, goldene und eine weitere, min. einen Zentimeter dicke, goldene Halskette mit Anhänger sowie eine ebenfalls einen Zentimeter dicke Handgelenkkette links und ein breiter, goldener Ring mit einem glänzenden Stein am linken kleinen Finger. Der Anhänger der dickeren Halskette, meist vom Hemd verdeckt, ist in Sz.34 als Medaillon in der Größe einer Streichholzschachtel erkennbar. In Sz.36 trägt Gabonu zusätzlich eine dritte Halskette mit einem zigaretenschachtelgroßen Kreuzifix als Anhänger. Seine Sonnenbrille aus Sz.2 trägt Gabonu auch auf der Stirn [Sz.3, 8, 10]. Gegenüber Lucas jungem, sportlichen und zeitgenössischen äußeren Erscheinungsbild weicht Gabonus Stil als Mann mittleren Alters mit seriöser und klassischer Kleidung ab.

Gesicht, Körper und Bewegungsverhalten

Lucas Gesicht wirkt offen, er hat eine wendige Gestik und wirkt während der meisten seiner Auftritte agil. Er kann als selbstbewusst im Kontakt mit

anderen Figuren wahrgenommen werden und erscheint meist höflich. Sein Bewegungsreichtum und seine positiven, vom Lächeln geprägten, Gesichtszüge werden allerdings in Begegnungen mit Gabonu ins Gegenteil verkehrt. Gleich zu Beginn des Films wirkt er körperlich erstarrt und in seiner Mimik ängstlich angesichts der gewalttätigen Misshandlungen des Fotografen durch Gabonu [Sz.3: 3'28]. Bei seinen direkten Begegnungen mit Gabonu erscheint Luca im Gegensatz zu anderen Auftritten wortkarg und zurückhaltend [Sz.3: 4'18], passiv, abwartend [Sz.10] und verunsichert [Sz.37: 65'17]. Der körperlichen Gewalt Gabonus entweicht er knapp [Sz.37: 66'11], die Übergriffe Sucas kontert er hingegen mit etwas Gegenwehr, flieht aber schlussendlich [Sz.37: 66'43]. Damit erscheint Luca gegenüber den Antagonisten als gewaltlos und passiv. Aber im Verhalten Lucas lässt sich auch eine Entwicklung erkennen: Anfangs bewegt er sich neugierig durch den ihm unbekanntem Garten Gabonus [Sz.7-9] und gibt sich gegenüber Felie betont optimistisch, was die Lösung des Schuldenproblems mit Gabonu betrifft [Sz.6, 11, 16]. Diese lässig bis unbedacht wirkende Grundhaltung verschwindet im Handlungsverlauf bis einschließlich zur letzten und gewalttätigen Begegnung mit Gabonu, als er schließlich in einen Zustand der Teilnahmslosigkeit verfällt. Ein zentrales Eigenschaftsmerkmal von Luca ist, abgesehen von der beobachtbaren Figurenentwicklung, die Vielfalt der Merkmale selbst. Das Spektrum von Lucas Gestik, Mimik, Bewegungsverhalten etc. ist breit und vielfältig. Auf einer Parkbank vor seiner elterlichen Wohnung wirkt Luca ruhig und nachdenklich in sich versunken, als er eine Zigarette raucht und langsam einem vorbeilaufenden Mann hinterherschaut, und während des anschließenden Besuchs bei seinen Eltern spricht er kein Wort und blickt betroffen [Sz.14]. Im Kontakt mit Mona erscheint er freundlich und fürsorglich [Sz.17, 18, 30] und setzt sich bei der spektakulären Rettungsaktion während einer Massenschlägerei unter hoher Verletzungsgefahr für sie ein [Sz.25]. Wenn er dies zunächst auch nicht ganz uneigennützig tut (sein Ziel ist es, Mona Adrian Minune vorzustellen), so wird er dennoch in diesem Moment in der Rolle des Beschützers dargestellt. Die Beziehung zwischen den beiden erscheint im weiteren Verlauf durch die Darstellung sexueller Handlungen als zunehmend intensiv und leidenschaftlich [Sz.32]. Allerdings wird Luca auch mit impulsiven Charakterzügen gezeigt, etwa während des Streetrace, das er entgegen der Vereinbarung mit Gabonu gewinnt [Sz.4]. Noch intensiver wirken Lucas Reaktionen, als er angesichts der Leiche in seiner Wohnung Felie am Telefon anschreit und beschimpft [Sz.22]. In Momenten der Anspannung zeigt er sogar gegenüber der ihm zunehmend nahestehenden Mona aggressive Ungeduld und Grobheit [Sz.27, 29]. Beim

Rauswurf aus Gabonus Villa durch den gewalttätigen Suca schreit er diesen an, beschimpft und bespuckt ihn [Sz.37: ab 67'00]. Zum Filmende hin verlagert sich die Grundhaltung Lucas innerhalb seines Eigenschaftsspektrums weg von einer offenen Mimik und Gestik mit positiver Ausstrahlung hin zu hilflos erscheinender Aggression. Konfrontiert mit den Verletzungen seines bewusstlosen Freundes Felie und mit der Tatsache, dass Mona sich noch in Gabonus Villa befindet, nachdem Luca gewaltvoll vor die Tür gesetzt wurde, wird er zum Showdown als ernsthaft blickender, entschlossener Mann dargestellt, der ein letztes Mal in die Villa eindringt [Sz.38]. In der nächsten Szene ist Gabonus Sohn Crocoi tot [Sz.39]. Zum Schluss sitzt Luca reglos mit starrem Blick, rauchend auf dem Beifahrersitz neben einem Mann, der Mona und ihn als Anhalter mitgenommen hat [Sz.41: 75'36]. Als der unbekannte Fahrer beginnt Mona in der Absicht einer Vergewaltigung körperlich nahezukommen, erschlägt Luca diesen mit einem Knüppel [Sz.41: 77'37].

Gabonus gestisches, mimisches und Bewegungsspektrum ist wesentlich überschaubarer als das von Luca. Seine Körperhaltung ist vorwiegend ruhig und wirkt entspannt, Gabonu macht stets langsame, kontrollierte Bewegungen. Er blickt gefühlsneutral, desinteressiert bis ernsthaft, seine Gesichtszüge bleiben meist regungslos. Die Gewalttätigkeit gegen den Fotografen erfolgt unter vollem Körpereinsatz Gabonus mit gezielten Schlägen und Tritten [Sz.3]. In einem Moment ist er lächelnd gegenüber Adrian Minune während dessen Radiointerviews zu sehen [Sz.8: 10'48], und ein weiteres Mal gegenüber Suca bei dem Vergleich von sich selbst mit der vermeintlichen Filmfigur »Canibal« [Sz.10: 13'42]. Als Gabonu von Luca korrigiert wird, die Figur heiße ‚Hanibal‘, ist Gabonus Lächeln schlagartig verschwunden und er fährt Luca mit aggressivem Ton an, er lasse sich nicht korrigieren. In alkoholisiertem Zustand wirkt Gabonu unkontrollierter, müde und verhält sich offen gewalttätig gegenüber Luca [Sz.37]. Während er wenig später schwankend auf der Geburtstagsfeier seines Sohnes Crocoi tanzt, erhält er von mehreren Personen eine nicht hörbare Nachricht und verlässt abrupt die Tanzfläche. Als er seinen Sohn Crocoi tot findet, beugt er sich über ihn und gibt einen lauten Schrei von sich, als werde er von seinen Emotionen körperlich überwältigt. Einzig in diesem Moment ist Gabonu stark emotional berührt dargestellt. Im Vergleich zu Luca, dessen Eigenschaftsspektrum auf Gefühle und Haltungen wie Angst, Demut, Nachdenklichkeit, Betroffenheit, Freundlichkeit, Charme und Leidenschaft hinweist, bleibt Gabonu gefühlsneutral, regungslos oder gewalttätig und zeigt ausschließlich in dem einen Moment angesichts des Todes seines Sohnes starke Emotionen.

Sprachverhalten

Die gesprochenen Worte der Figuren in FURIA sind alltags- und umgangssprachlich geprägt. Luca, als Hauptfigur und Protagonist mit dem meisten Text im Film, spricht direkt und unmissverständlich. Er verwendet alltags-sprachliche Termini wie z.B. »drăguță foc« [Sz.7: 9'35] als Steigerung von „drăguță“, »para« [Sz.16: 25'50] für „dolari“ sowie das verbreitete Romanes-Lehnwort „mișto“⁴⁸ und er fragt »Comprende?« [Sz.16: 26'00] statt „Ai înțeles?“. Er spart Vokale aus und assimiliert Konsonanten wie z.B. bei »Da, cine-s't eu, Maica Tereza?« [Sz.11: 17'42] für „Da, cine sunt eu, Maica Tereza?“, »acu' juma' d-or« [Sz.18: 31'07] für „acum o jumătate de oră“ usf., spart das -l im maskulinen Bestimmtheitszeichen -ul aus z.B. bei »nașu'« [Sz.16: 26'20] statt „nașul“ oder »Domnu'« [Sz.19: 33'44 und 33'58] für „Domnul“, verwendet ein -o für das auslautende -u wie bspw. bei »liceo« [Sz.16: 25'45, Sz.17: 28'12] statt „liceu“, nutzt die umgangssprachliche Ansprechform »bă«/»băi« [z.B. Sz.4: 6'26, Sz.13: 20'09, 20'16, Sz.16: 25'35 Sz.20: 35:08 uvm.] und verwendet sexuell konnotierte Flüche, z.B. »Du-te-n pula mea!« [Sz.16: 26'08], »Futu-te în gură să te fut!« [Sz.19: 34'10], »Mă fut pe frânele tale!« [Sz.22: 40'06]. Die Sprache des Protagonisten ist an der alltäglichen gesprochenen Sprache orientiert.

Gabonu flucht nicht. Dafür manifestiert sich in Gabonus Sprechweise die Machtposition gegenüber Luca. Seine Worte richtet Gabonu im Befehls-ton und als Zurechtweisungen an Luca [Sz.3, 10, 37]. Als Beispiele führe ich den ersten und zweiten Dialog zwischen Gabonu und Luca an. Im ersten Beispiel, aus Sz.3, ist Felie anwesend aber schweigt:

Gabonu: »Ce, mă, nu știți? Azi pierdem. Altă dată am câștigat. Poate vom câștiga și data viitoare. Asta-i treaba. Aah, poate ai să-mi dai äia trei mi de parai.« / Luca: »Două.« / Gabonu: »Două au fost luna trecută, cocoș. Acuma sunt trei. [zu Crocoi:] Hai mă să-l vedem pe Adrian! [wieder zu Luca:] Deci ne-am înțeles, da?« [Sz.3: 4'17-4'48] (Ü: A.2.1, S.233)

In diesem ersten Dialog des Films zwischen Luca und Gabonu gibt letzterer die Anweisung das Rennen zu verlieren und fragt nach den dreitausend »parai« (Dollar), die Luca ihm schulde. Luca erinnert sich nur an zweitausend Dollar. Gabonu erläutert, dass das die Schuldensumme vom vergangenen Monat sei und diese sich inzwischen auf dreitausend Dollar erhöht habe,

⁴⁸Das rumänische *Dicționar Explicativ* beschreibt „mișto“ als Argou-Terminus für „(foarte) bun, (foarte) frumos“ und erklärt die Kombination „a lua (pe cineva) la mișto“ mit der Bedeutung „a-și bate joc (de cineva) (vgl. Avram et al. 1998: S.640). In der Herkunftssprache Romanes bedeutet das Adjektiv „mișto“ „gut“ (vgl. Sarău 2003, S.36: Lemma „bine“).

und bezeichnet Luca als Gockel (»cocoș«), sinngemäß Großmaul. Gabonu legt einseitig nach Belieben die Erhöhung der Schulden um eintausend Dollar fest. Bedrohlich stellt Gabonu abschließend die Frage, »Wir haben uns verstanden, ja?«. Die nächste Begegnung zwischen Luca und Gabonu findet in Sz.10 statt. Luca gewann das Rennen entgegen der Vereinbarung, wurde mit Felie von Suca zu Gabonus Villa gebracht, wo beide im Garten mit Gabonu sprechen:

Gabonu: »Deci înțelegerea noastră nu v-a convenit, da?« / Felie: »Am greșit, dar să vedeți că...« / Gabonu: [unterbricht Felie mit einem Handzeichen und sagt zu Suca] »Adu-mi și mie un pahar de apă, te rog. [zu Felie und Luca] Continuați!« / Luca: »N-am avut ce să fac. Am vrut să pierd, dar mi-a luat ăla fața, mi-a rupt oglinda, era să mă bage și în zid. Pe bune, ce să fac?« / Gabonu: »Ce oameni. Bine. Hai să trecem la calcule, da? / Luca: »Da.« / Gabonu: »Ai cumva un telefon cu calculator? / Luca: »Da.« / Gabonu: »Dă-mi-l și mie puțin.« / Luca: [will Gabonu am Handy etwas erklären] »Aicea...« / Gabonu: »Stai-mă liniștit, că știu să umblu, da? Nu mă-nveți tu să umblu la el. Deci: trei mii datoria, banu' care ți l-am dat în mână, no? Două mii cursa...« / Luca: »Da, dar v-am zis de cursă...« / Gabonu: »Băi! O mie deranju', o mie daune morale: șapte mii total, o sumă rotundă! E în regulă?« / Luca: »Da, bun. Dar putem să plătim în tranșe, nu? Uhm, reparăm mașina, care vă rămâne gaj, uhm, vă mai dăm două mii în câteva zile și cu restul de trei, patru mii o rezolvăm așa, tot cu niște curse. Mai, mai pierdem două, trei și cădem la pace, nu?« / Gabonu: »Serios?« / Luca: »Sau am înțeles că aveți un studio. Poate vă mai trebuie niște scule, na, mai știm și noi ceva de muzică, de înregistrări.« / »Băi. Uite ce vă sfătuiesc io pă voi. Voi știți ce-mi poate pielea-mii, nu? Până mâine seară să faceți roz' dă toți banii, să-mii dați bătuzi, da? Ca să nu vă tai să vă dau la porci. Ca-n filmul ăla, Canibal ...« / Luca: »Hanibal.« / Gabonu: »Băăă! Să-i corectezi pe măta și pe tac-tu așa! Ai înțeles? Bă-ai înțeles sau nu?« / Luca: »Da.« [Sz.10: 12'06-13'51] (Ü: A.2.2, S.233)

Gabonu signalisiert in diesem zweiten Dialog mit Nachdruck, wie ernst es ihm mit seiner Vorschrift zur Autorallye war und akzeptiert keine Entschuldigung von Felie und Luca für die Nichteinhaltung. Willkürlich erhöht er die Schuldensumme in Tausenderschritten mit Begründungen wie »deranju'« (Ärger) oder »daune morale« (moralische Schäden) und kommt am Ende auf siebentausend US-Dollar. Luca fragt, ob eine Ratenzahlung möglich sei und schlägt überdies vor, das defekte Auto zu reparieren, neue Geräte für Gabonus Tonstudio zu bringen und zukünftige Autorenn-Deals zu verrechnen. Gabonu lehnt die von Luca vorgetragene Alternativvorschläge ab und fragt die beiden bedrohlich, ob sie wüssten, wozu er fähig

sei. Unmissverständlich fordert er unter Androhung von Gewalt die gesamte Summe zum nächsten Abend in bar zu liefern. Gabonu dominiert das Gespräch, in dem er die Regeln ohne Beachtung seiner Gesprächspartner diktiert. Die Ausführungen Lucas haben keinen Einfluss auf den Gesprächsverlauf und Gabonus Haltung. Der Hinweis Lucas, dass die von Gabonu erwähnte Filmfigur nicht »Canibal«, sondern »Hanibal« heißt, wird von Gabonu mit einer aggressiven Zurechtweisung beantwortet, mit der er Luca auf eine hierarchisch unterlegene Position verweist. »Ai înțeles?« fragt Gabonu im Anschluss, nicht aus Interesse, sondern als Bevormundung. Der Dialog illustriert das Machtgefälle zwischen Gabonu und Luca/Felie: Letztere sind den finanziellen Forderungen und Drohungen Gabonus ausgeliefert. Gabonu, der umgangssprachliche Wendungen nutzt (»băi«, »parai«), lässt in seinem sprachlichen und kommunikativen Verhalten in den beiden zitierten Dialogen sein Selbstverständnis als mächtiger Patron erkennen, indem er Anweisungen gibt, bevormundet, willkürlich finanzielle Forderungen stellt, Gewalt androht und nicht auf die von seinen Forderungen und Drohungen betroffenen Personen eingeht.

Im Figurenumfeld Gabonus fallen zwei in der rumänischen Alltagssprache weniger geläufige Romanes-Termini, die die Markierung dieser Figuren als Rom_nija unterstreichen: Ein Handlanger von Suca, mit dem dieser gemeinsam die Wohnung von Luca durchsucht, verwendet den Begriff »mucles«⁴⁹ (»Ia-i și tu casetofonul ia-i și tu radioul și ce vrei și mucles!«⁵⁰ [Sz.20: 36:25]). Crocoi verwendet den Begriff »bengos«⁵¹ (»Mergem la mine sus, să-ți arăt ce tren bengos am primit«⁵² [Sz.37: 67'53]).

Umwelt

Die Handlungsorte des Protagonisten Luca unterscheiden sich von denen seines Antagonisten Gabonu. Luca bewegt sich durch Straßen und hält sich an öffentlich zugänglichen Plätzen in der rumänischen Hauptstadt Bukarest auf [Sz.4, 15-17, 19, 25-27, 29-32], befindet sich in seiner eigenen Wohnung

⁴⁹Im DEX ist „mucles“ mit „Tăcere, ssst!“ übersetzt (vgl. Avram et al. 1998: 658).

⁵⁰Ü: »Nimm du dir den Kassettenspieler, nimm dir das Radio und was du willst und ‚mucles‘ (basta/Ruhe)!«

⁵¹‚Bengos‘ ist nicht im DEX verzeichnet, aber in drei Argou-Lexika: Bei Croitoru Bobărnice (1996: 33) steht es für für das negative Adjektiv „rău“, bei D. Dumitrescu (2000: 70) für die positiven Wertungen „excelent, formidabil, grozav“ und bei A.-I. Volceanov und G. Volceanov (1998: 44) ebenfalls positiv für „excelent“. Der Kontext der Verwendung von ‚bengos‘ in FURIA verweist auf die positive Bedeutung.

⁵²Ü: »Wir gehen hoch zu mir damit ich dir zeige, was für eine ‚bengos‘ (außergewöhnliche, super) Eisenbahn ich bekommen habe.«

[Sz.13, 18, 22, 24], der seiner Eltern [Sz.14] und in einer Autowerkstatt [Sz.11, 33]. Neben diesen Handlungsorten tritt Luca in den von Gabonu oder Suca dominierten Räumen auf [Backstage Sz.1, 3, Auto Sz.5, Garten Sz.6-10, Villa Sz.34-38]. Allein während der gemeinsamen Flucht mit Mona am Ende des Films befindet sich Luca, und mit ihm Mona, auf dem Weg aus der Stadt heraus [Sz.40, 41].

Gabonus Handlungsorte sind beschränkter als die Lucas. Ersterer tritt in der Veranstaltungshalle und der dazugehörigen Backstage-Area während eines Konzerts seines Protégés Adrian Minune [Sz.2, 3] und daneben nur in seiner Villa in einem abgelegenen Industriegelände am Bukarester Stadtrand [Sz.8, 10, 37, 39] in Erscheinung. Gabonus Auftritte beschränken sich auf diese zwei Handlungsorte, die in seiner uneingeschränkten Einfluss- und Gewaltsphäre liegen, an denen er allein die Macht hat: Auf Gabonus Entscheidung erfolgte der Rausschmiss des Fotografen aus dem Konzertsaal. Gabonu selbst verprügelt diesen im Backstageraum und diktiert dort die Regeln für den Streetrace-Deal mit Luca. Im Garten seiner Villa gilt ebenfalls sein Kommando, dem nicht nur der Protagonist Luca mit seinem Freund Felie bei den Bedingungen für ihre Schulden folgen müssen, sondern auch Suca, wenn er Gabonu ein Glas Wasser bringen soll. Gabonus Villa am industriellen Stadtrand erscheint als ein nach außen verschlossener Ort der Peripherie. Dieser ist nur bedingt zugänglich: Den Eintritt zur Party, die Gabonu in seiner Villa anlässlich des Geburtstags seines Sohnes Crocoi veranstaltet, erkaufen sich Luca und Mona durch die Zahlung von Schmiergeld beim Türsteher an der Toreinfahrt [Sz.34]. Die beiden Handlungsorte Gabonus, der Konzertsaal (einschl. Backstageraum) und die Villa (einschl. Garten), sind außerdem dadurch charakterisiert, dass Gabonus Auftritte alle abends/nachts nach Sonnenuntergang erfolgen. Im Gegensatz zu Lucas Auftritten, die sich auch tagsüber abspielen, ist das Setting von Gabonus Auftritten auf die Dunkelheit beschränkt. Gabonus Handlungswelt ist von peripherer Abgeschlossenheit und Finsternis gekennzeichnet und vermittelt den Eindruck von Undurchsichtigkeit.

Sozialität

Lucas engste Vertraute, die häufig an seiner Seite auftreten, sind Felie und Mona. Felie ist ab der ersten Szene neben Luca bei Begegnungen mit Gabonu oder dessen Helfer Suca zu sehen [Sz.1, 3-6, 8-10] und unterstützt Luca als helfende Hand bei der Suche nach Lösungsmöglichkeiten für die Erpressung [Sz.11]. Das Verhältnis zwischen beiden wird als heterogen dargestellt.

Als Luca ihn bei einer wichtigen Verabredung versetzt [Sz.12], wird Felie wütend [Sz.13]. Auf Lucas neuen Plan, zur Tilgung der Schulden bei Gabonu Mona an Adrian Minune zu verpfänden, reagiert Felie anfänglich skeptisch, dann aber mit Unterstützung [Sz.16]. Als verlässlicher Partner zeigt sich Felie bei der Beseitigung der Leiche, die Luca in seiner aufgebrochenen und verwüsteten Wohnung findet [Sz.24, 26, 28]. Die Unterstützung beruht auf Gegenseitigkeit, auch Luca ist für Felie wichtig: Als Mona und Luca den schwer verletzten Felie in der Garage finden [Sz.33], nehmen sie sich fürsorglich seiner an [Sz.34]. Allerdings wird Felie dann allein im Auto vor Gabonus Villa zurückgelassen [Sz.35]. Mona, die von Luca als menschliches Pfand gedacht war, wird aus Gabonus Villa durch Luca befreit, bevor die beiden die gemeinsame Flucht antreten. Die Beziehung zu Mona avanciert im Filmverlauf zur zentralen Beziehung des Protagonisten.

Mona, eine ehemalige Schulfreundin Lucas, wird erst nach der Hälfte des Handlungsverlaufs eingeführt. Luca trifft sie nach Jahren in einer Bukarester Mall wieder, verabredet sich mit ihr in einer Bar [Sz.15] und versucht sie für eine Zusammenarbeit mit Adrian Minune zu begeistern [Sz.17]. Seine Schuldsituation und die Bedrohung durch Gabonu verschweigt er, genau wie seinen Hintergedanken, sie als Partnerin Adrian Minunes vorzuschlagen. Luca versteht die Beziehung zu Mona zunächst als Mittel zum Zweck. Die Fürsorglichkeit, mit der sich Luca im Anschluss an den Barbesuch um die angetrunkene Mona kümmert, indem er im nächtlichen Bukarest nach einer Apotheke für Medikamente zur Linderung ihrer Katerstimmung sucht [Sz.18], ist nicht unbedingt ein Resultat von Lucas Nächstenliebe. Nachdem Mona vom einbrechenden Suca und dessen Begleiter überrascht wird [Sz.20], vor Suca durch die Straßen flieht [Sz.21] und in einer Gruppe Bukarester Fußballfans Anschluss findet [Sz.23], befreit Luca sie nach seiner Suche aus einer Massenschlägerei zwischen zwei verfeindeten Fußballfan-Gruppen [Sz.25]. Auch hier dürfte ihre vorgesehene Bedeutung als menschliches Pfand zur Lösung von Lucas Schuldenproblem die Motivation zu dem risikvollen Rettungseinsatz befeuert haben. Die Beziehung wird zudem als sehr heterogen dargestellt: Zwischen Mona, die nach Hause möchte und einen Anruf bei der Polizei erwägt, und Luca, der keine Beteiligung der Polizei wünscht und Mona schnell zu Gabonu bringen will, kommt es zu Wortgefechten [Sz.27, 29], und anschließend entspannen die beiden in körperlicher Nähe bei einer nächtlichen Straßenbahnfahrt durch Bukarest [Sz.30]. Nach ihrer gemeinsamen Flucht vor Suca [Sz.31] klettern sie in einen leerstehenden Kindergarten, in dem sie sich sexuell annähern und anschließend über ihre Zukunftsträume sprechen [Sz.32]. Mit der gemein-

samen Flucht des Paares zum Ende [Sz.40, 41], bei der sie Felie zurücklassen, hat sich die Beziehung zwischen den beiden gefestigt und Luca übernimmt abschließend endgültig die Rolle als ihr Beschützer. Mona hat neben Felie die größte Bedeutung im Figurenumfeld Lucas, wobei Mona in der zweiten und Felie in der ersten Filmhälfte dominanter an Lucas Seite präsent ist.

Die Beziehung des Protagonisten zu beiden ist sehr heterogen, d.h., beide Beziehungen sind als sehr spezifisch dargestellt. Im Verhältnis zu Mona steht für Luca zunächst sein zentrales Problem und damit Eigennutz im Vordergrund, am Ende jedoch setzt er sich für sie ein und tötet sogar. Felie hat er dabei zurückgelassen, die beiden zentralen Beziehungen des Protagonisten sind also nicht als Konstanten, sondern als sich verändernde und im Prozess befindliche soziale Bindungen dargestellt. Ebenfalls von Bedeutung, aber nur in einem kurzen Auftritt dargestellt, sind die Eltern Lucas. Die Beziehung zu ihnen wird in einer wortlosen Szene dargestellt [Sz.14]. Allerdings ist der ausschlaggebende Grund für Lucas Besuch nicht der Wunsch nach einem Wiedersehen mit seinen Eltern, sondern die Entwendung von Geld aus deren Wohnzimmerschrank ohne ihr Wissen. Er steckt das Geld ein und tritt ins Zimmer ans Bett seines Vaters, mit dem er müde, traurige Blicke austauscht. In der bedrückenden Stimmung, deren konkreter Hintergrund nicht erkennbar ist, erntet Luca von seiner Mutter einen kühlen Blick, den er mit einem Gesichtsausdruck voller Schuldgefühle erwidert. Das Verhältnis zu seinen Eltern, insbesondere seiner Mutter, erscheint als belastet und entfremdet. Vor dem Betreten der elterlichen Wohnung saß Luca nachdenklich rauchend auf einer Parkbank vor dem Hauseingang.

Mona und Felie ähneln Luca als fiktive Wesen: Sie sind im selben Alter, tragen durchschnittliche, jugendliche Kleidung und sprechen Alltagssprache. Felie ist im Vergleich zu Luca eher verhalten. Er sieht Lucas Bemerkung, das Problem mit Gabonu würde sich einfach regeln lassen, kritisch:

Luca: »Care-i problema? Ne cerem frumos scuze și zicem așa, pierdem următoarele trei curse de aici înainte. Ce atâta agitați'?'« / Felie: »Taci mă din gură că vorbești aiurea. Tu nu-i cunoști pe ăștia.« / Luca: »Las' mă că-i facem din vorbe.« / Felie: »Faci pe dracu!'«⁵³ [Sz.6: 08'34-08'51]

Auf Lucas Beschwichtigung, er könne das Problem mit einer Entschuldigung und weiteren Streetraces klären, reagiert Felie mit der ausdrücklichen

⁵³Ü: Luca: »Wo ist das Problem? Wir bitten schön um Entschuldigung und sagen, dass wir die nächsten drei Rennen verlieren. Was soll die Aufregung?'« / Felie: »Ach halt's Maul Mann, dein Gerede ist sinnlos. Du kennst diese [Art/Leute] nicht.« / Luca: »Lass mal, das machen wir mit Worten.« / Felie: »Einen Scheiß machst du.«

Warnung, Luca würde »diese [Leute]« (»ăștia«) nicht kennen und solle sich daher seine Einschätzung sparen. Als Luca gegenüber Felie von seinem Plan berichtet, statt des Geldes für Gabonu Mona als menschliches Pfand in der Funktion einer »prințesă« für Adrian Minune einzulösen, meldet Felie zunächst ebenfalls Zweifel an [Sz.16]. Damit stellt Felie ein skeptisches Gegengewicht zur optimistisch wirkenden Grundhaltung seines Freundes Luca dar. Auch Mona bildet ein Gegengewicht zu Lucas Positionen: Nachdem sie eine Flucht in Todesangst vor Suca hinter sich brachte und von Luca Details über den Konflikt mit Gabonu erfährt, will sie mit Luca und dessen Problemen nichts mehr zu tun haben und erwägt, die Polizei zu informieren [Sz.27: 46'26]. Wenig später droht sie Luca im Streit, diese Überlegung umgehend in die Tat umzusetzen [Sz.29: 48'20]. Indem Luca ihr eine Teilwahrheit über seine Schulden gesteht, kann er sie beschwichtigen, von ihrer Idee abbringen und gewinnt sie an seine Seite zurück [Sz.29: 48'35]. Trotz einiger Parallelen in den Wesenszügen der Figuren Felie und Mona mit denen des Protagonisten Luca werden die beiden als eigenständig denkende, handelnde und fühlende Individuen dargestellt. Die wesentliche Überschneidung von Mona und Felie mit Luca liegt in der Darstellung ihrer Individualität.

Gabonu wird als Kopf eines hierarchisch strukturierten, mafiösen Umfeldes dargestellt. In diesem hat er die höchste Macht. Per Handzeichen weist er die ihm untergebenen Bodyguards an, einen Fotografen mit Gewalt von der Bühne zu holen [Sz.2]. Suca ist Gabonu bei befehlsartigen Anweisungen zu Diensten [Sz.10]. Er übernimmt zudem mit körperlicher Gewalt verbundene Aufträge Gabonus, wie etwa das Abholen von Luca und Felie nach dem Streetrace [Sz. 4-5], die Jagd auf Luca und Mona nach Ablauf der von Gabonu gesetzten Frist [Sz.20-21, 23, 31] oder den Rauswurf Lucas aus der Villa [Sz.37]. Trotz seiner Machtposition wendet Gabonu auch selbst körperliche Gewalt an [Sz.3, 37]. Sein soziales Umfeld besteht neben Suca und den Bodyguards aus seinem Sohn Crocoi und seinem Protegé Adrian.

Crocoi erlebt den Gewaltausbruch seines Vaters Gabonu aus nächster Nähe [Sz.3] und erhält von ihm als Geschenk zu seinem dreizehnten Geburtstag einen Oberklassewagen [Sz.35]. Wie selbstverständlich wird Crocoi von Gabonu in dessen von Gewalttätigkeit und Reichtum geprägten Alltag einbezogen. Zudem ist das minderjährige Kind Crocoi mit machistischen und sexistischen Facetten des Patriarchats ausgestattet: Etwa maschiert Crocoi in der Eingangssequenz einer erwachsenen Tänzerin die Füße und spricht anschließend Drohungen gegen sie aus [Sz.1], befindet sich mit seiner Spielzeugpistole im Anschlag auf der Jagd nach einem Pfau [Sz.9] oder überredet Mona in zweideutiger Weise, sich mit ihm auf dem Zimmer

seine neue Spielzeugeisenbahn ansehen zu gehen [Sz.37: 67'50-68'07]. Diese letzte Begegnung zwischen Crocoi und Mona erhält ihre weitere Konnotation durch Gabonus an Luca gerichtete Worte, »Bine, azi e a lu' Crocoi.«⁵⁴, mit denen er über Monas Verfügung für Crocoi bestimmt [Sz.37: 66'36]. In den Darstellungen wird Crocoi eine machistische Sexualität zugeschrieben, die angesichts der wenigen Auftritte der Figur als dominanter Wesenszug erscheint.

Zu Adrian Minune steht Gabonu in einem familiär geprägten Geschäftsverhältnis. Minune bezeichnet Crocoi als »fratele meu« (»mein Bruder« [Sz.8: 11'25, Sz.35: 64'00]) und drückt damit seine Verbundenheit zu Gabonus Familie aus. Gabonu koordiniert die Bodyguards auf Adrian Minunes Konzert [Sz.2] oder erinnert ihn während eines Radiointerviews an bevorstehende Konzerte [Sz.8]. In Gabonus dargestelltem Umfeld sind die Grenzen zwischen Familie und Geschäft fließend. Unklar bleibt, in welchem Verhältnis Gabonu zu der in einem großen, bunten Rock, mit goldenen Ohringen stark exotisiert dargestellten, weiblichen Figur und ihrem Kind steht, die Luca in Gabonus Garten antrifft [Sz.7] (vgl. hierzu 4.4.1, S.158 dieser Arbeit). Eine äußerlich ähnliche oder dieselbe weibliche Figur ist später weinend im Bildhintergrund, als Gabonu seinen Sohn leblos vorfindet [Sz.39: ab 71'11]. Sie ist allerdings zu schlecht beleuchtet um abschließend zu klären, ob es dieselbe Figur wie in Sz.7 ist. Anhand ihrer Kleidung sind diese und weitere bei Crocois Geburtstag anwesende weibliche Figuren, genau wie die Figur aus Gabonus Garten, als Romnija markiert.

Als Partnerin Gabonus oder als Mutter Crocois tritt keine Figur eindeutig auf. Die einzige in Gabonus Umfeld auftretende weibliche Figur mit einer Sprechrolle ist die exotisierte Mutter mit ihrem Sohn Perhan [Sz.7]. Weder Gabonu noch andere Figuren nehmen allerdings Bezug auf sie. Ihr kurzer Auftritt hat zudem keinen Einfluss auf den Handlungsverlauf. Die dargestellten sozialen Beziehungen Gabonus sind auf männliche Figuren beschränkt, m.a.W., es werden keine Beziehungen Gabonus zu weiblichen Figuren dargestellt. Die Hierarchie mit Gabonu an der Spitze und sein Familienkontext lassen ihn als festen Bestandteil eines stabilen sozialen Umfeldes erscheinen. Im Gegensatz dazu erscheinen Luca, Mona und Felie mit ihren prozesshaften und heterogenen Beziehungen als drei für sich stehende Individuen. Luca geht mit Mona und Felie Bündnisse ein, die im Kontext der Filmhandlung relevant sind. Gabonus Bündnisse mit den Figuren aber sind ein Wesensmerkmal seines Umfeldes und seiner selbst, als Kopf einer mafiösen Hierarchie, in der Geschäftliches und Familiäres ineinander übergehen.

⁵⁴Ü: »Gut, heute gehört sie Crocoi.«

Psyche

Die zentrale Handlungsmotivation Lucas besteht in der Lösung des Konflikts mit Gabonu und im Entkommen aus der daraus resultierenden Abhängigkeitssituation. In seiner Grundhaltung erscheint Luca unbeschwert und neugierig. So beobachtet er die Geschehnisse zwischen Crocoi und einer Tänzerin [Sz.1], hält Smalltalk mit einer jungen Mutter in Gabonus Garten [Sz.7], lauscht dort außerdem einem Gespräch zwischen Gabonu und Adrian Minune [Sz.8] und geht selbstbewusst in einer Mall auf Mona zu [Sz.15]. Obwohl Luca die Gewalttätigkeit Gabonus aus nächster Nähe erlebt [Sz.3], behält er zunächst seinen Optimismus und beschwichtigt Felie, dass sich die Probleme mit Gabonu klären ließen [Sz.6]. Lucas sichtbare Unbeschwertheit wird von Unzuverlässigkeit ergänzt. Die Verabredung mit Felie zum Autoverkauf zwecks Gelderwerbs verschläft Luca, der somit seinen Freund versetzt. [Sz.12, 13]. An anderer Stelle fehlt ihm die Ernsthaftigkeit, sich Monas Fragen über eine mögliche gemeinsame Zukunft zu widmen [Sz.32]. Im Gegensatz zu seinem optimistischen Erscheinen tritt Luca gegenüber Gabonu angespannt, ängstlich bis unterwürfig auf [Sz.3, 10, 37]. Die Leiche in seiner Wohnung lässt ihn erschüttert und cholerisch reagieren [Sz.22].

Im Verlauf der Handlung und mit zunehmender Ausweglosigkeit verliert Luca seine Unbeschwertheit, was sich auf sein Verhalten gegenüber Mona auswirkt. Als sie mit dem Gedanken spielt, sich von Luca und dessen Stress loszusagen und die Polizei zu informieren, wird er ihr gegenüber aggressiv. [Sz.27, 29]. Die Abhängigkeitssituation von Gabonu wirkt sich auf Luca in Form von Stress, Angst und Flucht in verschiedenen Lebensbereichen aus. Bei seinen Eltern, denen er angesichts seiner Ausweglosigkeit ungefragt Geld aus dem Schrank nimmt, findet Luca einen kurzen Moment des Innehaltens. Hier begegnet er dem kühlen Blick seiner Mutter, den er mit einem mitleidigen, schuldigen Blick erwidert. Ein konkretes Problem wird nicht dargestellt, sichtbar ist nur die Belastung, mit der der Besuch Lucas bei seinen Eltern verbunden ist. Der elterliche Herd scheint damit für Luca kein Ort der Geborgenheit, sondern einer voll unbearbeiteter Probleme zu sein. Den Höhepunkt bildet der psychische Zustand von Luca zum Ende des Films, als er teilnahmslos in die Leere schaut und mit unkontrolliert wirkender Gewalttätigkeit auf den Vergewaltigungsversuch des Autofahrers reagiert und diesen erschlägt. Damit wird ein Zustand von Lucas Psyche beschrieben, der sich mit den im Handlungsverlauf dargestellten Erfahrungen zu diesem entwickelt und vom Zustand Lucas zu Beginn der Handlung entfernt hat.

Gabonus Handlungen folgen dem Streben nach Geld. Aus seiner Machtposition heraus setzt er Luca unter Druck. Willkürlich fordert er von ihm zwei-, später drei- (Sz.3 04'30) und zuletzt siebentausend US-Dollar (Sz.10, 12'45). Er allein legt fest, wann und warum die Schulden sich auf welche Summe belaufen und droht Luca und Felie Gewalt an für den Fall, dass die Summe zu dem von Gabonu vorgegebenen Termin nicht gezahlt wird (vgl. Dialogzitat S.75; Ü: S.233.). Sein Handlanger Suca führt diese Gewalt in Form von Misshandlungen an Felie aus. Einen Fotografen und später auch Luca schlägt und tritt Gabonu persönlich. Die Anwesenheit seines Sohnes Crocoi bei der Misshandlung des Fotografen [Sz.3] wird weder durch Gabonu selbst noch auf andere Weise im Film problematisiert und damit als etwas Gewöhnliches dargestellt. Gewalt erscheint als alltägliches und legitimes Mittel für Gabonu und sein geschäftlich-familiäres Umfeld. Neben Gewalt prägt Reichtum die Handlungen Gabonus. Die Wertschätzung seines Sohnes zu dessen dreizehntem Geburtstag drückt er aus, indem er ihm einen Oberklassewagen schenkt. Einblicke in seine Gedanken- oder Gefühlswelt zum näheren Verständnis seiner Handlungen ermöglichen die Darstellungen nicht. Hintergründe zur ausschließlichen Fokussierung Gabonus und seines Umfeldes auf Macht, Geld, und Gewalt sind nicht ersichtlich. Die Reaktion Gabonus auf den Anblick seines toten Sohnes ist der einzige Moment, in dem er emotional handelnd dargestellt wird, neben sonst ausschließlich kühlen, gefühllosen, auf sein Streben nach Geld gerichteten Handlungen, die er mit Forderungen gegenüber Luca und Felie skrupellos auf deren Kosten vollzieht. Damit erscheint Gabonu als ein von oberflächlichen Trieben motivierter Mafiapatron, der für seine Ansprüche über Leichen geht und einzig durch den Verlust des eigenen Sohnes Gefühle zeigt.

4.1.2 Fiktive Wesen Michael Polischka, Erol und Hamal (KNALLHART)

Allgemeines äußeres Erscheinungsbild

Der fünfzehnjährige Michael Polischka ist die erste in KNALLHART auftretende Figur und wird in der ersten Einstellung des Films aus der Vogelperspektive dargestellt. Die blasse, blonde und schlanke, etwa 1,70 Meter große, männliche Figur läuft in dieser Einstellung auf dem Mittelstreifen einer vierspurigen, wenig befahrenen Straße. Michael Polischka trägt dabei weiße Sportschuhe, eine weite, blaue Jeanshose und ein legeres, langärmeliges schwarzes Sweatshirt. Im weiteren Filmverlauf trägt er unterschiedliche Sportschuhe, stets weite Jeans, dazu Sweatshirts und/oder offene Kra-

genhemden sowie eine Sport- oder College-Jacke, oder einen hellen oder dunklen Hoodie. Sein Kleidungsstil entspricht einer zeitgenössischen, sportlichen Jugendmode. Davon abweichend trägt er während des Schulsports eine Jogginghose [Sz.42] und in einer Szene bei sich zu Hause ein Feinripp-Unterhemd am Oberkörper [Sz.35]. Schmuck oder eine Brille trägt Michael Polischka nicht. Sein weiches, rundliches Gesicht wird umrahmt von einer vollständig nach vorn gekämmten, leicht gescheitelten Frisur, die bis kurz über die schmalen Augen reicht und Stirn und Ohren vollkommen bedeckt.

Erol ist etwa in Michael Polischkas Alter, ebenfalls ca. 1,70 Meter groß, sportlich und schlank, mit schwarzen, langen Haaren, die er meist nach hinten gelt und/oder zum Zopf gebunden trägt, manchmal geflochten und teilweise kombiniert mit einem Stirnband. Sein hoher Haaransatz lässt das markante Gesicht zur Geltung kommen. Er trägt einen schmalen Oberlippenbart oberhalb und einen rechteckigen Kinnbart unterhalb seines breiten Mundes, in dem große Zahnlücken erkennbar sind. Erols Kleidung wirkt sportlich und trendbewusst, in Sz.31 trägt er ein türkisches Fußballtrikot mit einer deutlich erkennbaren, aufgenähten türkischen Nationalflagge. Im Gegensatz zu Michael Polischka trägt Erol bei jedem Auftritt auffälligen Goldschmuck. Der besteht aus einer Handgelenkkette und einem Finger-ring, einer massiven goldenen Halskette mit einem handflächengroßen Anhänger sowie bei mehreren Auftritten aus einer [Sz.15, 31, 37, 61] oder zwei [Sz.10] weiteren Halsketten.

Hamal ist mit seinen Mitte 30 Jahren rund 10 Jahre älter als Michael Polischka und Erol. Er hat eine schlanke Statue von mindestens 1,80 Meter Größe, kurze, gegelte schwarze Locken und ein akkurat gepflegt erscheinendes Äußeres. Im Gegensatz zu den jüngeren sportlich gekleideten Michael Polischka und Erol trägt Hamal seriöse Herrenkleidung. Dazu gehören schwarze Lacklederschuhe, eine Anzughose, ein Hemd oder Poloshirt und vielfach ein Sakko. Hamal trägt Schmuck, der aber wesentlich dezenter wirkt als der Erols, dafür hochwertiger. Der Schmuck umfasst einen goldenen Ring mit einem schwarzen rechteckigen Stein am rechten Ringfinger, eine relativ große silberne Uhr am linken Handgelenk und einen Schlangenledergürtel mit einer silbern-glänzenden, rechteckigen Gürtelschnalle in der Größe einer Zigarettenpackung.

Gesicht, Körper und Bewegungsverhalten

Michael Polischkas nüchterner Gesichtsausdruck variiert nur selten und sparsam. Bei seinem Auftritt in der ersten Szene des Films ist sein regungs-

loses Gesicht in einer Nahaufnahme im Bild. Während Gesprächen schaut Michael Polischka seinem Gegenüber stets direkt in die Augen. Er wirkt dadurch unaufgeregt und selbstsicher, mit seinem Lächeln zuweilen offen und freundlich. Seine nüchterne Grunderscheinung wird in verschiedenen Situationen von unterschiedlichen mimisch-körperlichen Haltungen gebrochen, die sich mehrheitlich zwei breiten Feldern zuordnen lassen: Angst und Aggression. Angst steht für Michael Polischka in Verbindung mit angedrohter und ausgeübter Gewalt gegen ihn durch Erol und dessen Clique [Sz.9, 10, 20, 34, 63] sowie am Rande mit dem Verhalten von Käpt'n Nemo [Sz.26] und der Aggressivität des Vaters von Crille und Matze [Sz.24]. Die körperlichen Grenzüberschreitungen gegen Michael Polischka reichen von angedeuteten Bewegungen, vor denen er ausweicht oder flüchtet, bis hin zu gezielten Schlägen, unter denen er weinend zusammensackt. Aus Angst vor der Gewalt Erols begibt Michael Polischka sich in die Abhängigkeit von Hamal, die zum Handlungsende ebenfalls auf eine lebensgefährliche Situation der Angst und Verunsicherung hinausläuft und aus der heraus er auf Hamals Wunsch Erol tötet [Sz.34]. In den Momenten der Angst wirken Michaels Augen nervös, sein Gesicht zeigt Verunsicherung und sein Körper ist hektisch und gebrochen. Aber Michael Polischka tritt auch aktiv aggressiv in Erscheinung: In zwei Szenen fährt er seine Mutter laut und beleidigend an [Sz.13, 46], so wie auch ihren kurzzeitigen Freund Hotte [Sz.35]. Letzterer schenkt Michael Polischka als Reaktion auf den Wutausbruch einen harten Eisengegenstand verbunden mit dem Ratschlag, die nächste Begegnung mit dem Peiniger Erol für einen kräftigen Schlag in dessen Gesicht zum Aggressionsabbau zu nutzen. Michael Polischka folgt der Empfehlung, atmet beim nächsten Zusammentreffen, Erol im Blick, tief durch, um dessen Nase dann blutig zu schlagen [Sz.37]. In Momenten verbaler Aggression gegen seine Mutter oder körperlicher Aggression gegen Hotte und Erol zieht Michael Polischka die Oberlippe herauf und die Augenbrauen herunter, ist körperlich präsent und raumeinnehmend. Gegenüber den von Angst und Aggression geprägten Haltungen verkörpert er in mehreren Momenten eindeutig positiv assoziierbare Ausdrucksweisen. So blickt er sich naiv-neugierig in seiner neuen Klasse um [Sz.6], ist in Gedanken versunken [Sz.27], wirkt angesichts seiner erfolgreichen Dealerkarriere zunehmend selbstsicher und zufrieden [Sz.44, 45, 49, 56] oder lächelt Lisa bei einem Date an [Sz.57.1].

Das Spektrum der Körperhaltung, Mimik und Gestik von Erol ist nicht so breit wie das Michael Polischkas. Erol tritt fast nur aggressiv und konfrontativ bis offen gewalttätig auf [Sz.9, 10, 20, 34, 37, 47, 48, 63]. Sein Gesicht steht dabei genauso unter Spannung wie sein Körper. Seine Mimik ist aus-

drucksstark und brachial. Er ist agil und beweglich, schlägt seine Gegenüber mit vollem Körpereinsatz. Auch in Momenten, in denen er nicht zuschlägt, sind seine Bewegungen in Kombination mit seiner Mimik und Gestik auf dominante Weise präsent im Raum. Das betrifft auch scheinbar nur am Rande stattfindende Handlungen, wie z.B. die markante Art, mit der er im Schulhaus Sonnenblumenkerne verspeist und die Schalen zu Boden spuckt, während er mit Michael Polischka spricht [Sz.20]. Eine weiche, emotionale Seite Erols wird im Dialog mit seiner Frau [Sz.15] sowie in der Begegnung Michael Polischkas mit ihm und seinen Kindern [Sz.31] angedeutet. Die Momente der Aggression überwiegen allerdings allein in der Menge. Im Showdown stirbt Erol in einer von Hamal arrangierten Situation durch den von Michael Polischka ausgelösten Kopfschuss [Sz.68]. Während Michael Polischka den tödlichen Schuss über Stunden hinauszögert erscheint Erol als am Boden liegender, der Gewalt ausgelieferter, passiver Körper. Damit ist Erol jetzt das Opfer auf der Kehrseite des Gewaltverhältnisses, in dem er sich mit Michael Polischka befand.

Im Vergleich zu Erol ist Hamal eine Figur von dezenter Ruhe. Sie erscheint körperlich stets kontrolliert und gefasst. Hamals Stimmungen und Gefühle bilden sich besonders in seiner sparsam aber ausdrucksstark eingesetzten Mimik ab. Eindringlich umwirbt er Michael Polischka für den Job des Kuriers und unterstreicht freundschaftliche Worte mit einem Vertrauen suggerierenden Griff an die Schulter Michaels [Sz.40]. Der gefassten Art ist nur ein Moment der Wut entgegengesetzt: Als Hamal von den verlorenen achtzigtausend Euro erfährt, erhebt er die Stimme in Verbindung mit einer kurzen, zügigen Handbewegung, lässt jedoch den größten Teil des Zorns in seinen Gesichtsausdruck fließen [Sz.64].

Sprachverhalten

Michael Polischka spricht akzent- und dialektfreies Hochdeutsch, drückt sich immer direkt und ohne Umschweifen aus und formuliert nachdrücklich seine Anliegen. Auch in den Momenten der Angst vor Erol fasst er klare, wenn auch nur reagierende, Worte. Dagegen ist Erols Sprache laut und aggressiv. Zur Veranschaulichung sollen zwei Dialoge zwischen Michael Polischka und Erol aus ihrer zweiten und dritten Begegnung in Sz.10 und Sz.20 dienen (Michael Polischka gerät schon in Sz.9 erstmals kurz an Erol, wobei aber kein Dialog entsteht).

Erol: »Du kleiner Wichser glaubst du kannst uns aus'm Weg geh'n oder watt, hä? Sag' ma', ich hab gehört du kommst aus Zehlendorf, hä? Reiche-

Arschloch-Gegend.« / Michael Polischka: »Wir sind nich' reich...« Erol: [schlägt zu] »Kleiner Wichser du! Willst' dich jetzt, wehr'n, oder was du Kek? Willst du dich jetzt' wehr'n? Er is' ein Mann geword'n! Du willst dich wehr'n! Hä [schlägt] was [schlägt] willst [schlägt] du [schlägt] du [schlägt] kleiner [schlägt] Wichser [schlägt] du [schlägt] willst du dich [schlägt] wehr'n?! [schlägt] Du Pisser du! Wenn du'n billiges Handy hast, du kleiner Wichser, ja? Dann glaub' ich dir.« / Michael Polischka: »Nein, sorry, aber ... « / [Gangmitglieder kippen Michael Polischkas Rucksack aus] Erol: »Du kleiner Wichser! Du hast gewusst, wa', dass wir dich find'n? Wa'? Du hast gewusst, dass wir dich find'n! Du kleiner Pisser du! Nexte Ma' jib's fuffzich Euro Strafe, verstand'n! Wenn ich dich suchen muss, dann komm' ich zu dir nach Hause, verstand'n!? Ich komm' zu dir und ficke deine Mutter! Wenn ich dich suchen muss, verstehst du, du kommst von alleine! Fuffzich Euro und das Handy, ok? Zieh' deine Schuhe jetz' aus. Schuhe auszieh'n!« [Sz.10: 10'29-11'25]

Der Dialogauszug veranschaulicht Erols inflationären Schimpfwortgebrauch und sein Selbstverständnis der eigenen Position, problemlos Geld durch Gewalt erpressen zu können. Michael Polischka wird von Erol ins Gesicht geschlagen, wobei die Sprache Erols eng mit der Gewalthandlung verwoben ist, insbesondere wenn er immer einen Faustschlag und ein Wort im Wechsel abgibt. Michaels Worte werden von Erol ignoriert, das heißt, der gewalttätige Kommunikationsprozess wird allein von Erol vorgegeben. Aber selbst das Befolgen der von Erol gegebenen Befehle bedeutet nur eingeschränkte Erlösung, denn nachdem Michael Polischka die Schuhe ausgezogen hat und nach Aufforderung mit Liegestützen beginnt, wird er weiter von der Gang beleidigt und bespuckt. Die nächste Begegnung zwischen Michael Polischka und Erol mit dessen Gang ereignet sich in Sz.20, in der auch ein Gangmitglied namens Tiger zu Wort kommt:

Erol: »Gut für deine Mutter, dass du kommst.« / Michael Polischka: »Mh, ich hab' mir'n paar Tage Urlaub genommt.« / Tiger: »Was hast du? Du hast dir'n paar Tage Urlaub genommt? Ich kann dir'n paar Tage Urlaub geben, du Hurensohn!« / Erol: »Die Kohle, yala! [Michael Polischka gibt Erol 50 Euro] Was ist das, wo ist der Rest?« / Michael Polischka: »Welcher Rest? Wir hatten fünfzig ausgemacht!« / Erol: [spuckt Sonnenblumenkernschalen aus] »Erzähl's ihm, Tiger!« / Tiger: »Fünfzig... fünfzig Euro... fünfzig wärn's hätt'st du sofort gezahlt! Hast du aber nich'! Du bist ein paar Tage zu spät, das kostet Zinsen! Oder was hast du gedacht, häh? [Erol redet dazwischen: »Was hast du gedacht, du Penner?«] Was hast du gedacht, du Spast?« / Michael Polischka: »Ich hab keine... ich hab aber keine Kohle mehr. Ich hab sowieso keine Kohle, das is' geklaut!« / [alle Gangmitglieder

lachen] Tiger: »Ja, geklaut!« / Erol: [lacht] »Geklaute, süße kleine Schwuchtel du. Komm ma' her!« / Gangmitglied: »Komm mal!« / Erol: »Komm 'ma her. Kuck ma' hier.« / [Erol zeigt ein Video auf dem Handy, Michael Polischka nähert sich zögerlich] Gangmitglied: »Komm mal!« / Gangmitglied: »Mann kuck hin!« / [Auf dem Video ist, schlecht erkennbar, für einige Sekunden zu sehen, wie eine Person von mehreren anderen mit Tritten und Schlägen angegriffen wird.] Erol: »Das passiert auch mit dir, wenn du nich' morgen fuffzich Euro bringst, verstehst du? Morgen fuffzich Euro du Penner! Ey, kuck me' ma' an! Fünfzich Euro morg'n, verstehst du? Verstehst du, du Penner? Und jetz' Nicken und Verpissen! Nicken und Verpissen hab' ich gesagt! 'Piss dich, du Opfa!« [Sz.20: 23'41-24'42]

Michael Polischka kann die fünfzig Euro begleichen. Das reicht Erol aber nicht, er verlangt mit einer willkürlichen Begründung weitere fünfzig. Wieder spielen die Antworten Michael Polischkas keine Rolle, er ist der Macht Erols und der Gang ausgeliefert. Die in dem Handyvideo zur Schau gestellte sowie die real erlebte Gewalt der letzten Begegnung flößen Michael Polischka Angst ein. Erol ist sich seiner Position bewusst, die er in seinem Kommando »Nicken und Verpissen!« unterstreicht. Sein beleidigendes Vokabular umfasst neben den Beschimpfungen »Wichser«, »Penner« und »Pisser« auch den Begriff »Opfer« [Sz.9: 09'52/09'54, Sz.20: 24'39, Sz.34: 43'01, Sz.37: 48'14/49'06]. Letzteren verwendet Erol in einer der gegenwärtigen Alltagssprache entsprechenden, abwertenden Bedeutung, mit der Michael Polischka aus der Sicht des Sprechers Erol eine untergeordnete, passive Position in einem Machtverhältnis zugewiesen bekommt.⁵⁵ Mit dem Satz »Ich komm' zu dir und ficke deine Mutter!« im ersten Dialogbeispiel verwendet Erol ein sexistisches Sprachbild, in dem der Sprecher die Vergewaltigung der Mutter des Angesprochenen androht. Im zweiten Beispiel benutzt er die heterosexistische Beleidigung »Schwuchtel«, die in der Logik des Absenders Homosexualität als das Gegenteil eines von Gewalt, Stärke und Macht geprägten Männerbildes erscheinen lassen soll. Darüber hinaus verwendet Erol in anderen Szenen ableistische⁵⁶ Sprache.⁵⁷ Die zwei Dialogbeispiele illustrieren zudem Erols Berliner Dialekt (»Fuffzich«, »oder watt«, »jib's«) und seine Verwendung des türkischen Wortes »yala«. Erol benutzt weitere türkische Termini an anderen Stellen, so z.B. »Aşkım« [Sz.15: 16'40] für „Schatz“, „Liebling“, „Liebste“ und »hadi« [Sz.15: 17'24] für „los“.

⁵⁵Der „Aushilfs-Englischlehrer“ James Redfield reflektiert seine Arbeit mit Jugendlichen in Neukölln und versucht sich der Funktion des Begriffs innerhalb der wechselnden „dualistische[n] Opfer-Täter-Spannung“ zu nähern (vgl. Redfield 2008).

⁵⁶Ableism bezeichnet die Praxis der Diskriminierung von Menschen mit Behinderung.

⁵⁷»Spast« [Sz.9: 09'57, Sz.10: 11'27, Sz.34: 43'06].

Im Gegensatz zu Erols ist nicht nur Michael Polischkas Sprache frei von Beleidigungen: Auch Hamal flucht nicht, seine Ausdrucksweise wirkt gewählt. Den auf dem Boden knienden Erol bezeichnet er während des Showdowns als »Schande« [Sz.68: 83:37], ein Begriff, der in einem Sittlichkeitsverständnis für das Gegenteil von Ehre steht und einen Anlass für Verachtung ausdrücken soll. Hamal spricht klares, verständliches und akzentfreies Hochdeutsch. Als er Michael Polischka in seine Privatwohnung zum Essen gemeinsam mit der eigenen Familie einlädt, begrüßt er die Anwesenden mit »as-salāmu ‘alaikum« [Sz.39]. Hamals enger Vertrauter und Handlanger Barut spricht fließend Arabisch [Sz.38] und in der männlichen Runde am Essenstisch sprechen Familienmitglieder und Barut Arabisch untereinander [Sz.39: ab 50’36]. Die arabische Sprache ist in den Darstellungen ein verbindendes Element zwischen dem Drogengeschäft und der Familie Hamals. Tarek, ein Drogendealer, mit dem Michael Polischka in Berührung kommt, spricht ebenfalls Arabisch [Sz.54: 65’38]. So ist in mehreren Situationen mittels Sprache das soziale Umfeld Hamals natio-ethno-kulturell als arabisch/muslimisch markiert.

Umwelt

Seinen oben bereits erwähnten ersten Auftritt, der am Ende der chronologischen Filmhandlung liegt, hat Michael Polischka auf einer Neuköllner Großstraße [Sz.1]. Die Straßen Neuköllns mit verschiedenen Läden und Lokalen, durch die er sich zu Beginn als Neuling [Sz.11, 23] teils mit Crille und/oder Matze [Sz.14, 18, 25, 26, 31, 47] und später allein als erfahrener Drogendealer [Sz.41, 45, 49, 54] bewegt, sind sein Hauptwirkungsort. In den Straßen Neuköllns erfolgen auch alle Auftritte Erols [Sz.10, 15, 31, 34, 37, 47, 48, 63, 68] mit zwei Ausnahmen im Schulgebäude [Sz.9, 20]. Private Räume Erols sind nicht dargestellt. So tritt Erol ausschließlich an öffentlich zugänglichen Orten auf, die von ihm in einer bedrohlichen, aggressiven Weise dominiert sind, dass Begegnungen mit ihm dort unvermeidbar sind, mindestens für den Protagonisten [Sz.9, 10, 20, 34, 37, 47, 63]. Jenseits dieser öffentlichen Orte, die das Risiko einer Begegnung mit Erol bergen, sucht Michael Polischka Rückzug in der dunklen Altbauwohnung, in der er gemeinsam mit seiner Mutter lebt [Sz.5, 13, 32, 46, 56]. Aufgrund ihres Lebensstils und ihrer wechselnd anwesenden Freunde bleibt diese Wohnung für Michael Polischka jedoch ein Ort der Unruhe, der keine Geborgenheit bietet [Sz.19, 35]. Auch stiehlt ihm einer der Freunde der Mutter die beim Einbruch erbeuteten hundert Euro unter dem Kopfkissen aus seinem Zimmer [Sz.22]. Statt zu Hau-

se findet Michael Polischka im Barbiershop bei der ersten Begegnung mit Hamal und Barut einen Moment der Ruhe und Entspannung [Sz.27]. Neben diesem Barbiershop [Sz.27, 45] gehört zu den zentralen Handlungsorten Hamals ein mediterranes Restaurant [Sz.36] und eine Wohnung [Sz.39]. Besprechungen und Treffen im Zusammenhang mit seinem Drogengeschäft führt er in anonymen Hinterzimmer-ähnlichen Räumen wie der Küche einer Bar [Sz.64], einem Flur voll Kartons [Sz.66] und unter einem Autobahntrassen-Kreuz [Sz.68] durch. Weitere Auftritte Hamals erfolgen in Oberklasse-SUVs [Sz.38, 40, 59]. An allen Auftrittsorten Hamals tritt auch Michael Polischka auf, außer im mediterranen Restaurant. Außerdem trifft Michael Barut in einem Wettbüro, in dem letzterer Glücksspiel betreibt [Sz.44, 52, 55].

Sozialität

Die Michael Polischka am nächsten stehende Figur ist seine Mutter Miriam. Die Beziehung zwischen den beiden ist die einzige Figurenbeziehung des Protagonisten, die im Filmverlauf erhalten bleibt, bereits vor Beginn der Filmhandlung bestand und das Handlungsende überdauert. Das Verhältnis zwischen Michael Polischka und seiner Mutter Miriam ist von Spannungen, Entfremdung und Misstrauen geprägt. Direkt nach der Ankunft in der Neuköllner Altbauwohnung fragt er sie: »So, und was willstest jetzt mach'n? Putz'n geh'n?« [Sz.5: 05'50]. Er belügt sie, um ihre Erlaubnis für einen mehrtägigen Aufenthalt bei Crille und Matze zu bekommen [Sz.13: 14'56-15'26]. Und als sie ihn informiert, dass sie während seiner Abwesenheit ihren neuen Freund in der Wohnung übernachten lassen wolle, wird Michael Polischka laut, aggressiv und beschimpft sie als »Schlampe«, woraufhin sie ihn ohrfeigt [Sz.13: 15'26-16'18]. Er drückt ihr gegenüber seine offene Ablehnung ihrer Lebensgewohnheiten aus. Als Michael Polischka, bereits nach dem Aufenthalt bei Crille und Matze, an seinen Hausaufgaben in der Küche sitzt und seine Mutter aus dem Schlafzimmer kommt, sich an der Spüle wäscht und eine Zigarette raucht, ereignet sich ein Wortwechsel zwischen den beiden:

Miriam Polischka: »Na? [langes Seufzen]« / Michael Polischka: »Habt ihr Spaß gehabt?« / Miriam P.: »Wie? Was meinst du?« / Michael P.: »Na du und dein Penner.« / Miriam P.: »Was du immer denkst. Wir haben über Kunst geredet. Rainer hat heute früh ein Bild verkauft.« / Michael P.: »Und ich dachte, der lebt von'na Stütze« / Miriam P.: »Ja! Siehste ma! Heut' hat er 'n Bild verkauft.« / Michael P.: »Hast du seine Bilder schonma' geseh'n?« / Miriam P.: »Nee, er is' da 'n bisschen schüchtern.« / Michael P.: »'N schüch-

terner Künstler. Was gibt's für so'n Bild?« / Miriam P.: »Hundert Euro.« / Michael P.: »Wie – hundert Euro!?!« / Miriam P.: »Naja, heut gab's nur hundert Euro. Aber der Käufer war sehr interessiert, das wird bestimmt 'ne Goldgrube!« [Sz.22: 25'29-26'12]

Michael Polischka bringt seiner Mutter Misstrauen und Ablehnung entgegen. Umgekehrt sie nichts über aktuelle Probleme und Ängste ihres Sohnes. Tiefere Gespräche zwischen den beiden sind nicht dargestellt, dafür Sticheleien und Vorwürfe sowie oberflächliche Dialoge. Als Michael Polischka, im Unterhemd und mit einer Wunde an der Schulter, einen Freund der Mutter verbal und körperlich attackiert, reagiert dieser sensibel [Sz.35]. Vorsichtig signalisiert er Michael Polischka, dass er selbst als Jugendlicher Opfer von Gewalt geworden sei und empfiehlt ihm, seinen Peiniger mit einem Stück Eisen in der Faust ins Gesicht zu schlagen. Der Mann gibt Michael Polischka ein zylinderförmiges Metallstück als Geschenk. Als Miriam Polischka hinzukommt und erschrocken nach der Herkunft der Wunde an der Schulter ihres Sohnes fragt, spielt dieser die ursächliche Bedrohung herunter [Sz.35 46'30-46'42]. Einzig in diesem kurzen Austausch thematisieren die beiden Michael Polischkas Gewalterfahrungen. Während ein fremder Mann anhand von Michael Polischkas aggressivem Verhalten und der Wunde Hinweise auf Michael Polischkas Probleme erkennt, erscheint die Mutter Miriam Polischka in der konkreten Situation zwar als besorgte, aber kenntnislose Person angesichts der Probleme ihres Sohnes, deren Prioritäten bei wechselnden männlichen Bekanntschaften liegen. Die Beziehung zwischen Michael Polischka und seiner Mutter erscheint desolat und kaputt.

In der darauf folgenden Gesprächssituation zwischen den beiden ist Michael Polischka bereits für Hamal als Drogenkurier tätig [Sz.46]: Die Mutter sortiert gerade ihre Kleidung, trinkt Sekt und fragt ihren Sohn nebenbei, was er momentan genau mache, worauf dieser sie belügt und von Aushilfsarbeiten spricht [Sz.46: 57'27-58'00]. Wenig später erklärt die Mutter, dass sie den beim Einbruch entwendeten Dolch von Klaus Peters in Michaels Zimmer entdeckt hat. Sie stellt ihn zur Rede und untersagt ihm den Umgang mit seinen Freunden [Sz.46: ab 58'21]. Michael lehnt das Kontaktverbot ab, geht in Konfrontationsstellung und brüllt seine Mutter an:

»Ich reiße mir hier den Arsch auf, um irgn'wie klarzukommen, ich bring' sogar Geld mit nach Hause, und was machst du? Hm, was machst du?« [Sz.46: 58'44-58'51]

Wütend echauffiert sich Michael Polischka über die Lebensweise Miriam Polischkas verbunden mit der Frage nach dem Erwerb des Lebensunter-

halts, für den er jetzt »sogar Geld mit nach Hause« bringe. Miriam Polischka fordert darauf Respekt und hält ihm vor, dass sie in seinem Alter schwanger gewesen sei. Darauf erwidert Michael Polischka:

»Na und was willst'e jetzt' machen? Wie willst'e uns hier raushol'n?« [Sz.46: 59'01-59'07]

Eine direkte Antwort gibt Miriam Polischka darauf nicht, die ergibt sich aber dramaturgisch aus der neuen Bekanntschaft mit Kommissar Gerber: Zwischen den beiden deutet sich das Entstehen einer Liebesbeziehung an. Auch Michael Polischka gewinnt zunehmend Vertrauen in Gerber: Nachdem er von seiner Mutter erfährt, dass der Polizeibeamte über private Kontakte eine Wohnung in Steglitz zur Zwischenmiete vermitteln könne, wirkt er gelöst und bittet Gerber freundlich in die Wohnung [Sz.56]. Der Kommissar wird zunehmend Teil des familiären Umfeldes von Michael Polischka. Damit lässt sich das Vertrauen zu Gerber erklären, das Michael Polischka diesem am einleitend gezeigten Handlungsende [Sz.2] entgegenbringt. Als Gerber in der letzten Einstellung des Films in der Zellentür erscheint während Miriam und Michael Polischka sich umarmen [Sz.69] schließt sich der Kreis. Der Polizist und die Polischkas gehören zum Filmende zusammen.

Seine Mutter steht im Zentrum des sozialen Umfeld von Michael Polischka. Von ihrem Ex-Liebhaber Klaus Peters verabschiedet er sich höflich, distanziert und ohne Hinweise auf ein engeres Verhältnis [Sz.4]. In Neukölln knüpft er erste Kontakte auf dem Schulhof mit Crille aus seiner Klasse und dessen Bruder Matze [Sz.7]. Sie verbringen Zeit miteinander, trinken Bier [Sz.12, 16], begehen gemeinsam den Einbruch bei Klaus Peters [Sz.17] und suchen nach Möglichkeiten, die Beute zu verhehlen [Sz.25-27].

Mit seinem Kontakt zu Hamal und den damit einhergehenden zunehmenden Aufträgen als Drogenkurier entfremdet sich Michael Polischka von den beiden Brüdern Crille und Matze und kündigt die Freundschaft [Sz.47]. Mit Hamal befindet sich Michael Polischka in einer geschäftlich geprägten Beziehung, die auf gegenseitigen Diensten und Abhängigkeiten basiert. Hamal hat Michael Polischka gezielt als Ersatz für einen von der Polizei verhafteten Drogenkurier angeworben. Michael Polischka erhält im Gegenzug für seine Dienste Schutz vor Erol, finanzielle Entlohnung und Anerkennung von Hamal und dessen Handlanger Barut. Die Abhängigkeitsbeziehung erreicht ihren Höhepunkt, als Michael von Hamal zum Mord an Erol gedrängt wird: Mit der von Hamal als »Geste« betrachteten Ermordung Erols soll Michael Polischka symbolisch den Schaden begleichen, der Hamal durch den Verlust der achtzigtausend Euro entstand, die Erol Michael Polischka in der

Tasche abnahm und auf eine fahrende S-Bahn warf. Michael Polischka führt den Mord, die »Geste«, aus. Darauf ist die Beziehung zu Hamal und Barut beendet: Michael Polischka geht zur Polizei und berichtet Kommissar Gerber die Geschehnisse. Mit dem Mord ist auch die von Gewalt gekennzeichnete Beziehung zwischen Michael Polischka und Erol abgeschlossen.

Allein die Beziehung zu Kommissar Gerber, der zum Freund der Mutter wird, bleibt am Ende als eine neu entstandene Beziehung Michael Polischkas bestehen. Ein Verhältnis zwischen Michael Polischka und Lisa ist marginal angedeutet [Sz.10, 23, 57]. Es endet, als er ein Date mit ihr abbricht um einen Auftrag von Hamal anzunehmen. Ihr Versuch ihn aufzuhalten scheitert [Sz.57: 69'17]. Neben der zentralen Bindung zur Mutter hat der Protagonist also keine festen Figurenbeziehungen von ähnlich langer Dauer.

Die Handlungen der Mutter werden in einem Subplot dargestellt. Miriam Polischka erscheint als Frau mit häufig wechselnden männlichen Partnern und Schwierigkeiten bei der eigenständigen Lebensführung. Die Beziehungen der Mutter zu Männern erscheinen als wesentlicher Einflussfaktor für Michael Polischkas Lebensumstände: Ihre Trennung von Klaus Peters ist Anlass für den Umzug nach Neukölln [Sz.3-4] und damit Auslöser der erzählten Geschehnisse. Ihr Freund Rainer führt Michael Polischka die räumliche Einengung in der Neuköllner Wohnsituation vor Augen [Sz.19] und stiehlt ihm Geld [Sz.22], ihr Freund Hotte bestärkt Michael darin, sich mit körperlicher Gewalt gegenüber Erol zu wehren [Sz.35] und Kommissar Gerber entwickelt sich zu einer wichtigen Kontaktperson mit der eine Verbesserung der Wohnsituation in Aussicht steht [Sz.56], und der sich Michael mit seinen Erlebnissen anvertraut [Sz.2]. Der Darstellung der Einsamkeit von Miriam Polischka [Sz.28-30] und der sich entwickelnden Liebesgeschichte zwischen ihr und Gerber [Sz.30, 53, 61] sind mehrere Szenen gewidmet, die aufgrund der Abwesenheit Michael Polischkas nicht aus seiner Perspektive erzählt sein können und so die Parallelität dieses Erzählstrangs unterstreichen. Dennoch sind die Beziehungsdarstellungen von Miriam Polischka durch ihre Rückkopplung an die Lebenssituation ihres Sohnes wesentlicher Bestandteil seiner Geschichte, die im Zentrum der Handlung steht. Die filmische Darstellung des sozialen Umfeldes von Miriam Polischka entspricht der Darstellung des weiteren Umfeldes von Michael Polischka, der an die Lebens- und Wohnsituation seiner Mutter gebunden ist.

Erol tritt ohne seine Clique nur in der Gesprächssituation mit seiner Frau [Sz.15], beim Gang durch die Stadt mit seinen zwei Kindern [Sz.31] und in der Szene seiner Hinrichtung [Sz.68] auf. Der Dialog mit seiner Frau erstreckt sich über die räumliche Distanz mehrerer Stockwerke zwischen

ihm auf der Straße und ihr auf dem Balkon. Es handelt sich weniger um ein Gespräch, als vielmehr um einen lauten Schlagabtausch unter Beobachtung aufmerksamer Nachbar_innen. Das Gesicht der Frau ist nicht zu erkennen. Aus weiter Distanz von unten gefilmt lehnt sie Erols Besuch ab und begründet das mit seiner Unzuverlässigkeit als Vater. Diese Aussage korreliert mit der geringen Anzahl von nur einem Auftritt Erols gemeinsam mit seiner Frau und einem mit seinen Kindern [Sz.15, 31], dem acht Auftritte Erols als gewalttätiger Anführer seiner Clique gegenüberstehen [Sz.9, 10, 20, 34, 37, 47, 48, 63]. Seine Gang ist als primäres soziales Umfeld Erols dargestellt. Diesem Bild entsprechen Äußerungen Hamals über Erol:

»Wer kennt ihn nicht, diese Ratte. Seine eigenen Leute wollen nichts mit ihm zu tun haben, darum hängt er mit diesen Spinnern ab. Nicht mal sein eigener Vater sieht ihm mehr ins Gesicht. Dabei ist er der älteste Sohn.«
[Hamal zu Michael über Erol, Sz.38: 49'26-49'35]

Demnach hat Erol keine Beziehung zu seinem Elternhaus, sein Sozialleben ist auf seine Clique fokussiert, deren Anführer er ist. Interne soziale Prozesse aus dieser Gruppe oder Beziehungen der Gangmitglieder werden in den Darstellungen nicht vermittelt. Stattdessen tritt die Gruppe stets als homogener Aggressor unter repräsentativer Führung von Erol auf.

Hamal bewegt sich in einem hierarchisch geprägten mafiösen Umfeld, in dem er eine hohe Position besetzt. Der als seine engste Vertrauensperson dargestellte Barut ist gleichsam sein Untergebener, dem er befehlsartig Anweisungen erteilt [Sz.27: 34'47, Sz.36: 47'19, Sz.38: 49'52, Sz.64: 79'05]. Beim Absuchen der S-Bahngleise nach dem Verlust der Geldlieferung ist Hamal selbst nicht beteiligt, sondern lässt Handlanger für sich suchen und wird mit Informationen per Telefon versorgt [Sz.66]. Sein Machtverständnis drückt Hamal nach der Hinrichtung Erols mit eigenen, an Michael Polischka gerichteten Worten aus:

»Na komm schon. Was willst du jetzt machen, häh? Willst du auf die Bullen warten? Häh? Hast du etwa Angst? [Pause] Glaubst du irgendjemand kann uns was, häh? [Längere Pause] Wir sitzen jetzt im Restaurant und trinken einen auf dich. Wir sind unsichtbar, Michael. Es ist vorbei. [Pause] Steig ein! Er ist es nicht wert, steig ein!« [Sz.68: 88'12-88'50]

Informationen zur Größe des von Hamal kontrollierten Drogenrings werden im Handlungsverlauf nicht gegeben. Hamals Einfluss reicht ihm allerdings zur Annahme, für seine Taten nicht belangt zu werden. Die unterschiedlichen von Michael Polischka ausgeführten Kurierdienste weisen

zumindest auf ein breites Drogenhandelsnetzwerk hin, das Hamal kontrolliert und beliefert. Außerdem hat Hamal einen Stab eigener Handlanger, der es ihm z.B. ermöglicht, per Befehl spontan mehrere Männer für seine Geldsuche zu mobilisieren [Sz.64] oder Erol gefesselt im Kofferraum einer Oberklasse-Limousine bringen zu lassen [Sz.68]. Seine Vernetzung und die Kontrolle über mehrere Handlanger belegen eine einflussreiche Position Hamals innerhalb seines Mileus. Hamal bewertet die Menschen in seinem Umfeld nach sittlich-moralischen Kriterien. Danach ist Erol »eine Schande« [Sz.68: 83'36] und die Hinrichtung Erols sieht er als »eine Geste« Michaels [Sz.66: 81'27]. Geschäftliches und familiäres Umfeld gehen fließend ineinander über, wie an Barut deutlich wird, der mit Hamal zusammenarbeitet aber auch an der Familientafel sitzt. Die arabische Sprache ist dabei ein verbindendes Element zwischen dem Drogengeschäft und der Familie Hamals. Eine Randerscheinung in Hamals Umfeld sind weibliche Figuren. Mit einer Frau, die ihm zum Essen ein Getränk reicht, hat Hamal intensiven Blickkontakt [Sz.39: 51'05]. Dieselbe Figur ist anschließend in einer Naheinstellung im Bild, während sie dem ins Auto steigenden Hamal durch ein Zimmerfenster hinterher blickt [Sz.39: 51'24]. Mit diesen Darstellungen wird eine Beziehung zwischen Hamal und der weiblichen Figur angedeutet, aber nicht näher ausgeführt. Diese weibliche Figur hat weder Text noch weitere Auftritte und auf sie wird von Hamal oder anderen Figuren auch kein Bezug genommen. Die sozialen Beziehungen Hamals mit verbalen Interaktionen sind auf männliche Figuren beschränkt.

Erols Sozialleben ist eng mit seiner Gang verbunden, als deren Anführer er primär auftritt. Hamal steht als Drogenboss im Mittelpunkt eines mafiösen, geschäftlich-familiären Milieus. Erol ist sprachlich als türkisch und Hamal durch sein Umfeld als arabisch/muslimisch markiert. Michael Polischka dagegen ist nicht natio-ethno-kulturell markiert und hat außer seiner Mutter kein engeres soziales Umfeld von der Größe wie Erol und Hamal.

Psyche

Michael Polischka ist als Charakter mit gefestigter Persönlichkeit dargestellt, der in verschiedenen, auch ihm bisher unbekanntem Situationen souverän auftritt, wie bspw. am ersten Schultag in der neuen Neuköllner Schulklasse. Mit derselben Akribie, mit der er hier die Fragen des Lehrers beantwortet – wofür er Schmährufe seiner Mitschüler_innen erntet – erfüllt er später seine Touren als Drogenkurier im Auftrag Hamals. Dessen Anweisungen befolgt er selbstbewusst und ehrgeizig. Als Belastung hingegen er-

scheint seine Hilflosigkeit und das Ausgeliefertsein gegenüber der Gewalt Erols. Die häusliche Lebenssituation in der gemeinsamen Wohnung mit seiner Mutter empfindet er als zusätzliches Problem: Als die Mutter von ihrem neuen Freund erzählt, der vorübergehend in der Wohnung mit einziehen soll, reagiert er aggressiv und beschimpft sie als »Schlampe« [Sz.13]. Frustriert reagiert er auch auf die Entwendung der unter seinem Kopfkissen versteckten hundert Euro durch Rainer [Sz.22]. Michael Polischka sehnt sich nach Ruhe [Sz.29]. Diese kann er aus der Beziehung zu seiner Mutter, die von Entfremdung und aggressiver Stimmung geprägt ist, nicht schöpfen. Der auch durch Erols Erpressung motivierte Einbruch bei Klaus Peters und die daraus resultierenden Ermittlungen von Kommissar Gerber verstärken den Stress und die Aggression Michael Polischkas. Ein Freund der Mutter vermittelt ihm die Hoffnung, er könne sich mit Gewalt gegen Erol zu Wehr setzen [Sz.35], so dass er mit einem geschenkten Metallstück und der angestauten Aggression bei der nächsten Begegnung mit Erol selbst zuschlägt [Sz.37]. Als mögliche Erlösung von seinen Problemen erscheint ihm aber erst Hamal, bei dem er Schutz vor Erol, finanzielle Unabhängigkeit und Anerkennung findet und damit seiner ersehnten Ruhe etwas näher zu kommen erhofft. Zudem hat er ein Date mit seiner Mitschülerin Lisa, die es schafft, ihn in einem Moment der Wut aufzuheitern [Sz.23]. Zugunsten eines Auftrags von Hamal lässt er sie jedoch allein zurück. Seine Aufgaben als Drogenkurier für Hamal und die damit verbundenen Vorteile erfüllen Michael Polischka mehr als eine Beziehung zu Lisa. Der Konflikt zu Hause mit der Mutter und die Bedrohung durch Erol scheinen verschwunden, er wirkt glücklich und zufrieden. Erst sein emotionaler Zusammenbruch gegenüber Hamal nach dem Verlust der Geldlieferung führt ihm das Ausmaß der kriminellen Welt vor Augen, auf die er sich einließ [Sz.66]. Unerfahrenheit und Naivität gepaart mit dem Leidensdruck seines familiären Umfeldes und der Bedrohung durch Erol haben ihn in diese Situation gebracht, in der er als Konsequenz die Forderung Hamals nach einer »Geste«, der Ermordung Erols, erfüllen soll. Das stundenlange Warten bis Michael Polischka schließlich abdrückt und Erol erschießt [Sz.68] lässt ihn als menschlich erscheinen. Nach der Hinrichtung steigt er nicht in Hamals Auto, sondern wählt den Weg zur Polizei. Die Grenzerfahrung der Ermordung Erols scheint als Katharsis gewirkt zu haben, die Michael Polischka zu neuer Orientierung verhilft. Er geht zur Polizei um sich der Verantwortung für sein Handeln zu stellen. Zumal ihm mit Kommissar Gerber ein vertrauensvoller Familienfreund und Polizist in Personalunion als Anlaufpunkt zur Verfügung steht. Der im Filmverlauf von weiteren Verstrickungen und Abhängigkeiten ge-

prägte Weg Michael Polischkas ins Drogenmilieu erscheint zum Ende hin, mit Hilfe des Polizisten und Familienfreundes Gerber, als korrigiert.

Erol befindet sich in acht seiner elf Auftritte in einem Zustand der Aggression und Gewaltbereitschaft [Sz.9, 10, 20, 34, 37, 47, 48, 63]. Seine Frau versucht er von seiner Fürsorglichkeit zu überzeugen, was ihm kaum gelingt. In der Beharrlichkeit, mit der er sie bittet ihn in die Wohnung zu lassen, wird sein Wunsch nach sozialer Bindung angedeutet [Sz.15]. Als Michael Polischka ihm an einem U-Bahn-Aufgang beim Tragen des Kinderwagens hilft fallen keine Worte und Erol bleibt emotionslos [Sz.31]. Kurz vor seiner Hinrichtung kniet er am Boden, fürchtet um sein Leben und verspricht Hamal das verlorene Geld zurückzulahlen [Sz.68]. Einblicke in Erols Gedanken oder Indizien, die auf die Ursachen seiner ununterbrochenen Gewalttätigkeit schließen lassen, vermitteln die Darstellungen nicht. Das gewalttätige und aggressive Handeln Erols lässt sich nicht durch die Informationen erklären, die der Film über die Figur vermittelt.

Hamal ist ein berechnender Geschäftsmann, sein Antrieb sind Geld und Luxus. Ein ‚VW Touareg‘ ist ihm nicht gut genug, er verlangt von Barut, einen ‚Porsche Cayenne‘ zu besorgen [Sz.38]. Die Verhaftung eines seiner Drogenkuriers nimmt Hamal rational zur Kenntnis und stellt trocken klar: »Wir besorgen uns einen neuen Mann« [Sz.36]. In Michael Polischka findet Hamal einen, dem er im Gegenzug Schutz vor Erol gewährt. Mit Sätzen wie »Du hast Mut.« [Sz.38 49’11], »Meine Großmutter mag dich.« [Sz.40 51’30] und »Ich vertrau’ dir. Ich setz’ auf dich, das weißt du doch, oder?« [Sz.59 70’07] umwirbt Hamal den Fünzehnjährigen mit Nachdruck, um ihn für sein Geschäft zu gewinnen. Erol, der aus seiner Sicht dem Geschäft schadete, wird auf die Initiative Hamals hin von Michael Polischka umgebracht, was Hamal als »Geste« Michaels versteht. Menschenleben spielen für ihn keine Rolle, nur das Geschäft zählt. Die Stimmung während der Begrüßung seiner Familienmitglieder und -freunde sowie beim anschließenden Essen ist herzlich und gibt einen groben Eindruck von seinen sozialen Bindungen [Sz.39]. Allerdings bleiben die Darstellungen oberflächlich, es wird nicht ersichtlich, mit welcher der Figuren Hamal tiefere Gefühle verbindet. Die Blicke einer nicht näher dargestellten Frau erwidert Hamal kühl und reserviert. Er erscheint als wenig emotionaler Mensch. Einen Einblick in Gedanken und Gefühle Hamals gewähren die Darstellungen nicht.

4.1.3 Fiktive Wesen: vergleichende Betrachtung

Körperlichkeit (einschließlich Sprache und Umwelt)

Zwischen den Protagonisten der beiden Filme gibt es nuancierte Unterschiede, die ihre Körperlichkeit betreffen. Luca (FURIA) ist mit Ende 20 Jahren älter als Michael Polischka (KNALLHART) und wirkt entsprechend erfahrener und reifer als der noch schulpflichtige, ca. 10 Jahre jüngere Teenager mit seinen weichen Gesichtszügen. Im Zusammenhang mit dem Altersunterschied steht auch, dass Luca in einer sexuellen Beziehung dargestellt ist, was für Michael Polischka nicht der Fall ist. Ein weiterer Unterschied ist Lucas alltagssprachlich markierte Sprechweise in FURIA, die wesentlich reicher ist an Flüchen als die Sprache von Michael Polischka in KNALLHART, der akkurat nah an der Hochsprache bleibt.

Neben den Unterschieden gibt es Parallelen zwischen den Protagonisten beider Filme als fiktive Wesen. Luca und Michael Polischka sind beide abled, sportlich und agil, zeitgenössisch gekleidet, *weiß*, männlich, heterosexuell und jünger als 30 Jahre. Sie werden im Rahmen der Filmhandlung keiner spezifischen Nation, Ethnie oder Kultur zugeordnet, sie sind natio-ethno-kulturell unmarkiert. Ihre charakterlichen und Wesensmerkmale lassen auf eine offene und neugierige Grundhaltung schließen. Auf die verbale und körperliche Gewalt ihrer Antagonisten reagieren beide Protagonisten zunächst verunsichert, passiv und ängstlich. Beide befinden sich jedoch im Handlungsverlauf auch in impulsiven bis aggressiven Zuständen. Situationsbedingt handeln sie gegenüber vertrauten Personen aus dem eigenen sozialen Umfeld grob und verständnislos. Die dargestellten Eigenschaften der beiden Protagonisten schließen Momente von Nachdenklichkeit sowie emotionaler, verliebter Mimik gegenüber weiblichen Figuren ein. In der Hilflosigkeit gegenüber und Abhängigkeit von den Antagonisten entwickeln beide Protagonisten selbst eine gesteigerte Gewalttätigkeit. Sie befinden sich zum Handlungsende (das in KNALLHART schon zum Filmbeginn angerissen wird) beide in einem Zustand emotionaler Ernüchterung. Die zentralen Auftrittsorte der Protagonisten umfassen in beiden Filmen die eigene und/oder elterliche Wohnung und daneben Straßen sowie öffentlich zugängliche Orte in den jeweiligen Städten Bukarest und Berlin. Darüber hinaus treten beide an den zentralen Orten ihrer Antagonisten auf. Die wesentliche Gemeinsamkeit wird in der strukturellen Betrachtung der Eigenschaften beider Protagonisten klar, denn es lässt sich für beide ein breites Spektrum an Gestik, Mimik und Bewegungsverhalten feststellen. Bei allen einzelnen

Überschneidungen liegt die zentrale Parallele zwischen den Darstellungen beider Protagonisten in der Vielfalt und Heterogenität ihrer Eigenschaften.

Während Luca in *FURIA* mit Gabonu konfrontiert ist, stehen mit Erol und Hamal dem Protagonisten Michael Polischka in *KNALLHART* zwei verschiedene antagonistische Kräfte gegenüber. Eine Gemeinsamkeit im äußerlichen Erscheinungsbild von Gabonu, Erol und Hamal liegt im sichtbaren Tragen von Schmuck. In ihren Wesenszügen ähneln sie sich darin, dass sie mit Gewalt ihren Machterhalt verteidigen. Gabonu besitzt als einzelne Figur des Films *FURIA* Eigenschaften, die in *KNALLHART* auf die beiden Figuren Erol und Hamal verteilt sind: Die Gewalttätigkeit ist ähnlich der von Erol, denn die Gewalt des gefassteren Hamals ist subtiler und nicht mit eigenem Körpereinsatz verbunden. Die seriöse Kleidung, den Reichtum, die hohe hierarchische Position in einem mafiösen Umfeld, die das Verfügen über Handlanger und Bodyguards sowie den Besitz von Luxusautos einschließt, hat Gabonu wiederum mit Hamal gemein. Gabonu und Hamal erscheinen als wohlhabende Patriarchen, während Erol als ein Kleinkrimineller von der Straße dargestellt ist. Alle drei Antagonisten erscheinen aber gleichsam im Kontext illegaler und mit Gewalt verbundener Aktivitäten.

Im Unterschied zu den jeweiligen Protagonisten sind alle drei Antagonisten natio-ethno-kulturell markiert: Gabonu als Rom, Erol als Türke und Hamal als Araber/Muslim, wobei sprachliche Merkmale eine zentrale Rolle spielen: In Gabonus Umfeld werden zwei ungebräuchlichere Romanes-Termini verwendet, Erol benutzt vereinzelt türkische Worte und Hamal verwendet eine muslimische Grußformel und ist Teil eines arabischsprachigen Umfeldes. Die drei Figuren vermitteln zudem Bedrohlichkeit in ihrer Art zu sprechen: Gabonu verwendet keine diskriminierenden Beleidigungen in dem Ausmaß wie Erol, aber er fordert von Luca und Felie mit derselben Willkür Geldsummen unter Androhung von Gewalt. Hamals Sprache ist auf subtilere Weise bedrohlich. Indem er von Michael Polischka eine »Ges-te« verlangt, mit der er die Ermordung Erols meint, bringt er euphemistisch seine Machtposition zum Ausdruck, die es ihm überhaupt erst ermöglicht, diese Forderung zu stellen. Für Michael Polischka bedeutet das, sich selbst oder Erol zu erschießen. Hamals Sprache enthält Gewalt, etwa wenn er Erol vor dessen Hinrichtung in die Augen sieht und ihn entmenschlicht, indem er ihn als »Schande« bezeichnet. Das Verständnis seiner Macht und Gewalt verbalisiert Hamal mit dem Hinweis auf seine Unsichtbarkeit, die ihm jegliches Handeln ermögliche. Gabonu, Hamal und Erol repräsentieren gleichermaßen mit ihren körperlichen und sprachlichen Eigenschaften primär Macht und Gewalt sowie in der Konfrontation mit den Protagonisten ei-

ne existentielle, lebensgefährliche Bedrohung. Die Umgebungen, in denen insbesondere Gabonu und Hamal dabei inszeniert sind, ähneln sich: Gabonus Auftrittsorte stehen mit dem Konzertsaal und seiner Villa für schwer zugängliche, einzig von ihm beherrschte Orte. Im selben Maße stehen die Hinterzimmer und Küchen, in denen Hamal zum Teil auftritt, für Intransparenz und Abschottung. Erol hingegen tritt in der Schule und in den Straßen Neuköllns an öffentlich zugänglichen Orten auf, herrscht aber über diese ebenfalls uneingeschränkt wie Hamal und Gabonu über ihre Auftrittsorte.

Unterschiede zwischen den drei Antagonisten finden sich in den Nuancen einiger Figurenmerkmale. Dazu gehört die Darstellung von Gabonus emotionaler Reaktion als er seinen Sohn Crocoi tot auffindet und von seinen Gefühlen überwältigt, schreiend auf die Knie fällt. Eine Regung von vergleichbarer Intensität ist in den Darstellungen Erols und Hamals nicht zu finden, wenngleich für Erol eine emotionale Seite in zwei Momenten (Balkon-Schlagabtausch, Kinderwagen-Tragen) angedeutet ist. Die kurze aber starke Darstellung der Emotionalität der Figur Gabonu und die Andeutung einer Gefühlswelt der Figur Erol sind erwähnenswert, weil sie in dem ansonsten schmalen Eigenschaftsspektrum der Antagonisten hervorstechen. Dagegen ist das Eigenschaftsspektrum der Protagonisten Luca und Michael Polischka breiter und umfasst auch mehr emotionale Schwankungen als Teil ihrer Darstellung im Filmhandlungsverlauf. Dieser Kontrast zwischen den Eigenschaftsspektren der Protagonisten und Antagonisten lässt sich übereinstimmend für beide Filme feststellen. Im Vergleich der Körpereigenschaften zwischen den Figurendarstellungen in FURIA und KNALLHART fällt also neben Übereinstimmungen und Unterschieden insbesondere die strukturelle Differenz zwischen dem sehr beschränkten Eigenschaftsspektrum der Antagonisten und den vielfältigen Eigenschaften der Protagonisten auf.

Sozialität

Das Figurenumfeld des jeweiligen Protagonisten wird in beiden Filme von sozialen Beziehungen verwandtschaftlicher und freundschaftlicher Art bestimmt. Das betrifft für Luca in FURIA seine zentralen Beziehungen zu den Charakteren Felie und Mona und für Michael Polischka in KNALLHART die zentrale Beziehung zu seiner Mutter Miriam Polischka. Das soziale Umfeld des rumänischen Mitzwanzigers Luca besteht den Darstellungen zufolge aus gleichaltrigen, verlässlichen Freund_innen und schließt auch eine heterosexuelle Liebesbeziehung mit ein. Dabei treten kritischer Austausch und Streits sowie Lügen und Widersprüche als Teil der Beziehungen dieses Um-

feldes auf. Die am Rande dargestellte entfremdete Beziehung zu seinen Eltern gehört ebenfalls zum Sozialleben Lucas. In Michael Polischkas Figurenumfeld ist die Beziehung zu seiner Mutter zentral. Ausführlich sind Momente von Entfremdung, Lügen und Misstrauen im Verhältnis zu ihr dargestellt. Die alleinerziehende Mutter erkennt die Probleme ihres Sohnes nicht, mit denen er allein und überfordert ist. Die Darstellungen der Mutter-Sohn-Beziehung bieten sich als Erklärung für Michael Polischkas im Handlungsverlauf zunehmende Verstrickungen in kriminelle Strukturen, verbunden mit der wachsenden Entfremdung vom eigenen Zuhause. Die Bedrohung und Gewalt durch Erol motiviert ihn mit seinen zeitweisen Freunden Crille und Matze zum Einbruch in der Zehlendorfer Villa von Klaus Peters und begünstigt später die Entstehung einer Abhängigkeitssituation zu Hamal. Letzterer vermittelt Michael Polischka die Anerkennung und Aufmerksamkeit, die er in der Beziehung zu seiner Mutter nicht findet. Nachdem die Situation in der Ermordung Erols eskaliert, Michael Polischka sich von Hamal lossagt, Kommissar Gerber Polizist und familiäre Vertrauensperson in einem wird und eine Wohnung im bürgerlichen Steglitz in Aussicht steht, lässt der Film die Möglichkeit erscheinen, dass die Beziehung zwischen Mutter und Sohn sich verbessern könnte. Die abschließende Umarmung als letztes Bild vor dem Abspann vermittelt Hoffnung und verweist auf die Bedeutung der Beziehung zwischen Michael und seiner Mutter. Neben der intensiven Beziehung zu ihr prägt die vorübergehende Freundschaft zu Crille und Matze das soziale Umfeld Michael Polischkas in *KNALLHART*.

Für die Protagonisten beider Filme lässt sich die Heterogenität ihrer Beziehungen im engeren Figurenumfeld als Gemeinsamkeit feststellen. Jede Beziehung von Luca und Michael Polischka zu einer anderen Figur ist von unterschiedlicher Dauer und steht für sich. Innerhalb einer jeden Beziehung finden jeweils Veränderungen und Entwicklungen statt. Eine Form von Machtverhältnissen oder Hierarchien gibt es im engeren sozialen Umfeld der beiden Protagonisten nicht. Ein problematisches Verhältnis des Protagonisten zur Mutter wird in beiden Filmen thematisiert, wobei es in *KNALLHART* eine größere Bedeutung hat als in *FURIA*. Die unterschiedlichen Lebenssituationen, in denen sich Luca und Michael Polischka befinden, sind ausschlaggebend für die unterschiedlich ausgeprägten sozialen Umfelder der beiden. Der Protagonist in *KNALLHART* ist ein Teenager, der bei seiner Mutter lebt, und *FURIA* erzählt die Geschichte eines Mitzwanzigers im Umfeld seiner Freunde.

Wie die Beziehung Michael Polischkas zu Erol und später Hamal ist auch die Beziehung Lucas zu Gabonu von Gewalt und Abhängigkeit geprägt.

Für Luca ist die gewaltvolle Abhängigkeitsbeziehung auf einen zentralen Antagonisten, Gabonu, beschränkt, wogegen Michael Polischka zuerst mit Erol in die Abhängigkeit eines und mit Hamal in die Abhängigkeit zu seinem zweiten Antagonisten gelangt. In beiden Filmen sind die Protagonisten der Macht und Gewalt ihrer Antagonisten ausgesetzt und ausgeliefert. Hamal in KNALLHART und Gabonu in FURIA gehen über Leichen.

In den Figurenumfeldern der Antagonisten beider Filme lassen sich ebenfalls Ähnlichkeiten finden: Die von Anweisungen geprägte Beziehung Gabonus zu den ihm untergebenen Bodyguards und seinem Handlanger Suca in FURIA ähnelt der Beziehung Hamals zu Barut und den Männern, die seinem Befehl in KNALLHART unterstehen. Der Einfluss resultiert aus den hohen hierarchischen Positionen Gabonus und Hamals in ihren sozialen Kontexten. Übereinstimmend sind bei beiden Antagonisten Gabonu und Hamal die Familie und das Geschäftliche miteinander verwoben: Gabonus Protegé Adrian Minune ist gleichzeitig enger Familienfreund und Geschäftspartner. Hamal bezieht Barut in ein gemeinsames familiäres Essen ein. Die gleichsam familiäre und geschäftliche Peer Group Hamals ist durch Sprachpassagen und Grußformeln arabisch/muslimisch markiert, das heißt, die Figur Hamal wird als Teil eines arabisch/muslimisch geprägten Umfeldes dargestellt. Auch Gabonu wird über sein Umfeld natio-ethno-kulturell markiert: In Gabonus Garten tritt eine über ihr äußeres Erscheinungsbild als Romni exotisierte weibliche Figur auf, einige Figuren aus seinem Umfeld verwenden Romanes-Worte, und zudem ist sein enger Vertrauter Adrian Minune Sänger der ‚manele‘ (vgl. S.109ff dieser Arbeit). Seinen dreizehnjährigen Sohn Crocoi bezieht Gabonu in seine von Gewalt und Reichtum geprägte Lebenswelt ein, Details über das Verhältnis zwischen Vater und Sohn werden nicht beleuchtet. Allein als Gabonu Crocois Tod feststellt wird er in überwältigender Trauer gezeigt.

Das familiäre Umfeld Erols ist noch stärker ausgeblendet als das Gabonus. Erol ist in der fiktiven Welt von KNALLHART eine Person, deren soziale Beziehungen primär zur gewalttätigen Gang bestehen, und die innerhalb familiärer Strukturen unverlässlich ist. Nur kurze Darstellungen geben Hinweise auf Erols Familienleben: Für einige Sekunden sind seine zwei Kleinkinder, im Kinderwagen liegend, zu sehen, den er an einem U-Bahn-Aufgang heraufträgt und in der Darstellung eines räumlich distanzierten Gesprächs wird die Beziehung zu seiner Frau als problematisch angedeutet. Über diese zwei Szenen hinaus gibt es keine Darstellungen von Erols familiärem Umfeld. Auch innerhalb seiner Clique, mit der gemeinsam er die meisten Auftritte hat, werden die Beziehungen Erols zu einzelnen Mit-

gliedern nicht näher beleuchtet. Erols Sozialleben erscheint in Form von Beziehungsproblemen und Gewalt. Die Darstellungen von Hamals Umfeld bleiben ungenau, das heißt, es ist keine ihm nahestehende Figur als solche näher beleuchtet.

Insgesamt ähneln sich die Figurenumfelder der Antagonisten beider Filme in der hierarchischen Struktur und im Fehlen von Details zu den zwischenmenschlichen Bindungen. Die familiären Kontexte der drei Antagonisten sind nur am Rande angedeutet, genau wie alle weiteren sozialen Bindungen von Gabonu, Erol und Hamal. Alle Drei stehen in ihren Umfeldern an hierarchischen Spitzen, an denen sie führende, mit Macht verbundene Funktionen ausüben. Darstellungen zwischenmenschlicher Prozesse in Verbindung mit Freundschaft, Liebe, Entfremdung sowie unterschiedlicher Entwicklungsstufen von Beziehungen sind in beiden Filmen den Protagonisten in ihren Figurenumfeldern vorbehalten. Die soziale Rolle als Vater wird für die Figuren Erol und Gabonu vage angedeutet, aber im wesentlichen sind die sozialen Beziehungen der Antagonisten Erol, Hamal und Gabonu durch Gewalt, Macht und Geld geprägt. Der Aspekt der Gewalt und Macht erhält eine noch bedrohlichere Note dadurch, dass die Antagonisten als Teile von Kollektiven erscheinen. Gabonu mit seinen Bodyguards sowie zahlreichen Freund_innen und/oder Familienmitgliedern zum Geburtstagsfest des Sohnes, Hamal mit seinen Handlangern sowie zahlreichen Freund_innen und/oder Familienmitgliedern beim Essen und Erol mit seiner Gang werden alle drei in Gruppenkontexten gezeigt. Die kollektiven Bezugsgruppen werden nicht beleuchtet, sondern sind als feste homogene Figurengruppen im Umfeld der Antagonisten bereits mit Handlungsbeginn gegeben. Die Beziehungen von Michael Polischka und Luca hingegen sind problembehaftet und variabel, sie können infrage stehen. Damit sind die Protagonisten als Teil einer überschaubaren, individuell unterscheidbaren Anzahl von Wesen dargestellt, wogegen Gabonu, Hamal und Erol jeweils als Teil unüberschaubarer, nicht näher gezeigter Figurenkollektive von unbekannter Anzahl in Erscheinung treten.

Psyche

Luca und Michael Polischka teilen eine optimistische und neugierige Grundhaltung. Lucas wesentlicher Antrieb ist die Suche nach einer Lösung des Konflikts mit Gabonu, um sich aus dessen Abhängigkeit zu befreien und die von Gewalt begleitete Bedrohungslage zu beenden. Michael Polischka folgt seinem Wunsch nach Ruhe, der konkret die Lösung aus der erpresse-

rischen und gewalttätigen Abhängigkeit von Erol sowie eine Verbesserung seiner häuslichen Situation mit der von Entfremdung geprägten Beziehung zur Mutter bedeutet. Zwar ist auch Lucas, nur kurz beleuchtetes Verhältnis zu seinen Eltern als entfremdet und ungeklärt dargestellt, es dient aber nicht in dem Maße als Handlungsmotiv wie für Michael Polischka. Eine wesentliche Belastung für Luca resultiert aus dem Druck von Gabonu und mündet auch in Aggression Lucas gegenüber seiner Freundin Mona. Resignation ist für ihn ausgeschlossen. Der von Angst und Flucht begleitete Konflikt mit Gabonu eskaliert in der Ermordung Crocois durch Luca, der zum Filmende in einem Zustand der Teilnahmslosigkeit noch einen weiteren Menschen umbringt. Dagegen scheint Michael Polischka im Handlungsverlauf seinem Wunsch nach Ruhe näherzukommen. Als er bei Hamal Schutz, Anerkennung und finanzielle Unabhängigkeit findet, gibt er zugunsten seines Kurier-Jobs, den er mit gewissenhafter Akribie erledigt, die gerade entstandene Beziehung zu Lisa auf. Zum Filmende wird Michael Polischka mit seinem tragischen Abhängigkeitsverhältnis konfrontiert: Hamal verlangt nach dem Verlust des Geldes die Ermordung Erols als Vertrauensbeweis, als »Geste« von ihm. Unter dem Druck der anwesenden Männer um Hamal erschießt er Erol nach langem Warten und sucht anschließend die Polizei auf. Gegen Handlungsende nach dem Mord befindet sich Michael Polischka, wie Luca, ebenfalls in einem Zustand der Teilnahmslosigkeit, als er sich auf den Weg zur Polizei begibt (was in KNALLHART bereits in der ersten Szene zu sehen ist). Sein Geständnis vor Gerber und die abschließende Umarmung mit seiner Mutter deuten den abschließenden Bruch Michael Polischkas mit der kriminellen Laufbahn an. Dagegen bleibt Lucas Situation nach dem letzten Mord, bei dessen Darstellung der Abspann einsetzt, mit dem Ende von FURIA offen. In beiden Filmen sind die Protagonisten durch die bedrohliche Abhängigkeit von den Antagonisten mit Grenzsituationen konfrontiert, entkommen am Ende knapp dem eigenen Tod und bringen selbst Menschen um. Das alles geschieht gegen ihren Willen, der allgemein formuliert darin besteht, ruhig leben zu können.

Gabonus Handlungsmotivation ist von Geld und Macht geprägt. Dabei geht er über Leichen. Tiefere Motive sind nicht erkennbar. Erols Motivation ist im Grunde dieselbe, wenn auch in kleinerem Rahmen und ohne vergleichbare Opfer. Erols Machtbereich beschränkt sich auf das schulische Umfeld und die Straßen Neuköllns. Seine Geldforderungen sind nicht derart hoch wie die Gabonus, aber er wendet ebenfalls rücksichtslos Gewalt an, um Geld von Michael Polischka zu erpressen. Dagegen ist Hamal berechnender. Er wendet nicht selbst körperliche Gewalt an und er fordert

auch keine Summen Geld, sondern er instrumentalisiert Michael Polischka für seine Zwecke, nachdem er mit Lob und Schmeichelei dessen Gunst erworben hat. Für Hamal stehen ebenfalls Macht und Geld im Vordergrund, wofür er, wie Gabonu, über Leichen geht. Einblicke in seine Gedankenwelt bieten – wie auch für Gabonu und Erol – die Darstellungen nicht. Im Gegensatz zu den Protagonisten, die sich ein ruhiges Leben wünschen, wollen die drei Antagonisten ihre Macht und ihre Finanzen unter Einsatz von brutaler Gewalt vermehren.

4.2 Figuren als Artefakte

In der Analyse einer Filmfigur als Artefakt geht es um ihre Eigenschaften als künstlerische Kreation, als Produkt eines kreativen Schaffensprozesses. Es steht „ihre Konstruktion durch filmische Mittel im Vordergrund“, der Fokus ist also auf den audiovisuellen Text und dessen Produktion gerichtet (vgl. Eder 2008: 322). Eder schlägt drei aneinander anknüpfende Schritte zum Erfassen der Figuren als Artefakte vor, mit denen drei Ebenen der Artefakteigenschaften berührt werden: Die Mittel der Figurengestaltung (Darstellungsmittel), die Strukturen figurenbezogener Informationsvermittlung (Darstellungsstrukturen) sowie Artefakteigenschaften und Figurenkonzeptionen (vgl. ebd.: 322f). Die drei Analyseschritte bauen aufeinander auf. Darstellungsmittel werden verknüpft zu Darstellungsstrukturen und führen zu Artefakteigenschaften und Figurenkonzeptionen (vgl. ebd.: 323). Im ersten Schritt, bei der Untersuchung der **Darstellungsmittel** einer Figur, interessiert die Ebene der Darstellung (im Gegensatz zur Betrachtung der Figur als fiktives Wesen, bei der die Ebene des Dargestellten interessiert). Für die Betrachtung der Darstellung sind Gestaltungsmittel wie mediale und dramaturgische Kontexte; Namensgebung; Besetzung und Schauspiel sowie die filmische Umsetzung durch Mise-en-scène, Kamera, Montage und Sound Design relevant (vgl. ebd.: 333-351). Aus dem Zusammenspiel dieser Darstellungsmittel erhält die Figur ihre Ästhetik (vgl. ebd.: 354-357). In ihrer Gesamtheit bilden die Darstellungsmittel **Darstellungsstrukturen**, für deren Untersuchung Eder drei Kriterien unterscheidet, nach denen die im Filmverlauf vermittelten Figuren-Informationen relevant werden: Die Funktion der Informationen über die Figur (z.B. ästhetisch oder diegetisch), die Gegebenheitsweise der Informationen (z.B. über Figurengestik, Filmmusik, eine außerdiegetische Erzählerin) und die Verteilung von Figuren-Informationen im Filmverlauf (z.B. Dauer, Menge, Reihenfolge) (vgl. ebd.: 358-365). Hieraus lassen sich Wirkungen auf die Perspektivierung der Handlung erken-

nen (vgl. Eder 2008: 358) und Phasen der Charakterisierung rekonstruieren, in denen im Filmverlauf Informationen über die Figuren vermittelt werden (vgl. ebd.: 366-370). Aus den untersuchten Darstellungsstrukturen der Figuren kann schließlich auf allgemeine **Artefakteigenschaften und Figurenkonzeptionen** geschlossen werden. Als Artefakteigenschaft einer Figur kann bspw. ihre Typisierung oder Individualisierung, ihr Realismus oder ihre Artifizialität uvm. auf der Grundlage der Darstellungsstrukturen festgestellt werden, woraus sich dann „Figurenkonzeptionen als Leitideen der Menschendarstellung“ (z.B. Mainstream/- Realismus, Postmoderne) rekonstruieren lassen (vgl. ebd.: 373-415).

4.2.1 Artefakte Luca und Gabonu (FURIA)

Darstellungsmittel

Der anhand dramaturgischer Merkmale als populär⁵⁸ einzuordnende Film FURIA lässt sich mit der Fokussierung auf Handlungsorte in der Stadt Bukarest, einer hohen Erzählgeschwindigkeit und mehreren aufwendig gedrehten Stunts dem Genre eines Großstadt- und Actionfilms zuordnen. Das Wort „Furia“ (Wut/Zorn/Rage) findet im Handlungsverlauf keine Erwähnung. Es weist als Titel auf die Stimmung der Figuren des Films in unterschiedlichen Situationen hin und kann potentiellen Filmschauenden vor dem Betrachten des Films als Anzeiger für drastische Darstellungen dienen.

Der Name Luca des zentralen Protagonisten sowie die Namen seiner beiden nächsten Vertrauten Mona und Felie weisen keine erkennbaren Besonderheiten auf. Der Name des Handlangers Suca ist ebenfalls ohne erweiterte Bedeutung, allerdings ist der Nachname des zentralen Antagonisten Gabonu (er wird im gesamten Filmverlauf bei seinem Nachnamen genannt, sein Vorname bleibt unbekannt) konnotiert: Gabon ist die rumänische (sowie u.a. auch englische und französische) Bezeichnung für die Republik Gabun. Mit dieser Übereinstimmung der Bezeichnung eines afrikanischen Landes enthält der Name Gabonu eine exotisierende Konnotation.

Die Bekanntheitsgrade und Star-Images der Darsteller_innen in FURIA sind sehr unterschiedlich. Die Figuren Luca, Mona und Felie in FURIA werden von Schauspiel_erinnen dargestellt, die bereits Erfahrung und Erfolge vor FURIA verzeichneten: Die Hauptfigur Luca ist mit dem zum Drehzeitpunkt wenig bekannten Dragoș Bucur (*1977, Bukarest) besetzt. Dieser spielte kurz zuvor seine erste Hauptrolle als Jugendlicher namens Vali in

⁵⁸Die Dramaturgie des Films FURIA habe ich unter 3.5.1 ab S.61 betrachtet und entsprechende Merkmale in der Tabelle T1 auf S.65 benannt.

MARFA ȘI BANII (2001) von Cristi Puiu. Vali hilft in dem Film gemeinsam mit seiner Freundin Bety (Ioana Flora) seinem Freund Ovidiu (Alexandru Papadopol) bei der Ausführung des hoch bezahlten Auftrags, unbekannte Ware in eine andere Stadt zu liefern. Die drei Jugendlichen sind mit dieser Fahrt ohne ihr Wissen in Drogengeschäfte verwickelt, in deren Folge sich ein brutaler Mord ereignet. MARFA ȘI BANII wurde 2001 in Cannes im Rahmen der parallel zur ‚Sélection Officielle‘ veranstalteten ‚Quinzaine des Réalisateurs‘ präsentiert (vgl. Quinzaine/MARFA ȘI BANII 2001) und erhielt auf kleineren internationalen Filmfestivals verschiedene Preise (vgl. IMDb/MARFA ȘI BANII [undatiert]). Valerian Sava beobachtet zwischen den drei Anfang der 2000er Jahre entstandenen Filmen MARFA ȘI BANII (Puiu), OCCIDENT (Mungiu) und FURIA thematische Parallelen, die er mit Ähnlichkeiten der jugendlichen Figuren, gespielt von Dragoș Bucur (Hauptrollen in MARFA ȘI BANII und FURIA) und Alexandru Papadopol (Hauptrollen in MARFA ȘI BANII und OCCIDENT) in Verbindung bringt (vgl. Sava 2011: 179). Die Besetzung von Luca in FURIA mit Dragoș Bucur kann als Hinweis auf den Film MARFA ȘI BANII interpretiert werden, der ebenfalls die Verstrickung von Jugendlichen in mafïöse Strukturen thematisiert.

Die Rolle von Lucas Freund Felie in FURIA ist mit Andi Vasluiuanu (*1974, Bukarest) besetzt, der zuvor bereits in mehreren verschiedenen Filmen vor der Kamera stand. Mona wird in FURIA von Dorina Chiriac (*1973, Bukarest) dargestellt, die in TERMINUS PARADIS (1998) von Lucian Pintilie die weibliche Hauptfigur Norica spielte (in dem Dragoș Bucur eine Nebenrolle hat). TERMINUS PARADIS wurde im Erscheinungsjahr 1998 beim Filmfestival Venedig für den Goldenen Löwen nominiert und gewann den Spezialpreis der Jury (vgl. IMDb/TERMINUS PARADIS [undatiert]). Im Gegensatz zu allen anderen Darsteller_innen ist der zentrale Antagonist Gabonu mit einem Laiendarsteller (Adrian Tuli) besetzt.⁵⁹ Bogdan Uritescu, der die Rechte Hand Gabonus namens Suca darstellt, ist wiederum ein Schauspieler mit Erfahrung. Das größte Star-Image bringt die Figurenbesetzung des populären rumänischen ‚manele‘-Sängers Adrian Simionescu (bekannt als Adrian Copilul Minune oder Adi De Vito, *1974, Ștefăneștii de Jos, Ilfov) in den Film, der sich selbst spielt und dessen Bekanntheit mit verantwortlich für die vergleichsweise hohen Zuschauerzahlen sein dürfte. Simionescu besitzt keine wesentlichen Schauspielerfahrungen, wenngleich er in Tony Gatlifs GADJO DILO (1997) in der kleinen Nebenrolle des singenden Enfant Prodige auftrat. Bis auf Adrian Tuli spielten alle Darsteller_innen bereits vor FURIA

⁵⁹Laut Radu Muntean arbeitete Adrian Tuli vor seinem Schauspieldebüt als Friedhofswärter (vgl. Fulger 2006: 110).

in Filmen mit und sind in der Mehrzahl professionelle Schauspieler_innen. Sie stellen ihre Figuren stilistisch authentisch und realistisch dar, also ohne auffällige Überzeichnung oder Distanz.

FURIA wurde mit zwei Kameras der Typen Arriflex 535 und Arriflex BL4 auf klassischem 35-Millimeter-Film fotografiert, dem meistbenutzten Format für Kinofilme. Für die Aufnahmen wurde ein Stativ verwendet, sodass die Bilder stabil und ruckelfrei erscheinen und sich der Frame nur durch Zooms oder Schwenks bewegt. Dieser klassische Kamerastil gibt den Bildern einen statischen, inszenierten Charakter, der durch große Entfernungen überwindende Kamerakrahnfahrten [Sz.10: ab 14'07, Sz.19] zusätzlich betont wird. Die Inszeniertheit des Films drückt sich auch in der Art der Beleuchtung aus, die nicht nur in Innenräumen, sondern insbesondere in Außenbereichen perfekt bis künstlich wirkend ausgeleuchtete Nachtaufnahmen hervorbringt, und damit die originalen urbanen Schauplätze arrangiert wirken lässt [vgl. Sz.17: 30'32-30'47, Sz.19: 32'47-32'51, Sz.23: 41'15-41'17, Sz.24: 41'17-41'25, Sz.27, Sz.29, Sz.31]. Gemeinsam mit der hohen Geschwindigkeit des Filmverlaufs, den vielen Schnitten, der großen Menge an Action und den aufwendigen Stunts stützen die genannten Merkmale die oben vorgenommene Einordnung als populärer Actionfilm.

Im Zentrum der akustischen Informationsvermittlung stehen die Stimmen der Figuren. Das Sound Design in FURIA vermittelt keine über die Umgebungsgeräusche hinausgehenden akustischen Eindrücke. An einigen Stellen des Films sind Umgebungsgeräusche wahrnehmbar, die in starkem Gegensatz zu den visuellen Darstellungen zu stehen scheinen: Bei Begegnungen Lucas mit Figuren in Gabonus Garten sind plötzlich Vogelstimmen zu hören [Sz.7, 8, 10], die angesichts fortgeschrittener Tageszeit und Dunkelheit unrealistisch erscheinen. Die akustische Vogelkulisser erschließt sich nur als Darstellungsmittel zur Exotisierung des Lebensumfeldes von Gabonu, mit dem eine für die Uhrzeit an diesem Ort ungewöhnliche Präsenz von Natur vermittelt wird. Als Luca und Felie kurz zuvor im selben Garten allein miteinander sprechen [Sz.6] ist die Vogel-Soundkulisser nicht vorhanden.

Die nicht-diegetische Musik (auch: Filmmusik, Off-Musik) besteht in FURIA allein aus eigens für den Film komponierten Titeln (Scores) des Bukarester DJs Cristian Ștefănescu alias Electric Brother in Gemeinschaft mit dem Musiker Vlaicu Golcea. Die Musik ist charakterisiert durch sparsam eingesetzte, oft nur minimalistische elektronische Harmonien oder Beats, die emotionale Stimmungen entsprechender Szenen klanglich vorgeben oder stützen: Nachdem Suca seine Verärgerung über das gegen die Vereinbarung gewonnene Autorennen mit körperlicher Grobheit zum Ausdruck bringt

[Sz.4: 6'30-6'40], setzt parallel zum Schnitt ein bedrohlich klingender, langsamer Percussions-Rhythmus ein und begleitet den Beginn einer Einstellung, in der Luca und Felie im Fond eines Autos von Suca chauffiert werden [Sz.5: ab 6'40]. Derselbe Rhythmus erklingt abermals beim für Luca und Mona unerwarteten und unerfreulichen Wiedersehen mit Suca in der Bukarester Nacht [Sz.31: 51'35-51'55], ist also das musikalische Thema für Begegnungen mit Suca. Ein weiteres Thema bildet eine langsam gezupfte Bassharmonie mit ebenfalls langsamen aber wuchtigen Beats, die den Moment untermalt, in dem Luca und Felie erstmals Gabonus Villa sehen [Sz.5/6: 7'51-8'35]. Dasselbe Basslinienthema mit tonalen Variationen und ohne Beats untermalt die Szene vor dem Tod Crocois, in dem sich Luca entschließt, in die Villa zur Befreiung von Mona erneut einzudringen [Sz.38: 68'23-69'30]. Diese ruhige Melodie stellt eine Verbindung zwischen Lucas erstem und diesem letzten Betreten von Gabonus Villa her. Hektik dagegen vermitteln die sehr kurz geschnittenen Telefonate Lucas auf der Suche nach Geldgeber_innen [Sz.11: 16'49-18'14] und Lucas flinkes Laufen durch die Mall [Sz.16: 25'17-25'35] beides Szenen, die mit derselben schnellen percussionlastigen Bassmelodie untermalt sind. Weiterhin sind ruhig klingende Harmonien in gemäßigttem Tempo und mit breitem Klangspektrum eingesetzt, als Luca schnellen Schrittes durch Bukarests nächtliche Straßen joggt, auf der Suche nach Medikamenten für Mona [Sz.19: 32'18-33'02] und als er Mona unter den prügelnden Fußballfans entdeckt und losläuft [Sz.25: 42'50-43'38]. Ebenfalls ruhig, aber sparsamer im Klangspektrum und mit leisen Percussions sowie einem E-Piano, ist die nächtliche Straßenbahnfahrt untermalt [Sz.30/31: 49'53-51'19]. Die Fluchtszene ist begleitet von sphärischen Synthie-Streichinstrumenten und vereinzelt klavierähnlichen Tönen [Sz.40]. Die nicht-diegetische Musik gibt thematische und emotionale Orientierungshilfe, bleibt dabei aber dezent im Hintergrund.

Die diegetische Musik (auch: Musik im Film, On-Musik), also in die Handlung eingebettete Musik, steht in starkem Kontrast zur ruhigen nicht-diegetischen Hintergrundmusik in *FURIA*. Die diegetische Musik wird in *FURIA* vom populären Star-Interpret der ‚manele‘ Adrian Minune vorgetragen. Bevor ich auf die einzelnen Szenen eingehe, in denen ‚manele‘ gespielt werden, erfolgt ein kleiner Exkurs mit Hintergründen zu diesem Musikgenre.

Der Begriff ‚manele‘, Singular ‚manea‘, wird im rumänischen Standardlexikon DEX als Liebeslied orientalischer Herkunft mit rührender, gedehnter Melodie beschrieben und etymologisch auf das türkische Wort ‚mani‘ zurückgeführt (vgl. Avram et al. 1998: S.596). Die im osmanischen Einflussgebiet und auch an rumänischen Boiarenhöfen gepflegte Gesangsform der

türkischen ‚mani‘/ ‚manea‘ sind ein Baustein dieses Musikgenres, das sich mit historischen Elementen griechischer, türkischer, jüdischer, slawischer u.v.m. mündlich tradiert Musik Ende des 20. Jahrhunderts verbreitete und von der Musikwissenschaftlerin Speranța Rădulescu als „pan-Balkan mixed music“ bezeichnet wird (vgl. S. Rădulescu 2001). Unter mehreren Musikern, die sich als traditionell verstehen und selbst als Roma oder țigani bezeichnen, gibt es zum Teil starke Ablehnung gegenüber zeitgenössischen ‚manele‘, die nach deren Ansicht in keiner Verbindung zu traditionell von Rom_nija gespielter Musik stehe (vgl. S. Rădulescu 2004: S.174ff). Nichtsdestotrotz wird die Musikrichtung ‚manele‘ in Rumänien mit Rom_nija in Verbindung gebracht und stigmatisiert. Unter dem Label ‚Anti-Manele‘ kursieren rumänischsprachige Accounts in sozialen Netzwerken, deren Betreiber_innen offen rassistische/antiromaistische und nationalistische Inhalte propagieren. Das Profilbild eines öffentlich einsehbaren last.fm-Accounts mit dem Namen ‚Anti-Manele‘ zeigt Adolf Hitler, der in seinen Händen die abgerissenen Köpfe dreier ‚manele‘ -Interpreten hält (vgl. last.fm-Account ‚Anti-Manele‘ [undatiert]). Eine stigmatisierende Praxis gegenüber der Musikrichtung ist auch auf alltäglicher, institutioneller Ebene zu beobachten. In der rumänischen Stadt Galați soll laut einem Medienbericht den Busfahrer_innen des öffentlichen Nahverkehrs in einer Regelung 2010 das Abspielen von ‚manele‘ untersagt worden sein (vgl. o.V. 2010b), während andere Musik weiterhin erlaubt blieb. In dieser Regelung, die einen „komfortablen und zivilisierten Transport“ im Nahverkehr garantieren sollte, sei den Fahrer_innen neben dem Hören von ‚manele‘ auch das Tragen von Unterhemden oder Trainingsanzügen und das sichtbare Tragen von Tätowierungen untersagt worden. In der Stadt Cluj hätten die Behörden laut einer anderen Meldung in einer Regelung mit derselben Zielrichtung 2010 neben Kleidungsvorschriften für Taxifahrer_innen ebenfalls das Abspielen von ‚manele‘ und zusätzlich das Essen von Sonnenblumenkernen und das Werfen von Müll durch das Autofenster verboten (vgl. o.V. 2010a). Solche Verbote oder die Diskussion darüber mögen Extrembeispiele provinzieller Politik sein, aber sie stehen symptomatisch für eine breite Wahrnehmung der ‚manele‘ in Rumänien als einzudämmende Lästigkeit.

Der populäre Sänger Adrian (Copilu‘) Minune stellt sich selbst dar, nämlich als großen Star der ‚manele‘. In Sz.2 steht er auf der Bühne einer ausgedehnten Konzerthalle, singt seinen Hit „Te aștept noapte și zi“ und kurz vor Ende des Films ist er beim live-Auftritt mit seiner Band unplugged auf der Geburtstagsfeier Crocois in Gabonus Villa zu hören [Sz.36: 64‘01-64‘32] und auch zu sehen [Sz.39: 69‘30-70‘38]. Neben diesen live-Interpretationen

Adrian Minunes sind ‚manele‘ noch auf andere Weise präsent: Als sich ein Handlanger Sucas Zutritt zu Lucas Wohnung verschafft, entdeckt er einen Kassettenspieler und legt eine eigens mitgebrachte Musikkassette ein. (Es ist dieselbe Figur, die auch das oben besprochene Romanes-Wort »mucles« verwendet.) Während Suca und der Begleiter das Zimmer Lucas durchkämmen spielen die von letzterem eingeschalteten ‚manele‘ von der Kassette [Sz.20: 34'30-36'12].

Zum sinnlichen Erleben der Charaktere (der Figurenästhetik) nenne ich einige Beispiele, die die unterschiedlichen Darstellungsweisen von Luca auf der einen und Gabonu mit seinem Figurenumfeld auf der anderen Seite verdeutlichen sollen. In den Szenen ohne Gabonu oder Suca wird Luca als souveräner Charakter gezeigt, der ohne Zögern handelt: Nachdem er Gabonus Geldforderung kennt, ruft er verschiedene Freund_innen als mögliche Geldquellen an. Ein Zusammenschnitt aus sehr kurzen Einstellungen, unterlegt mit einer schnellen, rhythmischen Musik, zeigt Luca wandlungsfähig – mal stehend, mal sitzend, lachend oder ernst, insistierend, verwundert, ernüchtert oder höflich – bei unterschiedlichen Telefongesprächen [Sz.11]. Dieser Zusammenschnitt aus einer Vielfalt an Einstellungen mit Lucas verschiedenen Positionierungen im Raum und Größen im Bild, in stets direkter Beleuchtung vor dunklem Hintergrund, dient weniger der Vermittlung handlungsrelevanter Informationen, als vielmehr dem Erleben Lucas als einen eloquenten Macher-Typ. In derselben Ästhetik ist Lucas eiliges Laufen durch die nächtlichen Gassen Bukarests auf der Suche nach einer Nachtapothekenszenen inszeniert [Sz.19]; schnell wechselnde Einstellungen mit aufwendigen Kamerafahrten und dem zielstrebigem Luca im Bild, unterlegt mit ruhiger aber beatlastiger Musik, vermitteln die nächtliche Stimmung einer Großstadt, in der Luca sich als ambitionierter Organisator mit Ortskenntnis bewegt. Im ersten genannten Zusammenschnitt wird Lucas Suche nach Freund_innen mit Geld und im zweiten seine Suche nach einer geöffneten Nachtapothekenszenen dargestellt. In beiden Fällen erscheint die Suche als hoffnungsvoll aufgrund der optimistischen Figurendarstellungen Lucas .

Die Ästhetik der Figuren Gabonu und Suca vermittelt diese nicht als Hoffnungsträger, sondern als unzugänglich und bedrohlich. Bei seinem ersten Auftritt trägt Gabonu im Konzertsaal eine Sonnenbrille und seine sichtbar verbale Kommunikation mit den Bodyguards ist akustisch nicht vermittelt zugunsten der Konzertmusik [Sz.2]. Augen und Worte Gabonus bleiben bei dessen erstem Auftritt für das Filmpublikum im Dunkeln. Auf der Fahrt vom Streetrace zu Gabonus Villa streiten sich Felie und Luca auf der Rückbank des Wagens, was Suca zum Bremsen und zu einem bedrohlichen Blick

nach hinten zu den beiden veranlasst [Sz.5]. Eine Nahaufnahme zeigt Sucas Gesicht, dessen linke Hälfte im Schatten liegt und verdunkelt ist [Sz.5: 07'44]. Zudem ist während des Dialogs zwischen Felie und Luca in Gabonus Garten (s. S.79 dieser Arbeit) zwar Suca sichtbar sprechend im Bild, aber nicht zu hören, das heißt, seine Worte bleiben für das Filmpublikum im Verborgenen [Sz.6: 08'32-08'36 und 08'45-08'48]. In der Ästhetik der Darstellungen Gabonus und Sucas werden visuelle oder akustische Mittel der Informationsvermittlung wiederholt ausgeblendet, so dass die Figuren nicht alle möglichen Sinne des Filmpublikums ansprechen, sondern im Gegensatz zu den anderen Figuren teilweise unsichtbar oder unhörbar sind, Teile dieser Figuren also als verborgen dargestellt sind. Verborgenen bleibt auf den ersten Blick auch, dass es Suca ist, der statt Felie zur Verabredung mit Luca und Mona erscheint [Sz.31]. Die Zigarette in Sucas Hand, die dieser aus dem Autofenster hält, bringt Mona und Luca darauf, dass es sich nicht um Felie handelt, der nämlich nicht raucht. Demnach wird das Vorenthalten von Informationen durch ästhetische Verschleierungen nicht nur eingesetzt, um Gabonu und Suca als unzugängliche Charaktere darzustellen, sondern auch für die dramaturgische Erzeugung von Spannung in der Begegnung von Luca mit den Antagonisten.

Darstellungsstrukturen

Die Einführung des Protagonisten Luca und des zentralen Antagonisten Gabonu erfolgt in den ersten drei Szenen. Luca sitzt neben Felie auf einer Bank am Rande des Geschehens, das er mit seiner Mimik kommentiert, aber nicht durch eigenes Eingreifen beeinflusst, sondern er bleibt passiv in einer Beobachterposition. Gabonu schlägt nach seinem ersten Auftritt als mächtiger Bodyguard [Sz.2] einen Fotografen brutal zusammen [Sz.3], womit wesenskennzeichnende Informationen über ihn vermittelt werden, die Luca in der Rolle eines Beobachters wahrnimmt. Im weiteren Handlungsverlauf werden immer mehr Informationen über Luca als jungen Bukarester, der auf illegale Weise Geld verdient, vermittelt. Lucas finanzielle Not, die brüchige Beziehung zu seinen Eltern und Monas Job als Darstellerin in der Mall deuten die mit Geld verbundenen existentiellen Probleme Lucas und seines Umfeldes an. Das gemeinsame Nachdenken mit Mona über eine Auswanderung eröffnet die Vorstellung einer möglichen Zukunft der Figur, und die angedeutete Situation im Elternhaus gibt der Figur eine Dimension von Vergangenheit. Solche Verweise auf ein Leben der Figur vor und nach der Filmhandlung sind auf Luca beschränkt. Mit der über den Hand-

lungsverlauf verteilten Vermittlung eines breiten Spektrums an Figureninformationen ist der Grad an Individualisierung des Protagonisten höher im Gegensatz zu allen anderen Figuren in *FURIA*, deren Figureneigenschaften aufgrund begrenzter Informationen überschaubar bleiben.

In den Darstellungen Gabonus und der Figuren aus seinem Umfeld werden wiederholt Informationen gegeben, die ihre Bedrohlichkeit betonen. Dabei wird die Bedrohlichkeit nicht nur über direkte äußerlich erkennbare Handlungen der Figuren, wie die Gewalttätigkeit Gabonus und Sucas [Sz.3, 4, 20, 21, 31, 37], sondern auch über indirekte und intertextuelle Figureninformationen vermittelt. Nachdem er den Fotografen misshandelt wirft Gabonu Geldscheine auf den am Boden liegenden Verletzten [Sz.3: 04'00]. Mit dieser Geste Gabonus zitiert *FURIA* einen Szenenteil aus Francis Ford Coppolas Film *THE GODFATHER*. Darin schubst Sonny Corleone auf der Hochzeitsfeier seiner Schwester einen Fotografen nachdem dieser an der Garteneinfahrt die Veranstaltung fotografierte, zerschmettert dessen Kamera und wirft ihm Geldscheine vor die Füße (*THE GODFATHER* 1972: 11'04). Mit dem intertextuellen Rekurs wird Gabonu als Mafioso und damit im Kontext von Bedrohung eingeordnet. Daneben beinhaltet Felies Warnung eine indirekte Figureninformation: Auf Lucas Beschwichtigung, alles ließe sich mit Worten klären, bemerkt Felie einschränkend »Du kennst diese [Leute Art/von Menschen] nicht«, während Suca mit einer unbekanntem Figur, schlecht beleuchtet, händeschüttelnd im Bild ist (vgl. S.79 dieser Arbeit). Diese Warnung im Zusammenspiel mit der Bildeinstellung lässt die gezeigten Figuren aus Gabonus Umfeld bedrohlich erscheinen.

Neben ihrer Darstellung als bedrohliche Charaktere werden Gabonu und sein Figurenumfeld als Rom_nija markiert, bspw. durch Figurendarstellungen im Umfeld Gabonus. Jene weibliche Figur, der Luca im Garten Gabonus begegnet [Sz.7], ist mit einem langen, bunten Rock, zwei goldenen Halsketten, zwei massiven goldenen Ohrringen und einem Kopftuch mit goldenen Stickereien an visuelle Imaginationen von Rom_nija angelehnt. Ihr von wenig Sprechtext gekennzeichneter Auftritt bei der Begegnung mit Luca dient der Einordnung von Gabonus Umfeld als Rom_nija. Die natio-ethno-kulturelle Markierung erfolgt aber nicht nur durch visuelle Darstellungen, sondern auch in Form indirekter Informationsvermittlung (also durch die Einschätzung Dritter): So ordnet Luca gegenüber Felie Gabonu und dessen Familie unter dem Begriff »ṭigan«, verbunden mit rassistischen Zuschreibungen, ein (vgl. S.116 dieser Arbeit).

Das Spektrum an Informationen über die Figur Gabonu ist schmal und homogen. Nachdem zentrale Informationen über die Bedrohlichkeit Gabo-

nus durch Auftritte während der Exposition zum Filmbeginn vermittelt sind [Sz.1-3, 6, 8, 10], wird diese Eigenschaft beim weiteren Auftritt Gabonus bekräftigt [Sz.37] und nur im Showdown um seine Reaktion auf den Tod des Sohnes erweitert [Sz.39]. Das auf die Bedrohlichkeit der Figur ausgerichtete Informationsspektrum enthält auch die aus Felies und Lucas Perspektive vermittelte Wahrnehmung der Bedrohlichkeit. Es entsteht ein stabiles und konstantes Figurenmodell, in dem Gabonu ein als Rom markierter, gewalttätiger Mafioso ist. Das im Film zur Verfügung gestellte breitere, heterogene Informationsspektrum über die Figur Luca dagegen, deren Auftritte über den gesamten Handlungsverlauf verteilt sind und Veränderungen sowie Abweichungen einschließen, lässt für den Protagonisten ein prozesshaftes und damit instabileres Figurenmodell entstehen. Gegenüber dem stabilen Figurenmodell zu Gabonu erfordert das Figurenmodell zu Luca eine mehrfache Erweiterung und Überarbeitung im Filmverlauf durch das Publikum.

Die Perspektivierung der Handlung stellt das Erleben des Protagonisten ins Zentrum. Die erste Einstellung in FURIA ist eine Nahaufnahme des Gesichts von Luca, der ein Schwenk auf Felie folgt. Die Blicke der Beiden sind auf das Geschehen im Backstageraum gerichtet, das nach einem Schnitt im Bild ist [Sz.1: 00:57]: Eine Halbtotale zeigt Crocoi auf einem Sofa sitzend, während er einer Tänzerin die Füße massiert. Wenig später beobachten Luca und Felie aus ihrer Position die Misshandlung des Fotografen durch Gabonu [Sz.3]. Dabei sind mittels Schnitten und verschiedener Kamerapositionen immer wieder die Gesichter von Luca und Felie mit ihren Reaktionen auf das Geschehen im Bild. Die Handlungen Crocois und Gabonus werden als Beobachtungen von Luca und Felie vermittelt, deren Perspektive das Filmpublikum somit teilt.

Die Perspektivierung kommt an anderer Stelle noch stärker zum Ausdruck: Als die Zwei sich in Sz.6 erstmals auf dem Anwesen Gabonus befinden, versucht Luca zu beschwichtigen, während Felie sein Unwohlsein angesichts der Lage ausdrückt (vgl. Filmzitat S.79 dieser Arbeit). Das Bild zeigt die beiden in einer halbnahen Einstellung nebeneinander stehend im Gespräch. Im Gesprächsverlauf gibt es plötzlich einen Schnitt auf andere Figuren, obwohl Luca und Felie weiterhin zu hören sind: Parallel zu Felies Worten »Tu nu-i cunoști pe ăștia.« (»Du kennst diese [Leute / Art von Menschen] nicht.«) sind Suca und eine unbekannte männliche Figur zwischen Luxusautos stehend, schlecht ausgeleuchtet in einer amerikanischen Einstellung im Bild, während sie sich händeschüttelnd grüßen oder verabschieden [Sz.6: 08'45-08'48]. Sie sind zu sehen aber nicht zu hören, stattdessen spricht Felie warnend aus dem Off über »ăștia«. Die Perspektive von Luca

und Felie einschließlich ihres Kommentars beeinflusst hier die Darstellung von Figuren aus Gabonus Umfeld.

Im Anschluss daran erblickt Luca ein gut einjähriges Kleinkind, das den Rufen einer weiblichen Stimme nach dem Namen »Perhan« folgt. Luca seinerseits folgt dem Kind auf dessen Weg in einen dunklen, tunnelartigen Gang, der durch die Grünpflanzen eines Gebüsches führt und an dessen Ende hell ausgeleuchtet eine in langem, buntem Rock, mit golden glänzendem Kopftuch und goldenen Ohrringen gekleidete Frau kniet, die das Kind zu sich ruft und in ihren Armen empfängt. Die Kamera folgt dem Kind durch das Gebüsch dem Blick Lucas entsprechend in einer Point Of View (POV) Perspektive. Es folgt ein oberflächlicher Small-Talk-Dialog, den Luca mit der Frage an die Frau einleitet, ob das ihr Kind sei (»E al tău?« [Sz.7: 09'24]). Nach einigen Komplimenten mit Bezug zu dem Kind erkundigt er sich nach dem Weg zum Hauseingang und entfernt sich wieder durchs Gebüsch. Diese Szene, die ohne Relevanz für den Handlungsverlauf ist, dient der näheren Darstellung von Gabonus Umfeld. Die dargestellte weibliche Figur ist über ihre Kleidung als Romni typisiert und wird durch die auf sie zusteuernde Kamerafahrt durch den dunklen Gang aus rankenden Pflanzen, an deren Ende sie hell beleuchtet wartet, stark exotisiert. Mit dem POV wird diese Darstellung als Teil der Wahrnehmung Lucas vermittelt.

Luca macht weitere Beobachtungen. Bei seinem Gang durch die Sträucher in Gabonus Garten entdeckt er einen Papageien aus Kunststoff [Sz.7: 09'54] und begegnet später gemeinsam mit Felie einem lebendigen Pfau [Sz.9] – ein Accessoire und ein Tier, die in ihrer Symbolik weiter zur Exotisierung von Gabonus Lebensumfeld beitragen. Als er durch den Terrassenzugang Gabonu und Adrian Minune im Haus an einer Bar stoppt er, versteckt sich hinter einer Löwenstatue und beobachtet die beiden. Die Kamera wechselt zwischen seinem Gesicht in nah und der Perspektive auf Gabonu und Adiran Minune in nah, halbtotale und als POV Lucas [Sz.8]. Mit den Schnitten wechseln die Kameraeinstellungen zwischen der erstaunten Mimik Lucas und den an der Bar sitzenden Männern Gabonu und Adrian Minune, von denen letzterer gerade ein telefonisches Interview mit einem Radiosender führt. Felie kommt hinzu, stellt sich neben Luca und nimmt an der Beobachtung teil. Die Figuren- und Handlungsdarstellung der Antagonisten wird als Teil der Wahrnehmung von Luca und Felie vermittelt.

Neben Luca und Felie ist auch Mona als dritte Hauptfigur Teil dieser Perspektivierung. Als sie gegen Ende des Films gemeinsam mit Luca auf Crocois Geburtstagsparty im Publikum zwischen mehreren Figuren steht und dem Geschehen auf der Bühne folgt, ist ihr Gesicht in mehreren Nahe-

instellungen neben dem Lucas zu sehen [Sz.35 62'53-63'51]. Das Geschehen auf der Bühne ist als Teil der Wahrnehmungen Monas dargestellt und um ihre mimischen Reaktionen darauf ergänzt. Auch hier wird damit eine starke Perspektivierung vorgenommen. Die fünf Beispiele machen deutlich, wie mittels Schnitt, Kameraposition und Ton die Handlung über die Protagonist_innen Luca, Mona und Felie perspektiviert wird. Eine Perspektivierung der Handlung aus der Sicht Gabonus oder einer Figur aus dessen Umfeld erfolgt nicht.

Jenseits möglicher Mittel der Montage erfüllt die weniger technische Form des Sprechens über andere Figuren eine ähnliche Funktion. Die Perspektivierung erfolgt dabei nicht über direkte Darstellungen von Figuren aus der Sicht einer anderen Figur, sondern durch das Vortragen von Meinungen, Erfahrungen oder Wertungen. Bspw. wenn Luca in der Mall gegenüber Felie über Gabonu und dessen Umfeld spricht:

Luca: »Bii, fii atent! Știu cum o rezolvăm.« / Felie: »Ce?« / Luca: »An'găsit fata« / Felie: »Pentru cine, pentru Gabonu?« / Luca: »Nu! Pentru Copilu' Minune! Nu știi că-și căuta pereche, n-ai auzi' la interviu?« / Felie: »Așa, și?« / Luca: »Habar n-am cum o cheamă, dar cre'c-am făcu' liceo-mpreună. A terminat un an sau doi după mine. Pula mea, nu contează. E drăguț foc, dar n-are mai mult d'un metru jumate. Ai ei sîn' d-ăia pitici pe bune. Doi la metru. Îț-zic eu că o prințesă pentru Copilu' Minune face mai mult de șapte mii de para în ochii lu-Gabonu. Adică protejații tăi sînt și ai mei și, mă rog, problemele lor mă privesc personal. Comprend?« / Felie: »Băi nu ș'ciu să zic. Io zic așa. Mă gândesc dacă tu-mi datorezi mie bani și-in loc să mi-i dai te duci...« / Luca: »Bo mai du-te mă în pula mea că-m, ți-am explicat de o mie de ori, să mor io. Țiganu'-i sensibil la coarda sentimentală.« / Felie: »Da.« / Luca: »E importantă chestia asta, vrăjeala cu prietenia, cu fratele meu, cu eu sunt nașu' tău, tu ești finu' meu. Înțelegi? Cum crezi că fac ăștia banii? În haită!« [Sz.16: 25'35-26'25] (Ü: A.2.3, S.234)

Luca schildert Felie sein Vorhaben, Gabonu statt des Geldes ersatzweise die gerade wiedergetroffene Mona als potentielle Freundin für Adrian Minune anzubieten. Abgesehen von Lucas sexistischem Verständnis, demzufolge er über Mona ungefragt verfügen kann, begründet er seine optimistische Aussicht auf das Gelingen dieses Vorhabens mit rassistischen Zuschreibungen: Der »țigan« würde aus finanziellen Motiven Leute protegieren, halte zusammen, springe auf Gefühle an und mache im Rudel Geld. Aus Lucas Perspektive eignen sich Gabonu, sein familiäres Umfeld und Adrian Minune mit den Eigenschaften als Rom_nija besonders für Lucas Plan. M.a.W., Luca will diese von ihm ‚den Rom_nija‘ zugeschriebenen Eigenschaften aus-

nutzen, um die Schulden bei Gabonu zu umgehen. Das Sprechen über andere Figuren mit derart ausführlichen Zuschreibungen ist in FURIA auf diese eine Situation und Konstellation beschränkt, in der Luca konkret über Gabonu, dessen Familie und Adrian Minune spricht und diese stellvertretend für ‚die Rom_nija‘ beschreibt. Ein Sprechen über Luca, Felie oder Mona seitens Gabonu oder dessen Umfeld findet in FURIA nicht statt.

Die Figuren sind phasenweise charakterisiert. Die Einführung der Figur Luca erfolgt in der ersten Szene im Backstage-Raum. Gemeinsam mit Felie wartet Luca auf Gabonu [Sz.1] und wird wenig später Zeuge von Gabonus Gewalttätigkeit [Sz.3]. Luca wird als aufgeschlossene Person eingeführt, die erschrocken auf Gewalt reagiert. Gabonu dagegen wird als Person in einer hohen Machtposition eingeführt [Sz.2], die Gewalt gegen einen Journalisten ausübt und für eine Vereinbarung mit Luca die Regeln diktiert. [Sz.3]. Das Merkmal der Bedrohlichkeit durch Machtausübung und Gewalttätigkeit, mit dem Gabonu eingeführt wird, ist zentral für die Figur und wird durch keine weitere Charakterisierung oder Entwicklung gebrochen. Der emotionale Zusammenbruch angesichts des Todes seines Sohnes stellt keine überraschende Reaktion dar, sondern entspricht den von Luca geäußerten Zuschreibungen, denen zufolge Gefühle innerhalb des sozialen Umfeldes eines »tigan« wichtig seien, und damit dem Bild des loyalen Familienoberhaupts. Luca dagegen erfährt nach seiner Einführung als aufgeschlossene Person eine Charakterisierung, die sich allmählich aufbaut, ein breites charakterliches Spektrum der Figur eröffnet und über mehrere Szenen andauert: Neben dem ersten Eindruck als aufgeschlossene, offene und vor Gewalt zurückweichende Person wird er beispielsweise bei der Auto-Rallye als temperamentvoll [Sz.4], bei der Begegnung mit einer fremden Frau im Garten Gabonus als charmant [Sz.7] oder gegenüber seinen Eltern als distanziert [Sz.14] dargestellt. Lucas Charakterzüge werden als heterogen und damit in der Kombination individuell dargestellt und nacheinander aufgebaut.

Infolge der Gewalterlebnisse und in der aussichtslosen Abhängigkeitssituation von Gabonu begeht Luca zwei Morde: Nachdem er zum Handlungsbeginn auf Gewalt erschrocken reagiert, ist er am Filmende resigniert und selbst gewalttätig. Er versucht sich gegen Sucas Rauswurf zu wehren [Sz.37] und tötet anschließend Crocoi [Sz.38/39] und den Fahrer [Sz.41]. Die Figur Luca weist also nicht nur einen heterogenen Charakter auf, sondern durchlebt im Filmverlauf eine charakterliche Entwicklung, an deren Ende ihre Charaktereigenschaften sich verändert haben. Gabonus Charaktereigenschaften bleiben im Vergleich dazu einseitig und unverändert. Sie sind

am Filmende dieselben, mit denen Gabonu am Filmbeginn zur Exposition eingeführt wird.

Zusätzlich zum Spektrum der sich entwickelnden Charakteristika Lucas ist auch sein Figurenumfeld heterogen charakterisiert. Felie wird als zuverlässiger Begleiter Lucas eingeführt, der zurückhaltend und überlegt auftritt, aber in einem Moment der Rage gegenüber Luca aufgeregt und aggressiv ist [Sz.13]. Noch breiter ist Mona über mehrere Phasen charakterisiert. Sie wird bei einem Auftritt in einer Mall als selbständige Person eingeführt [Sz.15], im weiteren Filmverlauf zudem als Fußballfan charakterisiert [Sz.17], für die zu hoher Alkoholkonsum unbekömmlich ist [Sz.18] und die von der Auswanderung aus Rumänien träumt, weshalb sie mühsam Geld spart [Sz.32]. Diese Phasen der Charakterisierung mit ihrer breiten Informationsvergabe über die Figuren stützen deren Individualisierung. Für Gabonu und dessen Figurenumfeld sind solche Phasen nicht feststellbar. Stattdessen ist die Charakterisierung Gabonus reduziert auf seine Bedrohlichkeit, die im Kontext einer Gruppe an Figuren mit ähnlichen Charakteristika aus dem engeren Umfeld und einer Markierung als Rom_nija erfolgt.

Artefakteigenschaften und Figurenkonzeptionen

Das Zusammenspiel der Darstellungsmittel und -strukturen führt zu strukturellen Merkmalen, aus denen sich formale Figurenkonzeptionen rekonstruieren lassen:⁶⁰ Die Figuren Luca und Gabonu sind konsistent, das heißt, ihre Darstellungen weisen keine logischen Widersprüche auf. Die Darstellungsweise Lucas vermittelt das Bild eines Individuums. Mit ihrem Eigenschaftsspektrum, ihrer charakterlichen Heterogenität und individualisierten Persönlichkeit wird die Figur im zentralen Handlungskonflikt des Films von Antagonisten bedroht, in deren Zentrum die natio-ethno-kulturell markierte Figur Gabonu steht, die als skrupelloser Mafioso mit kriminellem Umfeld typisiert ist. Die strukturellen Darstellungsmerkmale lassen sowohl Luca als auch Gabonu lebensweltlich nachvollziehbaren Vorstellungen von Menschen entsprechen, so dass sie tendenziell realistisch erscheinen. Allerdings gibt es bei diesen Merkmalen Unterschiede: Der Realismus der Figur Gabonu ist zugunsten ihrer Typisierung und Stilisierung abgeschwächt.⁶¹ In der Gegenüberstellung miteinander ist die Darstellung Lucas also realistischer als die Gabonus. Die Darstellungen der Figur Luca weisen mit dem breiten Spektrum an Figureneigenschaften auf eine komplexe Figurenkon-

⁶⁰Für mögliche Artefaktmerkmale und Figurenkonzeptionen vgl. Eder (2008: 373f, 389ff).

⁶¹Zur Empfindung und Bestimmung des Realismus von Filmfiguren vgl. Eder (ebd.: 382-389).

zeption hin, wogegen die Figur Gabonu mit ihrer geringen Anzahl an Eigenschaften einer einfachen Konzeption entspricht.

Die Figur Luca ist mehrdimensional, das heißt, ihr Verhalten ist unvorhersehbar und weist Brüche auf. Lucas Reaktionen auf unterschiedliche Situationen variieren, wenngleich sie konsistent bleiben. Dagegen ist Gabonu eine eindimensionale Figur, deren Eigenschaftsspektrum nicht nur schmal ist, sondern zudem in nur eine Richtung weist, und so Reaktionen und Handlungen vorhersehbar und wenig überraschend erscheinen lässt. Luca ist eine dynamische Figur, die eine Entwicklung durchläuft, wogegen Gabonu im Filmverlauf konstante Eigenschaften besitzt und damit einem statischen Charakter entspricht. Außerdem erscheint Luca transparent, indem der Film Einblicke in sein Innenleben und seine Persönlichkeit gewährt, wogegen Gabonu opak ist, da seine Gedanken und Gefühle verborgen, und seine Persönlichkeit unbeleuchtet bleiben. Die Figurenkonzeption Lucas entspricht der des zentralen Protagonisten, aber Luca ist kein Held. Er hat mehrere Schwächen, wozu bspw. der Diebstahl, seine Grobheit und Ungeduld, teilweise Unzuverlässigkeit und die in letzter Konsequenz in die Tat umgesetzte Bereitschaft zum Mord zählen. Die Figur Luca wird demnach nicht idealisiert, was ihren Realismus und Individualismus stützt.

Die Typisierung Gabonus als wohlhabender, mächtiger und skrupelloser Mafioso wird über direkte Darstellungen hinaus mit der intertextuellen Anspielung auf die Figur Sonny Corleone aus dem us-amerikanischen Film *THE GODFATHER* unterstrichen. Lucas verallgemeinerndes Sprechen über das Verhalten Gabonus und dessen Umfeldes sowie die kausale Verknüpfung von Lucas Zuschreibungen mit der Einordnung der Figuren als Rom_nija entspricht einer Stereotypisierung nach natio-ethno-kulturellen Kategorien. Die Stereotypisierung in den Figurendarstellungen des Films *FURIA* betrachte ich unter 4.3.1 ab S.142 näher.

4.2.2 Artefakte Michael Polischka, Erol und Hamal (KNALLHART)

Darstellungsmittel

Der Film *KNALLHART*, der einer populären Dramaturgie folgt,⁶² wird auf dem offiziellen Kinoplatat dem Genre des „Großstadtfilms“ zugeordnet (vgl. *VISION KINO [undatiert]*). Der Begriff „Knallhart“ taucht in der Handlung

⁶²Die Dramaturgie des Films *KNALLHART* habe ich unter 3.5.1 ab S.61 betrachtet und entsprechende Merkmale in der Tabelle T1 auf S.65 benannt.

nicht auf. Er kann als Wertung des Filminhalts bzw. der Darstellungen – und damit einem potentiellen Publikum als Orientierung – dienen.

Der Vorname des zentralen Protagonisten Michael ist sehr verbreitet. Auch sein Nachname Polischka ist angesichts der Häufung slawischer Familiennamen in Deutschland nicht ungewöhnlich. Der Name der ihm am nächsten stehenden Figur, seiner Mutter Miriam, ist ebenfalls geläufig. Auch im weiteren Umfeld der Figur Michael Polischka tauchen gängige Namen auf wie Klaus Peters (Exfreund der Mutter), Rainer (neuer Freund der Mutter), Herr Gerber (Polizist und späterer Freund der Mutter), Crille und Matze (Michaels neue Freunde aus der Neuköllner Schule). Männliche Vornamen wie Erol, Barut und Hamal, die auf türkische oder arabische Post_Migrationsgeschichten in den Familien der Figuren hindeuten, sind ausschließlich auf der Seite der Antagonisten zu finden.

Die Hauptfigur Michael Polischka ist mit dem zum Drehbeginn 2005 eher unbekanntem David Kross (*1990, Bargteheide b. Hamburg) besetzt. Seine Mutter Miriam wird von der ebenfalls aus Schleswig-Holstein stammenden Jenny Elvers-Elbertzhagen (*1972, Amelinghausen b. Lüneburg) gespielt, die seit den 90er Jahren etwas Popularität genoss. Die Figur Erol wird vom 2005 noch relativ unbekanntem Oktay Özdemir (*1986, Berlin) dargestellt, Hamal vom bereits filmerfahrenen Erhan Emre (*1978, Berlin) und Barut vom ebenfalls professionellen Kida Khodr Ramadan (*1976, Beirut). Die Schauspieler der von vornherein in Neukölln ansässigen antagonistischen Charaktere sind alle drei in Berlin sozialisiert. Im Gegensatz dazu werden die beiden aus dem bürgerlichen Randbezirk Berlin-Zehlendorf ins urbane Neukölln ziehenden Figuren Miriam und Michael Polischka von zwei Darsteller_innen verkörpert, die im ländlichen Raum aufwuchsen. Es lassen sich also Parallelen der Figurenbiographien zu den realen Biographien ihrer Darsteller_innen erkennen, sowohl für die zentralen Protagonist_innen, als auch die Antagonisten. Der Schauspielstil aller Schauspieler_innen in KNALLHART ist glaubwürdig und realistisch. Die Charaktere werden weder überzeichnet gespielt, noch aus einer rollendistanten Position dargestellt.

Die Verwendung einer handgeführten 16-Millimeter-Kamera verstärkt den Eindruck realistischer Darstellungen. Mit dem Verzicht auf ein Stativ während der Dreharbeiten sind unruhige, ‚verwackelte‘ Filmbilder entstanden, die an Amateuraufnahmen erinnern und dem Film eine dokumentarische Note verleihen. Der Handkamera-Effekt wird in der „Topf schlagen“-Szene [Sz.34] und zur Razzia in der Hasenheide [Sz.54] betont: In beiden Szenen verstärken schnelle Schnitte den Eindruck von Hektik und Nervosität. In der Filmhandlung lassen sich Verweise auf die Amateurfilmtechnik

erkennen, wenn Erol und seine Gang Videos gefilmter Gewalttaten auf ihren Handys betrachten [Sz.9, 20] oder ein Gangmitglied die Gewalttaten Erols mit dem Handy selbst filmt [Sz.10, 34]. Mit dieser Referenz auf die Amateurfilmtechnik aus der Handlung heraus erinnert der Film an seine eigene, an Realismus angelehnte Ästhetik verwackelter Bilder. Neben der Kameraführung stützt dabei auch das Szenenbild und die Beleuchtung den Eindruck gezielt vermittelter Realität. Als Drehorte dienten ausschließlich tatsächliche, teils original eingerichtete Schauplätze in Berlin (vgl. INTERVIEWS CREW: U. KRAMER 2006: 03'00-04'08) und künstliche Beleuchtung sei zugunsten natürlicher bzw. diegetischer Lichtquellen gar nicht oder nur sehr sparsam eingesetzt worden (vgl. INTERVIEWS CREW: K. BRANDT 2006: 00'57-02'46). Mit diesen Mitteln erscheint die Handlung wie beiläufig gefilmt und der Eindruck filmischer Inszenierung rückt in den Hintergrund.

Die Bilder sind mit einem starken Entsättigungs-Filter versehen, der ihre Farbintensität erheblich reduziert. Ein derart auffälliger Bildfilter mag auf den ersten Blick artifiziell wirken und dem dokumentarischen Eindruck des Films zuwiderlaufen. Allerdings stützen die im Ergebnis (g)rauen, kühlen Bilder die Stimmung des Protagonisten und wirken wie ein subjektive Wertung der dargestellten Ereignisse aus der Sicht desselben. Der Kameramann Kolja Brandt hatte sogar die Absicht, KNALLHART in schwarz-weiß zu realisieren, was aus unterschiedlichen Gründen aber seitens der Produktion abgelehnt worden sei (vgl. ebd.: 03'16), so dass die entfärbten Eindrücke aus Neukölln noch etwas Restfarbe besitzen.

Bei der Tonvermittlung stehen die Stimmen der Figuren im Vordergrund. In hohem Maße ist für die Figurendarstellungen in KNALLHART nicht-diegetische Musik eingesetzt: Ein großer Teil der Auftritte Michael Polischkas ist mit unterschiedlichen Titeln zeitgenössischer Rock- und Popmusik akustisch unterlegt. Einzelne Auftritte der Figuren Erol und Hamal sind mit eigens für KNALLHART komponierter Filmmusik (sog. Scores) von Bert Wrede unterlegt. Die Score-Stücke zu den beiden Figuren sind auf dem KNALLHART-Soundtrack mit den Figurennamen Hamal und Erol betitelt.⁶³ Mit dem beatlastigen Score namens Erol werden zwei Auftritte der gleichnamigen Figur akustisch unterlegt [von Sz.14 zu 15 und in Sz.37]. In dem Score wird eine Kemeçe (traditionelles türkisches bzw. osmanisches Musikinstrument) verwendet oder digital nachempfunden. Dieses Instrument setzt in Sz.15 exakt zeitgleich mit Erols Erscheinen im Bildausschnitt ein [Sz.15: 16'30]. Der Score mit dem Titel Hamal ist sphärisch, ruhig und wird von einer akustischen Fläche aus Streichinstrumenten dominiert, über der rhytmische

⁶³Die Tracklist des KNALLHART-Soundtracks ist online einsehbar (vgl. Discogs [undatiert]).

Knack- und andere Geräusche auftauchen. Hamal und Erol sind die einzigen Figuren in KNALLHART, die mit eigenen Sound-Scores auftreten. Alle übrigen Musiktitel, mit denen auch Michael Polischkas Auftritte unterlegt sind, entstanden unabhängig vom Film. Im Rahmen der Narration ist eine Schulklasse beim Singen des Liedes *Kumbaya* zu hören [Sz.20]. Der diegetische Gesang mit Hall-Effekt begleitet die Szene der Erpressung durch Erol im Hintergrund und unterstreicht die Atmosphäre eines Schulgebäudes.

Das Sound Design in KNALLHART dient der akustischen Reizvermittlung zur Erweiterung der visuellen Darstellungen. Ein Beispiel ist die Szene beim Barbier, als Michael Polischka nach der ersten Begegnung mit Hamal und Barut Wasserpfeife raucht [Sz.27]: Während Bilder des Barbier-Shops, teils in slow motion, die visuellen Eindrücke aus Michaels Perspektive vermitteln, dazu die elektronischen Streich-Harmonien des Scores Hamal zu hören sind, erklingen weit im Hintergrund wahrnehmbare sphärische, an Wind und Wasser erinnernde Geräusche. Dieser Klangteppich setzt sich fort als Hamal und Barut den Barbier-Shop bereits verlassen haben und Michael Polischka gegenüber Crille von seinem sehnlichen Wunsch nach Ruhe erzählt. Durch die klangliche Fortführung wird Michael Polischkas Wunsch mit den Figuren Hamal und Barut verknüpft, bei denen er später Sicherheit und Anerkennung zu finden glaubt. Ebenfalls exemplarisch für das sphärische, über die realistische Soundkulisse hinausgehende Sound Design in KNALLHART ist die „Topf schlagen“-Szene [Sz.34]: Die Musik ist schnell und erscheint bedrohlich.⁶⁴ Die Umgebungsgeräusche mit den aufgeregten Stimmen der Gang und den knallenden Schlägen von Erols Baseballkeule auf Mülltonnen und Autos sowie der deutliche, ängstliche Atem von Michael Polischka wirken beklemmend. Zusätzlich ist im Hintergrund wiederholt undefinierbares Rauschen und Knacken wahrnehmbar, ähnlich Störgeräuschen, die soundästhetisch an Horrorfilme oder Psychothriller erinnern. Der doppelt ertönende Schlag gegen den Eimer auf Michael Polischkas Kopf mit dem anschließenden Hall klingt in seiner Intensität nach einer Explosion, die im Zusammenspiel mit den undeutlich schreienden Stimmen im Hintergrund stark an die Akustik eines Kriegsfilms erinnert. In den beiden Beispielen vermittelt der Sound über die realistischen Umgebungsgeräusche hinausgehende Eindrücke und untermalt damit die Stimmung Michael Polischkas. Im ersten Beispiel betrifft das den Moment der Entspannung und im zweiten die angsteinflößende, körperliche Bedrohung. Das Sound Design verstärkt mit

⁶⁴Der entsprechende Titel ist nicht im offiziell erhältlichen Soundtrack enthalten. Aus den Credits im Abspann des Films lässt sich aber rekonstruieren, dass es sich um den Titel *River* oder *Backpack* der Künstlerin Melbeatz handeln muss.

den akustischen Eindrücken die Nachvollziehbarkeit der Wahrnehmung des Protagonisten Michael Polischka.

Die Figurenästhetik variiert mit einzelnen Merkmalen zwischen den Charakteren. Der Protagonist Michael Polischka vereint auf sich besondere ästhetische Alleinstellungsmerkmale der Figurengestaltung, während ihm gegenüber die Antagonisten gemeinsame ästhetische Merkmale besitzen, die sich wiederum nur bei ihnen finden lassen: Michael Polischka ist die einzige Figur in KNALLHART, dessen Darstellung mehrfach und in Kombination mit Musik oder speziellen Sounds in slow motion erfolgt. Das betrifft einmal ca. 3 Sekunden mit einer Naheinstellung seines Gesichts, als er beim Tragen des Kinderwagens am U-Bahn-Ausgang hilft, wobei tiefe, sphärische Synthie-Klänge die Umgebungsgeräusche überlagern [Sz.31: 40'37-40'40]. Ein weiteres Mal in slow motion erscheint Michael Polischka, als er zufrieden und lächelnd mit Kopfhörern in den Ohren durch Neuköllner Straßen läuft, gefilmt aus zwei Einstellungen, die akustisch mit dem Musiktitel *Girl* von Beck unter vollständiger Ausblendung der Umgebungsgeräusche unterlegt sind [Sz.49: 61'26-61'41 und 61'51-61'54]. Als drittes Beispiel dient eine kurze Einstellung während der Razzia in der Hasenheide. Michael Polischka greift sich das Paket Drogen aus dem Gebüsch, steckt es in einen aufgeschnittenen Fußball als Transportmittel und läuft entspannt davon. Dabei ist er frontal halbnah im Bild, trägt ein Lächeln im Gesicht und den Ball leicht werfend, während im Hintergrund Polizisten mit Hunden unscharf dabei zu erkennen sind, wie sie Verhaftungen durchführen. Der Musiktitel *E-Pro* von Beck bietet dazu die akustische Untermalung [Sz.54: 66'44-66'47]. Im erstgenannten Beispiel dienen dumpfe Synthie-Töne in Kombination mit dem Slow-Motion-Effekt einer sinnlichen Erfahrbarmachung des Gefühls von Michael Polischka, der von der Begegnung mit Erol in dieser Situation überrascht bis überwältigt ist und sich erst auf der Treppe dieser Begegnung Erols mit dessen Kindern bewusst zu werden scheint. In den letzten beiden Beispielen werden slow motion und Popmusik kombiniert, um in der Ästhetik eines Musikvideoclips die Momente des Erfolgs von Michael Polischka in seinem neuen Betätigungsfeld, dem Drogenhandel, zu betonen und als positive Stimmung erfahrbar werden zu lassen. Das ästhetische Mittel der slow motion unterstreicht die Bedeutung des Protagonisten, der als einzige Figur in KNALLHART in slow motion dargestellt wird.

Ein konkretes ästhetisches Darstellungsmerkmal lässt sich nur für die Antagonisten feststellen: Sie sprechen neben Deutsch auch Arabisch, ohne dass dies untertitelt ist, wodurch Textpassagen der Antagonisten für einen vermutlich hohen Anteil des Filmpublikums unzugänglich bleiben.

Bspw. ist Barut auf dem Beifahrersitz eines Autos laut auf Arabisch telefonierend zu hören, während Michael Polischka und Hamal sich im Fond des Wagens auf Deutsch unterhalten [Sz.38]. Baruts arabischsprachige Textpassage bleibt im Hintergrund, während vordergründig der Dialog zwischen Michael Polischka und Hamal zu hören ist. Das Arabische dient in diesem Moment nicht der verbalen Informationsvermittlung, sondern als ästhetische Information. Es gibt Barut ein Label: *arabisch_sprachig*. Außerdem finden Tischgespräche zwischen den männlichen Figuren um Hamal, bei dem Michael Polischka zum Essen eingeladen ist, auf Arabisch statt [Sz.39: ab 50'36]. Auch hier bleiben die betreffenden Textpassagen ohne Untertitel und unverständlich im Hintergrund, wobei von sphärischen Flächensounds geprägte Musik⁶⁵ parallel zu hören ist. Sehr verständlich wahrnehmbar allerdings spricht Barut in derselben Szene den Namen »Polischka« laut lachend aus – als Teil eines Satzes auf Arabisch und ohne Untertitel [Sz.39: 51'01-51'05]. Neben Barut hat sonst der Drogendealer Tarek eine arabischsprachige Textpassage [Sz.54: 65'38]. Darüber hinaus treten Randfiguren mit fremdsprachigen Textpassagen auf, die aufgrund fehlender Untertitel dem Großteil eines deutschsprachigen Filmpublikums unzugänglich sein dürften: Eine männliche Stimme aus der Neuköllner Nachbarwohnung⁶⁶ von Michael und Miriam Polischka ruft in zwei unterschiedlichen Situationen laut aus dem Hintergrund ein Kind, das durch den Spalt der angelehnten Wohnungstür schaut [Sz.5: 05'30 und Sz.56: 67'58]. Dazu kommen die lauten Rufe in einer asiatischen Sprache, in der die weibliche Mitarbeiterin eines Fastfood-Restaurants mit einem männlichen Mitarbeiter kommuniziert [Sz.8: 08'51-09'09]. Die betreffende Textpassage ohne Untertitel ist von so hoher Lautstärke, dass Miriam Polischka ihren Wunsch zu bezahlen den Mitarbeiter_innen schreiend entgegnet [Sz.8: 09'09]. Die durch fehlende Untertitelung ihrer Worte als unzugänglich dargestellten Randfiguren treten also beide jeweils sehr laut in Erscheinung.

Darstellungsstrukturen

Michael Polischkas erster Auftritt in den beiden ersten Filmszenen liegt chronologisch am Ende der Filmhandlung, die ab Sz.3 in Form einer Rückblende erzählt wird. Das Filmpublikum besitzt damit einen Wissensvorteil gegenüber den Figuren über eine in deren Zukunft liegende Situation. Die Niedergeschlagenheit Michael Polischkas, seine Bitte um ein Gespräch mit

⁶⁵Der betreffende Musiktitel ist nicht im Soundtrack enthalten.

⁶⁶Im imdb-Datenblatt zu KNALLHART ist eine als „uncredited“, von Alexander Yassin gespielte Figur als „indischer Nachbar“ aufgeführt (vgl. IMDb/KNALLHART [undatiert]).

Herrn Gerber und der rote Fleck auf seinem Schuh sind dem Publikum als Resultat der ab Sz.3 folgenden Handlung bereits bekannt. Einen weiteren Wissensvorteil erhält das Publikum in KNALLHART, indem es in Vorhaben anderer Figuren eingeweiht wird, von denen der Protagonist keine Kenntnis hat: Bei einem gemeinsamen Essen berichtet Barut gegenüber Hamal von der Festnahme eines ihrer »besten« Dealer [Sz.36], worauf Hamal trocken antwortet: »Wir besorgen uns einen anderen Mann.« [Sz.36: 47'26]. In der darauf folgenden Szene wird Michael Polischka von Barut vor Erols Messerattacke gerettet [Sz.37], anschließend von Hamal umworben [Sz.38] und zum Essen eingeladen [Sz.39]. Schließlich fragt Hamal den Protagonisten nach seiner Bereitschaft, für ihn zu arbeiten [Sz.40]. Michael Polischka sieht die Chance des Schutzes vor Erol und weiß nicht, im Gegensatz zur Zuschauerin, dass Hamal Ersatz für seinen von der Polizei verhafteten Dealer sucht, also strategisch und eigennützig handelt. Mit diesem Wissensvorteil erscheinen die freundlichen Worte und das nette Auftreten Hamals weniger als Zeichen positiver Charaktereigenschaften, denn als berechnendes und egoistisches Interesse an der Instrumentalisierung des Jungen.

Informationen über Figuren lassen sich nicht nur aus ihren direkten Darstellungen ableiten, sondern auch daraus, was andere Charaktere über sie erzählen. Besonders auffällig kommt dieses Darstellungsmittel bei der Figur Erol zum Einsatz. Michael Polischka erhält Einschätzungen über Erol von drei Charakteren im Filmverlauf: Nachdem er an seinem ersten Schultag erstmals mit Erol kurz aneinander gerät, wird er von Crille und Matze mit den Worten »Auf den musst du aufpassen!« vor Erol gewarnt [Sz.9: 09'56]. Hamal beschreibt Erol gegenüber Michael Polischka als jemanden, dem »nicht mal sein eigener Vater [...] mehr ins Gesicht« schaue und bezeichnet Erol als »Ratte« [Sz.38: 49'26]. Zudem gibt Kommissar Gerber im Gespräch mit Michael Polischka zu verstehen, »[a]lso der Erol ist bei uns kein Unbekannter [...]« [Sz.42: 54'45]. Mittels dieser Einordnungen Erols durch Dritte wird er zusätzlich zu den direkten Darstellungen charakterisiert. Diese Charakterisierungen erfolgen durch Figuren, denen Michael Polischka im Moment der Äußerungen vertraut. Damit helfen diese Informationen dem Protagonisten und dem Filmpublikum bei der Einordnung der beschriebenen Figur Erol. Auf der Grundlage dieser drei zitierten Äußerungen ist Erol eine gefährliche Person, die vom eigenen Vater verachtet wird und bereits mehrfach mit der Polizei in Konflikt geriet.

Mit seiner Verwendung mehrerer türkischer Wörter als einzige Figur in KNALLHART (vgl. S.88 dieser Arbeit) ist Erol natio-ethno-kulturell markiert. Das Tragen eines türkischen Fußball-Nationaltrikots [Sz.31] unterstreicht

diese Markierung. Hamal begrüßt seine Familienmitglieder mit den Worten »as-salāmu ʿalaikum« [Sz.39] und wird aufgrund seines Namens von Miriam Polischka als »Araber« [Sz.46: 58'04] eingeordnet. Auch von Holger Hagenbeck wird Hamal als »Araber« kategorisiert [Sz.60: 72'40]. Auf diese Weise erfolgt die Markierung der Figur als arabisch/muslimisch.⁶⁷ Der Drogendealer Tarek und die Runde männlicher Vertrauter von Hamal am Essenstisch einschließlich Barut sprechen Arabisch (vgl. S.89 dieser Arbeit), womit Hamals weiteres und engeres Figurenumfeld als arabisch markiert ist. Die Darstellungen von Figuren aus Hamals familiärem Umfeld mittels POV von Michael Polischka, der auf Frauen, darunter einige mit Kopfbedeckung, hinter glänzenden Perlenketten blickt, unterstreichen in exotisierender Bildsprache die Markierung des antagonistischen Umfeldes um Hamal. Von Caipt'n Nemo wird Hamal und dessen Umfeld als »Itaker« bezeichnet [Sz.26: 31'40], was als Anspielung auf die italienische Mafia verstanden werden kann. Außerdem erfolgt mit diesem Begriff eine Einordnung Hamals und seines Figurenumfeldes als nicht deutsch. Caipt'n Nemo, der diese Einordnung vornimmt, spricht mit einem sächsischen Dialekt, der ihn als einen ‚deutschen‘ Charakter von regionaler Spezifik erscheinen lässt.

Die beschriebene Vermittlung akustischer Reize zur Beschreibung von Michael Polischkas Stimmung sowie fehlende Untertitelung fremdsprachlicher Textpassagen von Figuren begünstigen eine Perspektivierung der dargestellten Handlung. Drei handlungsrelevante Schlüsselmomente im Zusammenspiel von Darstellungsmitteln wie Kameraführung, Staging (Figurenanordnung) und Blickachsen verstärken ebenfalls die Inszenierung des Protagonisten als Perspektivierungsinstanz: Zum einen beobachtet Michael Polischka an seinem ersten Schultag die Vorgänge in seinem neuen Klassenraum. Er blickt dabei in unterschiedliche Richtungen, wobei die Kamera zwischen seinem Gesicht, mit den etwas verunsichert im Raum wandernden Augen, und den jeweils von ihm beobachteten Mitschüler_innen wechselt [Sz.6: ab 06'44]. Nur eine der von Michael Polischka beobachteten Figuren erwidert die Blicke, ansonsten scheint keine diese überhaupt wahrzunehmen. Die Mitschüler_innen und der Lehrer folgen ihrem alltäglich scheinenden Programm, während Michael Polischka ihnen dabei zusieht. Die Beobachtungen des Protagonisten entsprechen den Bildern, die dem Filmpublikum vermittelt werden. Im zweiten Beispiel sitzt Michael Polischka, nachdem er durch Barut vor Erol geschützt wurde, gemeinsam mit Hamal

⁶⁷Die Begleitbroschüre zum Film der Bundeszentrale für politische Bildung ordnet die Figur Hamal noch genauer als „aus Afghanistan“ ein (vgl. Moles Kaupp 2006: 5), was sich mir aus dem Film aber nicht erschließt.

in dessen Auto [Sz.38]. Hamal spricht von Erols Unbeliebtheit und fragt Michael Polischka nach den Ursachen für den Konflikt mit Erol. Der Dialog ist im Schuss-Gegenschuss-Prinzip geschnittenen, allerdings verlaufen die Blickachsen beider Figuren unterschiedlich: Michael Polischka schaut links an der Kamera vorbei, also aus dem Bild heraus und Hamal schaut direkt in die Kamera hinein, also der Zuschauerin in die Augen. Sie wird von Hamal direkt angesprochen, stellvertretend für Michael Polischka. Die Position des Publikums ist also identisch mit der Michael Polischkas, so dass Hamal Publikum und Michael Polischka gleichzeitig anschaut, also die Wahrnehmung der Zuschauerin der Michael Polischkas entspricht. In der darauf folgenden Szene, dem dritten Beispiel, ist Michael Polischka bei Hamal und dessen Familie zum Essen eingeladen [Sz.39]. Nach einer kurzen Einstellung im Flur der Wohnung entspricht die Kamera einem Schnitt folgend der Perspektive Michaels (POV) bei seinem Gang in die Wohnung [Sz.39: ab 50'14]. Im Vorbeigehen blickt er für wenige Sekunden in die Küche und sieht dort vier mit Küchenarbeit beschäftigte Frauen, von denen zwei ein Kopftuch tragen. Vor der Küchentür hängt ein in zwei Bögen gespannter Vorhang aus glänzenden Perlenketten, der sich unscharf im Vordergrund abzeichnet, während die Frauen durch diesen Vorhang schwer erkennbar sind. Die einzige Frau, deren Gesicht gut erkennbar ist, lächelt direkt in die Kamera, respektive Michael Polischkas Gesicht [Sz.39: 50'14-50'17]. Der Schnitt zu einer Einstellung frontal auf Michael Polischkas Gesicht unterbricht den POV [Sz.39: 50'17-50'18], dann ist die Kamera hinter ihm positioniert und zeigt den vorauslaufenden Hamal. Letzterer betritt mit »as-salāmu 'alaikum« grüßend ein Zimmer und küsst einen älteren Mann viermal auf die Wangen [Sz.39: 50'18-50'25]. Wenig später, Michael Polischka sitzt in einer Männerrunde an einem gedeckten Tisch, wechselt die Kamera zwischen dem POV Michael Polischkas auf seine männlichen Tischgenossen und verschiedenen distanzierten Blickwinkeln auf Michael Polischka selbst [Sz.39: 50'35-51'18]. Die Begegnung mit der familiären Welt Hamals wird mittels Kamera so als Teil der Perspektive Michael Polischkas inszeniert. In der Szene am Tisch kommt der bereits beschriebene Aspekt hinzu, dass die arabischsprachigen Textpassagen der männlichen Figuren im Hintergrund und ohne Untertitel zu hören sind, und somit für den beobachtenden Michael Polischka und Filmschauende ohne Arabischkenntnisse als unverständlich vermittelt werden. Die Perspektive der Antagonisten Erol oder Hamal findet sich in KNALLHART in keiner Darstellung.

Michael Polischkas Charakterisierung beginnt in den ersten zwei Szenen des Films mit Darstellungen des Protagonisten, die ihn am Ende der

chronologischen Handlungszeit-Achse zeigen. Resigniert, erschöpft und emotionslos läuft er durch Neuköllns Straßen [Sz.1] und besucht eine Polizeiwache, auf der er gezielt ein Gespräch mit Herrn Gerber verlangt [Sz.2], der den roten Blutfleck auf Michael Polischkas Schuh zur Kenntnis nimmt:

Kommissar Gerber: »Was ist passiert? [6 sek Pause] Erzähl doch mal.« /
Michael Polischka: »Alles?« / K. Gerber: »Ja, alles.« [Sz.2: 02'14-02'29]

Darauf setzt die Rückblende ein, die den weiteren Filmhandlungsverlauf rahmt. Mit diesem Mittel wird Spannung aufgebaut, denn der resignierte emotionale Zustand Michael Polischkas, sein Bedürfnis nach einem Gespräch mit dem Kommissar und der rote Blutfleck auf seinem Schuh deuten auf dramatische vorangegangene Ereignisse hin. Den Filmschauenden wird mit dem einsetzenden Handlungsrückblick die Beantwortung von Gerbers Frage sowie Aufklärung über den vorweggenommenen handlungsabschließenden Zustand Michael Polischkas in Aussicht gestellt.

Mit Einsetzen der Rückblende ab Sz.3 wird Michael Polischka als aufgeschlossener, optimistischer, teils naiver Charakter eingeführt, den die Lebensumstände seiner als unselbständig dargestellten Mutter von Zehlendorf nach Neukölln führen. Sein eloquentes Auftreten vor der neuen Schulklasse [Sz.6] zeigt ihn als charakterlich starke Persönlichkeit in einer ihm unbekanntem Situation. Das Ausgeliefertsein angesichts der Gewalttätigkeit Erols ist der Auslöser für seine kriminelle Karriere. Nach dem Einbruch und dem Verkauf des Diebesguts wird Michael Polischka zum Drogenkurier im Dienste Hamals, der ihm im Gegenzug Schutz vor Erol gewährt. In dem für Michael Polischka anfangs unbekanntem, von Gewalt und Drogen geprägten Milieu wird der Protagonist zum selbstsicheren Akteur. Die beschriebene Souveränität und daneben die Entfremdung und Aggression gegenüber der Mutter (vgl. S.90f dieser Arbeit), das ruhige Date mit Lisa an der Spree [Sz.57] oder seine gute Laune bei einem Besuch Gerbers [Sz.56] veranschaulichen die Heterogenität der Charaktereigenschaften Michael Polischkas.

Gewalttätig ist Michael Polischka zu Beginn nicht. Erst als ein Freund der Mutter Hinweise gibt, wie Michael Polischka zur Bekämpfung der Bedrohung gezielt Gewalt einsetzen solle [Sz.35], radikalisiert er sich und haut Erol das Gesicht blutig [Sz.37]. Tatsächlichen Schutz vor Erol erfährt Michael Polischka aber erst durch Hamal [ab Sz.37], zu dem er in ein starkes Abhängigkeitsverhältnis gerät. Die Konsequenz daraus wird am Filmende deutlich: Der anfangs unschuldige Michael, der ungewollt nach Neukölln kam, wird im Filmverlauf von den Ereignissen getrieben und am Ende zum Mörder. Nach dieser Eskalation wendet er sich von Hamal ab und steigt

nicht in dessen Auto [Sz.68]. Mit dem Mord hat er sich aus der Abhängigkeit freigekauft. Die Rahmung der Rückblende bricht auf und nach dem Mord an Erol schließt die Handlung an den ersten zwei Szenen des Films an, indem Michael Polischka nun bar jeglicher Gefühlsregungen in einer Untersuchungshaftzelle sitzt. Dieser Zustand Michael Polischkas bildet das Ende einer Entwicklung vom naiven Neuankömmling über einen selbstbewussten Drogenschützling hin zu schallender Ernüchterung, die die Figur im Filmverlauf durchläuft. Zum Filmende steht Michael Polischka im Einklang mit Kommissar Gerber und seiner Mutter. Sein Weg führt ihn abschließend weg von der Gefahr weiterer moralischer Verwerfung.

Erols charakterliche Merkmale bleiben von seinem ersten Auftritt an unverändert. Er wird als brutaler Schlägertyp eingeführt [Sz.10], der er bei weiteren Auftritten immer wieder ist. In zwei Szenen wird zwar seine Rolle als Familienvater angedeutet, allerdings füllt er diese laut seiner Frau unbefriedigend aus. Im Gesamtbild bleibt die Figur Erol im Filmverlauf reduziert auf ihre Darstellung als männlicher, bedrohlicher Gewalttäter. Der Mord an ihm macht jede mögliche Veränderung Erols abschließend unmöglich.

Hamal ist ebenfalls charakterlich einseitig gezeichnet. Er wird bei seinem ersten Auftritt als geheimnisvoll und mächtig eingeführt, so dass Crille sich aus Respekt nicht traut, den Barbier-Shop zu betreten, in dem Hamal sich aufhält [Sz.27]. Michael Polischka betritt den Laden. Die von Hamal ausgehende Bedrohung ist für das Filmpublikum angedeutet, aber dem als naiv dargestellten Michael Polischka anfangs nicht bewusst. Im gesamten Filmverlauf erscheint Hamal unverändert als eigennützig und machthungrig. Bezeichnenderweise ist im Bonusmaterial der offiziellen KNALLHART-DVD eine herausgeschnittene Szene enthalten, die Hamal zeitlich nach dem Mord an Erol allein in einer Bar müde, mit nachdenklichem, fast zweifelnden Blick zeigt (vgl. *DELETED SCENES 2006*: 12'33). Diese oder eine ähnliche menschliche Regung Hamals ist in der endgültigen Fassung von KNALLHART nicht enthalten, Hamal bleibt ein kalter Geschäftsmann.

Das Eigenschaftsspektrum von Miriam Polischka ist ähnlich heterogen wie beim Protagonisten. Sie wird als souverän agierende Mutter eingeführt, die die Beleidigungen und sexistischen Sprüche ihres Freundes nicht länger hinnimmt [Sz.3]. Sie kann aggressiv und gereizt gegenüber ihrem Sohn sein [Sz.13, 46] aber auch als traurig erscheinen und weinen [Sz.29-30]. Angesichts sexistischer Sprüche eines anderen Mannes reagiert sie wieder selbstbewusst [Sz.51] und bei Begegnungen mit Gerber wirkt sie gelöst und fröhlich [Sz.56, 61]. Miriam Polischka wird phasenweise und breit charakteri-

siert. Mit diesen Darstellungen seiner Mutter erfolgt neben Michael Polischka die individualisierte Darstellung seines Umfeldes.

Artefakteigenschaften und Figurenkonzeptionen

Die Darstellungen von Michael Polischka, Erol und Hamal weisen keine logischen Widersprüche auf, das heißt, die Figuren erscheinen konsistent. Michael Polischka besitzt ein heterogenes Spektrum an Charaktereigenschaften und durchlebt eine Entwicklung im Handlungsverlauf. Er ist als Individuum dargestellt. Im zentralen Handlungskonflikt ist er mit der Bedrohung durch die als türkisch markierte und als gewalttätiger Gangster-Anführer typisierte Figur Erol konfrontiert. Die Bedrohung für Michael Polischka verschiebt sich im Handlungsverlauf von Erol auf die als arabisch/muslimisch markierte und als berechnender Unterweltboss typisierte Figur Hamal. Alle Figuren sind in der Tendenz realistisch dargestellt, da ihre Darstellungen an lebensweltliche Konzepte des Menschen angelehnt sind. Durch verschiedene technische Mittel wird der Eindruck von Realismus vermittelt (vgl. S.120 dieser Arbeit). Im Vergleich zu Michael Polischka wird der Realismus der Figuren Hamal und Erol allerdings durch Typisierungen abgeschwächt, wofür verschiedene Merkmale der Figurendarstellung ausschlaggebend sind: Das Eigenschaftsspektrum Michael Polischkas ist in seiner Breite Teil einer komplexen Figurenkonzeption, während die im Vergleich dazu geringe Anzahl an Eigenschaften der Figuren Erol und Hamal auf einfache Figurenkonzeptionen schließen lässt. In Michael Polischkas Verhalten gibt es Brüche, die seine Reaktionen unvorhersehbar und variabel erscheinen lassen, aber nicht die Konsistenz des Charakters beeinflussen. Das entspricht einer mehrdimensionalen Figurenkonzeption. Hamal und Erol handeln dagegen wesentlich vorhersehbarer und bleiben in für ihre Typisierungen vorgesehenen Verhaltensmustern auf die Gewalttätigkeit eines Ganganführers bzw. die Bedrohlichkeit eines Drogenmafia-Bosses beschränkt. Sie sind im Vergleich zu Michael Polischka also eindimensionale Figuren. Da die Figur Michael Polischka im Handlungsverlauf eine Entwicklung durchläuft ist sie dynamisch, während Hamal und Erol vom Handlungsbeginn bis zum -ende dieselben Eigenschaften besitzen und keine Entwicklung durchlaufen, also statisch konzipierte Figuren sind. Die Darstellungen im Filmverlauf ermöglichen Einblicke in Michael Polischkas gedankliches Innenleben und seine Persönlichkeit, das heißt, die Figur ist transparent gestaltet. Für Hamal und Erol ist das nicht der Fall, sodass diese beiden Figuren, deren Gedanken- und Gefühlswelt verborgen bleibt, opak sind.

Mit diesen Einordnungen entsprechen die Darstellungen Michael Polischkas denen eines zentralen Protagonisten, der allerdings Schwächen hat: Mit seinem aggressiven Verhalten gegenüber der Mutter, seiner Naivität und der daraus resultierenden Verdrängung von Gefahren und Risiken ist Michael Polischka kein Held und erscheint als realistisches, individuelles Wesen. Die beiden Figuren Erol und Hamal entsprechen neben ihren Typisierungen als verrohter Jugend-Gewalttäter und skrupelloser Mafioso auch rassialisierten Stereotypen, die sich aus der Kombination der natio-ethno-kulturellen Markierung mit konkreten Figureneigenschaften ergeben. Zur Stereotypisierung der beiden Figuren komme ich unter 4.3.2 ab S.148.

4.2.3 Artefakte: vergleichende Betrachtung

Während bei der Untersuchung der Figuren als fiktive Wesen ihre Eigenschaften innerhalb der fiktiven Kontexte interessierten, geht es bei ihrer Betrachtung als Artefakte um die Merkmale der Herstellung der fiktiven Kontexte. Für die Figuren beider Filme als fiktive Wesen konnte ich Unterschiede in den Eigenschaftsspektren der Antagonisten gegenüber den Protagonisten herausarbeiten. Die Untersuchung der Figuren als Artefakte gibt Aufschluss darüber, ob und in welchem Maße in der künstlerischen Gestaltung und Konzeption der Figuren Aspekte von Differenz erkennbar sind.

Darstellungsmittel

FURIA und KNALLHART sind Großstadtfilme. Die Reduktion filmtechnischer Mittel in KNALLHART lässt Tendenzen zu Darstellungsweisen des dokumentarischen Realismus erkennen, wogegen in FURIA die mit aufwendiger Filmtechnik arrangierte Inszenierung deutlich erkennbar ist.

Die Titel der beiden Filme verweisen auf die Inhaltsebene, wobei die jeweiligen Titelworte an keiner Stelle in der Filmhandlung auftauchen. Das Substantiv Wut und das Adjektiv Knallhart verweisen emotional-wertend auf die narrative Erfahrungswelt der jeweiligen Protagonisten und offerieren damit einen direkten Zugang zum Inhalt der Filme, genauer gesagt zur zentralen Handlungsperspektive der Protagonisten. Das Titelwort ist in den Vorspannen beider Filme mit einem identischen Font (Zeichensatz) dargestellt. Ob die an der Produktion von KNALLHART im Jahre 2005/06 Beteiligten den vier Jahre zuvor in Rumänien erschienenen Film FURIA kannten habe ich nicht herausgefunden. Es ließen sich aber auch keine Hinweise dafür finden, dass der Titel-Font von FURIA als direkte Vorlage des Titel-Fonts von KNALLHART diente. Der für die Titelgestaltung von KNALLHART

2006 verantwortliche Titeldesigner Darius Ghanai antwortete mir in einer E-Mail (Februar 2013), dass es sich bei der Überschneidung um einen Zufall handeln müsse. Die Titelgestaltung von KNALLHART sei auf der Basis eines Free-Fonts erfolgt. Auch wenn es sich um einen Zufall handeln mag, so bringt der identische Zeichensatz der zwei Titel die Parallelen in der Erfahrungswelt der Protagonisten symbolisch zum Ausdruck: Der Font, der bröckelndes Gestein oder Beton darstellt, verweist auf die brachialen und erschütternden Erlebnisse, mit denen die Protagonisten beider Filme in der jeweiligen Großstadt konfrontiert sind.



Abbildung 2 – Identische Titel-Fonts in den Vorspannen beider Filme

In beiden Filmen unterscheiden sich die Darstellungen der Antagonisten stark von denen der jeweiligen Protagonisten. Dabei lassen sich Übereinstimmungen in den Darstellungsmitteln beider Filme finden, mit denen die Unterschiedlichkeit der Antagonisten gegenüber den Protagonisten erzeugt wird. Diese betreffen die Namensgebung, die Musik und das Sound Design, die Figurenästhetik, die Handlungsperspektivierung sowie die phasenweise Charakterisierung der Figuren und werden im Folgenden erläutert.

Die jeweiligen Protagonisten tragen gemeinsam mit Figuren aus ihrem engeren Umfeld Namen, die im entsprechenden rumänischen und deutschen Kontext vergleichsweise verbreitet sind. Die Antagonisten beider Filme tragen dagegen Namen, die ihre natio-ethno-kulturelle Markierung hervorheben und für das Filmpublikum leicht erschließbar machen.

In der Musikgestaltung wird die natio-ethno-kulturelle Unterscheidung zwischen Antagonisten und Protagonisten gestützt. Die Antagonisten in FURIA stehen in der fiktiven Welt mit der Musikrichtung ‚manele‘ in Verbindung und in KNALLHART sind Darstellungen der Figur Erol mit Musik untermalt, die an türkisch/orientalische Folklore angelehnte Elemente enthält. Mit den ‚manele‘ in FURIA wird die Markierung der Antagonisten als Rom_nija und mit den Musikfolklore-Elementen in KNALLHART die Markierung von Erol als türkisch unterstrichen. Diese Verweise auf spezifisch natio-ethno-kulturelle Einordnungen der Figuren mit musikalischen Mitteln sind in beiden Filmen auf Darstellungen von Antagonisten beschränkt. Die Darstellungen der Protagonisten werden in beiden Filmen mit zeitgenössischer Rock-, Pop- und Elektromusik begleitet.

Das Sound Design hebt ebenfalls in beiden Filmen die Antagonisten mit spezifischen Merkmalen hervor. In *FURIA* sind während der Darstellung Gabonus und der Figuren aus seiner häuslichen Umgebung zur Nachtzeit Vogelstimmen zu hören. In *KNALLHART* enthält die sphärische Soundkulisse bei der Darstellung Hamals Geräusche von Wind und Wasser. In beiden Filmen werden die Darstellungen der Antagonisten mit akustischen Signalen aus dem Umfeld der Natur erweitert, und so diese Figuren exotisiert.

Mit Mitteln der Montage und in Kombination mit nicht-diegetischer Musik werden die Protagonisten in beiden Filmen als herausragende Akteure ästhetisch erfahrbar gemacht. Die schnell geschnittene Aneinanderreihung verschiedener Einstellungen eines beim Telefonieren mal sitzenden, mal stehenden Luca veranschaulichen die Wandlungsfähigkeit und Eloquenz des Protagonisten in *FURIA* und ein entspannt und zufrieden erscheinender Michael Polischka in slow motion zeigen die Zuversicht des Protagonisten in *KNALLHART*. Diese Darstellungen sind in beiden Filmen mit Popmusik akustisch untermalt und unterstreichen die Bedeutung der Protagonisten als motivierte Hoffnungs- und Handlungsträger. Dagegen sind die Antagonisten mit ästhetischen Mitteln als unzugänglich dargestellt, wenn ihre Dialoge in Fremdsprachen ohne Untertitel erscheinen (nur *KNALLHART*) oder Sprechpassagen vollständig ausgeblendet sind, obwohl die Figuren im Bild auftauchen. Die Antagonisten sind also ästhetisch nicht mit auf positive Weise erfahrbar gemacht, sondern, im Gegensatz zu den Protagonisten, als geheimnisvoll und bedrohlich.

Im Zusammenspiel verschiedener Darstellungsmittel wird die Inszenierung der Protagonisten als Perspektivierungsinstanz in *FURIA* und *KNALLHART* erreicht. Hervorzuheben ist hier die Kameratechnik des POV, mit der die Blicke der Protagonisten auf Figuren aus dem antagonistischen Umfeld imitiert werden. Teil der auf diese Weise perspektivierten Darstellungen des antagonistischen Umfeldes sind in beiden Filmen insbesondere exotisierte weibliche Figuren, die über diese Darstellungen hinaus nicht auftreten, ohne Handlungsrelevanz sind und deren Namen im Handlungsrahmen nicht genannt werden. Als namenlose, weibliche Körper sind sie Bestandteile von Beobachtungsinszenierungen und dienen der Gestaltung eines durch die Augen der Protagonisten wahrgenommenen Umfeldes natio-ethno-kulturell markierter Antagonisten.

Die genannten ästhetischen Merkmale, mit denen die Antagonisten als unzugänglich dargestellt sind, hängen mit der Perspektivierung der Handlung zusammen. Denn die eingeschränkte Wahrnehmbarkeit einiger sprachlicher Fragmente der Antagonisten entspricht den protagonistischen Per-

spektiven in beiden Filmen. Würde nämlich der Text der beobachteten, sprechenden Antagonisten in FURIA zu hören bzw. in KNALLHART grundsätzlich untertitelt sein, dann wäre die Perspektive durchbrochen, so dass das Filmpublikum die Antagonisten außerhalb der protagonistischen Wahrnehmungsgrenzen erfahren könnte. Das ist aber nicht der Fall und die unzugängliche, mysteriöse Wesenhaftigkeit der Antagonisten wird über die Perspektivierung durch die Protagonisten vorgegeben. Auf diese Weise erhält das Filmpublikum eine klare Orientierung für die eigene identifikatorische Positionierung innerhalb der Figurenkonstellation, aus der heraus die Antagonisten in ihrer Unterschiedlichkeit wahrnehmbar sind. Diese Wahrnehmungsordnung ist einseitig, denn in umgekehrter Weise werden Figuren des protagonistischen Umfeldes nicht aus der Perspektive antagonistischer Figuren dargestellt. Dem Publikum von FURIA und KNALLHART werden Darstellungen ausschließlich aus protagonistischer Perspektive vermittelt, aus der heraus die natio-ethno-kulturelle Markierung, die Exotisierung, die Unzugänglichkeit und Bedrohlichkeit, und damit die Antagonisten in einer Differenz zur den Protagonisten wahrnehmbar sind.

Darstellungsstrukturen

Mit den ersten und folglich bedeutenden Figureninformationen werden die zentralen Hauptfiguren etabliert. In der Eingangssequenz von FURIA wird Luca eingeführt, der von Beginn an als passiver, eingeschüchterter junger Bukarester mit der Lebenswelt und Gewalttätigkeit Gabonus konfrontiert ist. Die Einführung des fiktiven Wesens Michael Polischka in KNALLHART beginnt mit der chronologisch vorgezogenen Darstellung seines emotionalen Zustands am Handlungsende. Beide Filme nähern sich ihren Hauptfiguren in den Einführungen also auf sehr unterschiedliche Weise, stellen dabei aber gleichsam die zentrale Bedeutung des jeweiligen Protagonisten heraus. Gleichzeitig wird mit den einführenden Szenen die Handlungsperspektive etabliert – in FURIA mit der Darstellung Lucas als passiven Beobachter des Geschehens und damit in identischer Position mit dem Filmpublikum, und in KNALLHART durch die Vermittlung der Handlung als Erzählung des Protagonisten mittels Rückblende. In beiden Filmen wird dem Publikum damit die unmissverständliche Orientierung auf die Figur ermöglicht, deren Geschichte jeweils zentral erzählt wird.

Zu den Gemeinsamkeiten der Darstellungsstrukturen von KNALLHART und FURIA zählt das schmale Spektrum, mit dem Informationen über die Antagonisten redundant vermittelt werden. Diese betreffen die Bedrohlichkeit

sowie die natio-ethno-kulturelle Markierung der Figuren und begründen eine statische sowie schematische Typenhaftigkeit der Antagonisten, die sie im Kontrast zu den heterogen dargestellten Protagonisten erscheinen lässt. In beiden Filmen wird außerdem die von den Antagonisten ausgehende Gefahr über die Figurendarstellungen hinaus durch Warnungen anderer Figuren gegenüber den Protagonisten vermittelt, in *FURIA* von Felie und in *KNALLHART* von Crille. Zudem sind Mittel wie der intertextuelle Verweis auf eine populäre Film-Mafiafamilie in *FURIA* oder die Einbeziehung des Filmpublikums in einen Wissensvorteil über die Pläne der Antagonisten in *KNALLHART* eingesetzt, mit denen die Bedrohung durch diese Figuren signalisiert wird. Das heißt, die Gefährlichkeit der Antagonisten wird in beiden Filmen auf mehreren Darstellungsebenen als wichtige Information redundant vermittelt. Ähnlich verhält es sich mit der natio-ethno-kulturellen Markierung, die zusätzlich zur Namensgebung und der Musik auch durch Einschätzungen anderer Figuren über die Antagonisten vermittelt wird: In *FURIA* von Luca und in *KNALLHART* von Miriam Polischka und Caip't'n Nemo. Durch die Vermittlung auf verschiedenen Darstellungsebenen wird diese Markierung der Antagonisten als bedeutende Information unterstrichen. Die beiden beschriebenen Informationen zur Bedrohlichkeit und natio-ethno-kulturellen Markierung der Antagonisten sind der Kern eines schmalen Informationsspektrums im Vergleich zu den Informationen über die Protagonisten. Für letztere werden keine Informationen in ähnlich redundanter Weise vermittelt. Dieses strukturelle Merkmal unterschiedlicher Informationsvermittlung unterscheidet in beiden Filmen die Darstellungsweise der Antagonisten von der der Protagonisten. Es lässt die Protagonisten mit ihren vielfältigen Eigenschaften und dem breiten Informationsspektrum als heterogene Wesen erscheinen und setzt ihnen die Antagonisten mit einem schmalen Informationsspektrum kontrastiv gegenüber. Mit der konzentrierten Reduktion der Antagonisten auf ihre Bedrohlichkeit und ihre natio-ethno-kulturelle Markierung, verknüpft mit ihrer Exotisierung und Unzugänglichkeit, entsprechen sie typisierten Figurenmodellen.

Im Kontrast zu den Antagonisten ist die Charakterisierung der Protagonisten in beiden Filmen auf den gesamten Handlungsverlauf verteilt, und angesichts abwechselnder Verhaltensweisen und charakterlicher Entwicklungen in keinem Moment abgeschlossen. Sowohl Luca in *FURIA* als auch Michael Polischka in *KNALLHART* erscheinen zum Filmbeginn als unschuldige, vor Gewalt zurückschreckende Wesen, die sich nach einer Entwicklung im Handlungsverlauf am Ende in einer Situation befinden, in der sie selbst Gewalt anwenden und töten. Die Figurenentwicklungen sind Teil der

Figurenkonzeption als Protagonisten. Daneben bleiben die in den Filmen dargestellten Eigenschaften der Antagonisten im Filmverlauf statisch. Die Charakterisierung der Antagonisten erfolgt jeweils in einem Schlüsselmoment zum Filmbeginn und verändert sich im Handlungsverlauf nicht. Gabonu, Erol und Hamal sind am Filmende mit denselben Figureneigenschaften charakterisierbar wie zum Filmbeginn.

Artefakteigenschaften und Figurenkonzeptionen

Allgemein lässt sich für alle Figurendarstellungen in KNALLHART und FURIA Kohärenz (ihre Eigenschaften haben Bezüge zueinander) und Konsistenz (die Eigenschaften sind nicht widersprüchlich, sondern plausibel) feststellen. Neben der kontrastiven Figurenkonzeptionen als Protagonisten und Antagonisten führen die Darstellungsstrukturen zur Wahrnehmung der Antagonisten in starkem Kontrast zu den Protagonisten sowie zur Vermittlung ihrer für die Handlung und Story zentralen Eigenschaften. In dem Kontrast erscheinen die Protagonisten als Individuen und Perspektivierungsinstanz, verfügen über ein komplexes Eigenschaftsspektrum und ein mehrdimensionales Handlungs- und Reaktionsrepertoire, durchlaufen eine dynamische Entwicklung und sind in transparenter Weise mit der Möglichkeit zu Einblicken in ihre Gefühls- und Gedankenwelt dargestellt. Die Antagonisten dagegen sind in beiden Filmen beobachtete, als Teil einer Gruppe auftretende natio-ethno-kulturell markierte Figuren. Sie sind im Zusammenhang von Gewalttätigkeit und Kriminalität typisiert, durch ein einfaches Eigenschaftsspektrum, eindimensionale Handlungsmuster und einen statischen Zustand ohne Entwicklung gekennzeichnet und auf opake Weise ohne die Möglichkeit zu Einblicken in ihre Gefühls- und Gedankenwelt dargestellt.

4.3 Figuren im Kontext: Handlung und Konstellation

Nachdem bisher die Figuren selbst im Mittelpunkt standen, als fiktive Wesen und als Artefakte, interessiert hier der Kontext. Dieser umfasst zum einen das Verhältnis der Figuren zur Filmhandlung, also die Motivation, die den Figurenhandlungen zugrundeliegen (vgl. Eder 2008: 428-461). Daneben zählt die Figurenkonstellation, die entscheidend für die Positionen der Figuren innerhalb des Akteur_innennetzwerks eines Films ist, zum Kontext (vgl. ebd.: 464-517). Diese strukturelle Positionierung von Figuren lässt auch

Rückschlüsse auf Formen der Stereotypisierung zu (vgl. *ebd.*: 508-511), die ich in einem separaten Punkt betrachte.

Die beiden Bereiche Handlungsmotivation und Figurenkonstellation – sowie das Mittel der Stereotypisierung – sind eng mit filmdramaturgischen Aspekten verknüpft. Eingangs habe ich grundsätzlich festgehalten, dass die Dramaturgie in *FURIA* und *KNALLHART* mehrheitlich den von Eder (2007) herausgearbeiteten Merkmalen des klassischen, populären Hollywoodmainstreams entspricht (vgl. ab S.65 dieser Arbeit). Dabei habe ich auch auf die dramaturgische Opposition natio-ethno-kulturell markierter Antagonisten gegenüber einem jeweils unmarkierten, *weißen* Protagonisten in *FURIA* und *KNALLHART* hingewiesen und hierin eine Übereinstimmung mit dem von Benschhoff/Griffin (2009) angeführten Merkmal klassischer Hollywooddramaturgie angedeutet, demzufolge PoC insbesondere als Antagonist_innen auftreten. Nachfolgend betrachte ich diese dramaturgischen Merkmale der beiden Filme detailliert und im Zusammenhang.

4.3.1 Luca und Gabonu im Kontext (*FURIA*)

Als Kontexte interessieren die Handlungsmotivation einzelner Figuren und die Figurenkonstellation der Filme. Dementsprechend unterteile ich die Ausführungen in die beiden Bereiche.

Handlungsmotivation

Im Handlungsverlauf des Films verfolgt Luca das Vorhaben, die von Gabonu geforderte Geldsumme aufzutreiben. Lucas zentrales Handlungsmotiv – die Angst vor und Abhängigkeit von dem drohenden Gabonu – wird zu Beginn des Films im Expositionsblock diegetisch begründet. Das Publikum erhält also im Rahmen der Filmhandlung Kenntnis über die Ursachen der zentralen Motivation Lucas. Sie werden menschlich/psychologisch erklärt: Als menschliches Wesen fürchtet Luca angesichts der Bedrohung durch Gabonu vor allem um sein Leben. Im Handlungsverlauf entwickelt sich eine intensive Beziehung zwischen Luca und Mona, so dass zu seiner zentralen Motivation der Wunsch hinzukommt, eine Beziehung mit Mona zu erhalten. Lucas Handlungen sind somit nicht nur dramaturgisch in seiner Artefakteigenschaft und Funktion als Protagonist motiviert, sondern insbesondere diegetisch in seiner Eigenschaft als fiktives Wesen in einer fiktiven Welt. Dasselbe gilt für die Figuren aus Lucas näherem Umfeld, Mona und Felie. Auch sie handeln als fiktive Wesen primär im psychologisch nachvollziehbaren, eigenen Überlebensinteresse sowie als enge Verbündete des Prota-

gonisten. Das bedeutet, Lucas Handlungen und die seiner engen Vertrauten lassen sich auf Ursachen zurückführen, die innerhalb der Filmhandlung dargestellt sind. Gabonus Brutalität, Lucas Sieg beim Streetrace, Gabonus Geldforderungen und Drohungen sowie Sucas gewaltvolle Jagd auf die Drei begründen die zentrale Handlungsmotivation zur Lösung des zentralen Handlungskonflikts. Gleichzeitig ist diese zentrale Handlungsmotivation Lucas und seines Umfeldes die Grundlage der gesamten Handlung, ihr folgt der Handlungsstrang der fiktiven Geschichte.

Die Handlungen des Antagonisten Gabonu und der Figuren aus seinem Umfeld sind nicht diegetisch, sondern dramaturgisch motiviert. Zwar agieren die Antagonisten nicht per se unrealistisch, unverständlich oder absurd, allerdings werden eben die Motivationen Gabonus für seine Gewalttätigkeit und Skrupellosigkeit nicht innerhalb der fiktiven Welt erklärt. Seine Motivation erschließt sich damit nicht diegetisch aus den Handlungsdarstellungen, wie beim Protagonisten, sondern primär aus seiner Typisierung als Mafioso. Wenngleich er die gebrochene Abmachung mit Luca zum Anlass nimmt die Geldforderungen willkürlich zu erhöhen, so wird dennoch nicht im Rahmen der fiktiven Welt ersichtlich, welche Ursachen seine Brutalität, Willkür und sein Machtstreben haben. Auch Sucas Motivation kann nicht diegetisch erklärt werden. Er folgt den Befehlen Gabonus, jagt und tötet Menschen, nicht auf der Grundlage dargestellter Ursachen, sondern weil er als Handlanger des Mafia-Patron Gabonu typisiert ist.

Die Ausrichtung der Filmhandlung auf eine einzelne Geschichte bzw. auf den Konflikt eines Protagonisten ist ein Merkmal populärer Dramaturgie (vgl. Punkt 2 in T1 auf S.65 dieser Arbeit). Dabei spannt sich der Konflikt in Form eines Problem-Lösungs-Bogens über die Filmhandlung (vgl. Punkt 3 in T1 auf S.65 dieser Arbeit.) und wird von einer kausalen Reihe zielgerichteter Handlungen des Protagonisten vorangetrieben (vgl. Punkt 15 in T1 auf S.65 dieser Arbeit.). Das heißt, die Motivation des Protagonisten ist der wesentliche Faktor für die Ausrichtung der Filmhandlung und bildet die Grundlage der Filmthematik, des Sujets. Im Falle von FURIA lässt sich das allgemein umschreiben: Der junge Luca versucht als finanziell schlecht ausgestatteter, männlicher, heterosexueller, *weißer*, abled Bukarester die Konfrontation mit erpresserischen, gewalttätigen, männlichen, mafiösen ‚Roma‘ im gegenwärtigen Rumänien zu überleben, wobei ihm die Flucht mit Mona in letzter Konsequenz sogar das Töten Anderer abverlangt.

Die Motivation der Figur Luca als Grundlage für das Sujet bestimmt den Handlungsverlauf des Films FURIA. Das Ziel des Protagonisten, die Abhängigkeit zu Gabonu aufzulösen, wirkt angesichts der geforderten Summe von

Beginn an weit entfernt. Das Erreichen des Zieles erscheint damit aber umso begehrenswerter, sodass die Motivation für den Protagonisten steigt und die Frage nach der Konfliktlösung für das Filmpublikum an Spannung gewinnt. Luca verliert das Streetrace, ohne sich die Folgen bewusst zu machen oder ohne diese zu kennen. Sein Abwiegeln gegenüber Felie [Sz.6] spricht dafür, dass Luca sich der Bedrohung durch Gabonu zunächst nicht vollumfänglich bewusst ist. Nach der Forderung der siebentausend US-Dollar durch Gabonu sind Lucas sämtliche Handlungen darauf ausgerichtet, die Schulden bei Gabonu zu tilgen bzw. aus dessen Abhängigkeit zu entkommen. Nach den erfolglosen Telefonaten [Sz.11] sowie dem Autoverkauf [Sz.12] bestiehlt er seine Eltern [Sz.14] und entwickelt den Plan, seine ehemalige Schulfreundin Mona in der Funktion einer »prințesă« als menschliches Pfand für den Sänger und Protegé Gabonus, Adrian Minune, zur Verfügung zu stellen [Sz.16], ohne sie darüber zu informieren. Luca bleibt das Handlungszentrum und sein Ziel, die Tilgung der Schulden und damit die Auflösung des Abhängigkeitsverhältnisses zu Gabonu, bestimmt diese Handlung. Als Luca mit Mona den schwerverletzten Felie findet [Sz.33] wird ihm bewusst, wie bedrohlich die Situation ist. Kurz vor dem Showdown erfährt Luca die Ablehnung für seinen Plan vom gewalttätig agierenden Gabonu [S.37]. Spätestens jetzt erkennt Luca die von Gabonu ausgehende Gefahr in ihrem vollen Umfang. Er dringt ein letztes Mal in die Villa ein um Mona zu befreien [Sz.38]. Anschließend ist Crocoi tot [Sz.39].

Lucas Wunsch, der Bedrohung durch die Gewalt zu entkommen und die Schulden zu tilgen bietet die Möglichkeit breiter Identifikation des Filmpublicums mit den Handlungen des Protagonisten. Angesichts der skrupellosen Methoden des gewalttätigen Geldeintreibens durch den wohlhabenden Gabonu erscheinen Lucas Motive als basales menschliches Überlebensbedürfnis. Dabei hat dieses Überlebensbedürfnis als Suche nach einem finanziellen Auskommen erst die Abhängigkeitssituation zu Gabonu verursacht, und zwar in Kombination mit der anfänglichen Unterschätzung der Gefahr, die von Gabonu ausgeht. Diese Verknüpfung der zentralen Handlungsmotivation mit einem allgemeinen Bedürfnis und einer Schwäche ist ein zentrales Kriterium zur Gestaltung von Mainstreamfilm-Protagonisten (vgl. Eder 2008: 448-453). Für die Figur Luca sehen die drei Bereiche wie folgt aus:

- Das zentrale, äußere Ziel (,external desire / want‘, beschreibt den Problemlösungsbogen der Handlung): Der Abhängigkeit und Gewalt von Gabonu entkommen.

- Das zentrale innere **Bedürfnis** („inner need“, setzt den größeren thematischen Rahmen): Ein Leben in (finanzieller) Unabhängigkeit.
- Die zentrale **Schwäche** („key flaw“, verzögert das Erreichen des Ziels): Lucas Naivität und die Unterschätzung der Bedrohung.

Luca gelangt aus finanziellem Überlebensinteresse (Bedürfnis) und Fehleinschätzung der Bedrohung (Schwäche) in die Abhängigkeit Gabonus und will dessen Erpressung, Bedrohung und Gewalt mit zunehmender Bewusstwerdung und Überwindung seiner Schwäche entkommen (zentrales Ziel), wozu ihm am Filmende angesichts der Entfernung von seinem Ziel jedes Mittel recht ist. Die Message dieser Handlungs-dramaturgie lautet: Mit positiven Aussichten und Versprechen wird der Protagonist von der gewalttätigen Welt der Rom_nija angezogen und gelangt weiter in die Abhängigkeit, bis ein Entkommen am Ende unmöglich scheint.

Menschliche Bedürfnisse, die das Erreichen des zentralen Zieles für den Protagonisten motivieren und im Zusammenhang mit einer menschlichen Schwäche erschweren, sind dramaturgisch bedingt auf die Darstellungen des Protagonisten Luca beschränkt. Die Motive des Antagonisten Gabonus für seine egoistischen, brutalen Handlungen sind nicht dargestellt und es werden auch keine menschlichen Bedürfnisse erkennbar. Gabonus Motive und Bedürfnisse sind im Sinne der Dramaturgie für die Filmnarration irrelevant, denn Lucas Geschichte wird erzählt. Einzig die Funktion als Antagonist ist ausschlaggebend für Gabonus Handlungen. Sein Streben nach Macht und Reichtum, das er skrupellos und über Leichen verfolgt, erklärt sich damit aus einer dramaturgisch funktionalen Typisierung.

Figurenkonstellation

Luca ist zentraler Protagonist und Identifikationsfigur in FURIA. Felie steht ihm als Begleiter zur Seite, wobei im Verlauf der zweiten Filmhälfte Mona zur wichtigsten Person in seinem nächsten Umfeld wird: In der ersten Filmhälfte dominieren gemeinsame Auftritte des Protagonisten Luca mit seinem Freund Felie [Sz.1, 3-6, 8-11, 13, 16, 24, 33, 34] und in der zweiten Hälfte überwiegen gemeinsame Auftritte Lucas mit Mona an seiner Seite [Sz.15, 17, 18, 26, 27, 29, 30-36, 40, 41]. Wesentliche Funktionen der Figur Felie bestehen in der kritischen und skeptischen Begleitung von Lucas Positionen als dessen Gegenpol [Sz.5, 6, 16] sowie als sein Helfer [Sz.12, 22, 24, 26, 28]. Eine wesentliche Funktion Monas liegt in ihrer Rolle als weiblicher Gegenpart in einer heterosexuellen Liebesbeziehung zwischen ihr und dem Protagonisten [ab Sz.17]. Luca, Mona und Felie (inter)agieren als Interessengemeinschaft.

Dem Protagonisten und seinen zwei Verbündeten stehen im Handlungskonflikt die Figuren Gabonu und Suca gegenüber. Letztere sind ebenfalls Hauptfiguren und treten als Antagonisten in Konfrontation zu Luca, Felie und Mona auf. Direkte Begegnungen zwischen dem Protagonisten Luca und dem zentralen Antagonisten Gabonu beschränken sich auf den Expositionsblock zu Beginn [Sz.3, 10] und den gewalttätigen Showdown am Ende des Films [Sz.37], und umschließen die Filmhandlung als Klammer. Über den Handlungsverlauf verteilt kommt es auch zu gewalttätigen Konfrontationen zwischen Gabonus Handlanger Suca und Luca oder Mona [Sz.4, 20, 21, 31, 37]. Die Misshandlungen Felies sind nicht explizit dargestellt, aber deren Folgen an den schweren Verletzungen erkennbar [Sz.33].

Neben den zwei konfligierenden Gruppen aus Hauptfiguren gibt es Nebenfiguren, die für den Konflikt keine Relevanz haben, sondern der funktionalen Darstellung einer konkreten Situation dienen oder spezifische Figurenumfelder repräsentieren: Dazu zählen die Eltern Lucas, mit denen dessen Umfeld näher beleuchtet wird oder die Figuren Adrian Minune, Crocoi und die Mutter von Perhan, die der Darstellung von Gabonus Umfeld dienen. Eine funktionale Nebenfigur ist der Fotograf, der als Auslöser fungiert, um die Gewalttätigkeit Gabonus einleitend zu demonstrieren, oder der Autofahrer zum Ende, der Mona und Luca chauffiert und nach seinem sexuellen Übergriffsversuch von Luca totgeschlagen wird. Zwischen Nebenfiguren und Statist_innen existieren Randfiguren, die über einen kleinen Handlungsrahmen verfügen. Die Einteilung der Figurenkonstellation im Film FURIA nach der Relevanz der Figuren ist wie folgt darstellbar:

- **Hauptfiguren:** Luca, Felie, Mona, Gabonu und Suca.
- **Nebenfiguren:** Fotograf, Lucas Eltern, Crocoi, Adrian Minune, Perhans Mutter, Autofahrer.
- **Randfiguren:** Bodyguards, Gesprächspartner Sucas in Gabonus Garten, Mann in d. Werkstatt, Monas Eltern, Security in d. Mall, Perhan.
- **Statist_innen:** Gäste in der Mall, Fußballfans, Gäste auf Crocois Geburtstagsparty, Fußgänger_innen etc.

Die fünf Hauptfiguren lassen sich in den Protagonist mit seinem Umfeld auf der einen und die Antagonisten auf der anderen Seite unterteilen, wobei sich diese Unterteilung mit der Unterschiedlichkeit der Artefakteigenschaften überschneidet. Die protagonistische Handlungsfunktion von Luca, Felie und Mona geht einher mit ihren Darstellungen als individuelle

Charaktere, während die Antagonisten stark typisiert sind. Hinzu kommt die natio-ethno-kulturelle Markierung der Antagonisten samt Umfeld als Rom_nija, die sich allein auf Figuren dieser Konfliktpartei beschränkt. Die Differenz zwischen Figuren mit komplexen Eigenschaften und Figuren mit Typisierung einschließlich natio-ethno-kultureller Markierung verläuft entlang der Handlungskonfliktlinie.

Stereotypisierung

Als Protagonist mit vielen Eigenschaften, charakterlicher Entwicklung, Individualität und als Themensetzer mit seinem zentralen Handlungsproblem entspricht die Figur Luca dem ‚novelistic character‘ nach Richard Dyer, während die Antagonisten in FURIA mit ihrem eingeschränkten Eigenschaftsspektrum, der Eindimensionalität, Konstanz und Intransparenz allgemein als ‚types‘ einzuordnen sind (vgl. S.27 dieser Arbeit). Noch enger lassen sie sich als Stereotype eingrenzen, da sie als abweichend von den sozialen Regeln und den Normvorstellungen des protagonistischen Umfeldes dargestellt sind und eine Ordnungs- sowie Repräsentationsfunktion erfüllen:

Die Antagonisten sind nicht Teil der sozialen Gruppe des Protagonisten. Mit ihrer Gewalttätigkeit, dem Reichtum und dem skrupellosen Machtstreben stehen Gabonu und sein Umfeld außerhalb dessen, was im Umfeld des Protagonisten als Normalität dargestellt ist. So bleibt es in der Welt Lucas eine Unmöglichkeit, in 24 Stunden siebentausend US-Dollar aufzutreiben. In der Welt Gabonus hingegen erhält der Sohn zum Kindergeburtstag einen Luxuswagen. Dazu kommt der selbstverständlich scheinende Umgang mit, teils tödlicher, Gewalt in Gabonus Welt, der von der dargestellten Welt Lucas, Monas und Felies stark abweicht.

Luca und Felie reflektieren im Gespräch die Abweichungen Gabonus mit seinem Umfeld von ihren normativen Vorstellungen. Sie verstehen sich in der Position der Norm und die Antagonisten in einer davon abweichenden: Felie weist mit seiner Warnung »Tu nu-i cunoști pe ăștia«⁶⁸ Luca darauf hin, dass eine Einschätzung eben ‚dieser‘ nach für Luca vertrauten Maßstäben nicht möglich sei. Luca selbst referiert später verallgemeinernd über die wesenskennzeichnenden Merkmale des »țigan« an sich [Sz.16: 25’35-26’25], die er für seinen Plan ausnutzen möchte. Mit ihren Einschätzungen stützen Luca und Felie die in den Figurendarstellungen vermittelte Zuordnung von Gabonu und dessen Umfeld zu einer Sphäre, die außerhalb der Normalität von Luca und dessen Umfeld liegt.

⁶⁸Ü: »Du kennst diese [Leute / Art von Menschen] nicht« [Sz.6: 08’45-08’48], vgl. auch S.79.

Die Handlungsperspektivierung stützt die Vermittlung der Normativität: Mit der Technik des POV sowie den subjektiven Einschätzungen von Luca und Felie wird eine imaginative Nähe des Publikums zum Protagonisten-Umfeld begünstigt. Dieser Nähe steht auf der anderen Seite die imaginative Distanz zu den Antagonisten gegenüber, für deren Darstellung eine Übernahme der Perspektive fehlt. Dem Filmpublikum wird also einzig die Wahrnehmung des protagonistischen Umfeldes vermittelt, die damit als normative Orientierungsgrundlage innerhalb der fiktiven Welt dient, und die Gabonu und dessen Umfeld außerhalb der Normvorstellungen von Luca und Felie positioniert.

Die natio-ethno-kulturelle Markierung der Antagonisten als Rom_nija ist mit einer symbolischen Bedeutung außerhalb der fiktionalen Welt verknüpft (vgl. ab S.154 dieser Arbeit). Im Zusammenhang mit dieser Markierung bewirkt die zuvor genannte Positionierung der Figuren außerhalb der im Film vermittelten Normvorstellungen die Konstruktion einer symbolischen Ordnung, die mit der nicht-fiktionalen ‚Wirklichkeit‘ verknüpft ist.

Die Darstellungen der natio-ethno-kulturell markierten Antagonisten samt Umfeld in FURIA erfüllen eine Repräsentationsfunktion. Mit ihrer Markierung, ihrer eigenschaftsreduzierten Typisierung und gestützt von den Ausführungen Lucas und Felies erscheinen Gabonu und sein Umfeld stellvertretend für ‚die Rom_nija‘. Sie sind ein Figurenkollektiv, das neben seiner dramaturgischen Funktion als Antagonisten mit der natio-ethno-kulturellen Markierung für Vorstellungen einer vermeintlichen Gruppe von Rom_nija steht. In dem Zusammenhang lässt sich auch die Funktion von Randfiguren aus Gabonus Umfeld deuten, bspw. die weibliche, stark exotisierte, in einem bunten Kopftuch, einem langen Kleid und Goldschmuck gekleidete Figur. Ihre Repräsentationsfunktion wird dadurch unterstrichen, dass im Figurenumfeld des Protagonisten keine einzige natio-ethno-kulturell markierte Figur zu finden ist. Figuren aus dem Umfeld des Protagonisten stehen nicht für eine spezifische Nation, Ethnie oder Kultur, sondern – im Gegensatz dazu – für sich selbst.

4.3.2 Michael Polischka, Hamal und Erol im Kontext (KNALLHART)

Handlungsmotivation

Michael Polischka verfolgt nach dem ersten Angriff durch Erol im Expositionsblock das Ziel, dessen Geldforderungen bei der nächsten Begegnung erfüllen zu können. Die Angst vor der Gewalt Erols sowie das daraus re-

sultierende Interesse Michael Polischkas die geforderte Summe zu liefern erklären die Ursachen der Handlungen des Protagonisten diegetisch. Nach weiteren Zusammenstößen mit Erol im Verlauf der Handlung erhält Michael Polischka Schutz durch Hamal und bietet diesem im Gegenzug dafür seine Arbeit als Drogenkurier an. Michael Polischkas Handlungen lassen sich damit alle auf dargestellte Ursachen zurückführen. Dasselbe gilt für die Handlungen seiner Mutter Miriam Polischka, die im Rahmen eines Subplots näher dargestellt wird. Den Demütigungen von Klaus Peters folgen kurze Beziehungen zu verschiedenen männlichen Partnern und nach anhaltender Verzweiflung entsteht allmählich eine Beziehung zwischen ihr und dem Kommissar Gerber. Miriam Polischkas Handlungen lassen sich kausal aus der Filmhandlung erschließen. Mit den als menschlich nachvollziehbar dargestellten Ursachen für ihre Handlungen sind der zentrale Protagonist und dessen Mutter nicht ausschließlich dramaturgisch motivierte Figuren, sondern sie folgen psychologischen Motiven, die als solche im Rahmen der Darstellungen vermittelt werden.

Während das Verhalten Michael Polischkas und seiner Mutter primär psychologisch motiviert und mit dargestellten Wünschen, Sorgen und Ängsten alltagspsychologisch erklärbar erscheint, sind die Antagonisten durchweg dramaturgisch motivierte Figuren. So ist Erols Gewalttätigkeit gegenüber Michael Polischka nicht kausal mit einer vorangegangenen ursächlichen Situation erklärt, sondern ab dessen erstem Auftritt bereits mit seiner charakterlichen Typisierung als Ganganführer präsent. Hamals berechnende Kälte, mit der er Michael Polischka für kriminelle Geschäfte instrumentalisiert, folgt seiner Typisierung als Mafioso. Wie Erol so brutal werden konnte oder was Hamal zu seiner egoistischen Machtausübung brachte berührt der Film nicht. Verhaltensweisen und Eigenschaften von Hamal und Erol sind nicht durch Darstellungen der fiktiven Welt, etwa Vorgeschichten oder Parallelstränge erklärbar, sondern lassen sich nur aus den Typisierungen schließen. Die dramaturgische Funktion der Figuren Hamal und Erol als Antagonisten prägt ihre Darstellungsweisen.

Die den Handlungsbogen überspannende Verfolgung eines Ziels durch einen zentralen Protagonisten in KNALLHART entspricht dem dramaturgischen Mainstream. Im Mittelpunkt der Filmhandlung steht das Problem Michael Polischkas, das gleichzeitig das Sujet des Films setzt. Im Falle von KNALLHART lässt es sich zusammenfassend formulieren: Der junge, männliche, heterosexuelle, *weiße*, abled, nach Neukölln zugezogene Schüler und Sohn einer alleinerziehenden Mutter mit sozial prekären Rahmenbedingungen Michael Polischka ist mit der brutalen Gewalt des ‚türkischen Gangs-

ters' Erol konfrontiert und gerät in den Einflussbereich des ‚arabisch/muslimischen‘ Mafioso Hamal, aus dem ein Entkommen nur durch Opferung eines Menschenlebens möglich ist.

Michael Polischkas zentrales Problem bildet den Kern der Handlung und des Themas von KNALLHART. Das spiegelt sich im Filmverlauf wider: Die Lebensumstände seiner Mutter bringen Michael Polischka nach Neukölln [Sz.3-5], wo er zum Opfer einer Erpressung durch Erol und dessen Gang wird [Sz.19]. Obwohl Michael Polischka den Forderungen Erols nachkommt und ihm Geld zahlt [Sz.20], für das er einen Einbruch begeht [Sz.17-18], kann er diesen nicht zufriedenstellen und wird weiter bedroht und misshandelt [Sz.34]. Er entscheidet sich für Hamal als Drogenkurier zu arbeiten [Sz.40] um Schutz vor Erol zu erhalten und damit seinem Ziel näherzukommen. Aus Unerfahrenheit und/oder Naivität bemerkt Michael Polischka nicht, in welche Abhängigkeitssituation er sich gegenüber Hamal begibt. Am Ende wird er von Hamal vor die Entscheidung gestellt, sich selbst oder Erol zu töten (Hamal: »Du oder er. Du kannst es dir aussuchen.« [Sz.68: 84'17]). Mit seinem über Stunden andauernden Zögern vor dem Schuss erscheint Michael Polischka bis zuletzt als menschliches Wesen mit Skrupeln. In diesem Moment befindet sich der Protagonist in einem Motivationskonflikt. Er ist nicht verroht, fürchtet aber um sein eigenes Leben und schießt. Die tödliche Handlung wirkt wie eine Katharsis für Michael Polischka, der sich darauf hin von Hamal abwendet und der Polizei anvertraut [Sz.1-2].

Michael Polischkas Handlungen basieren im gesamten Filmverlauf nur bedingt auf freien Entscheidungen, meist handelt er re_agierend. Sein zentrales Ziel, der Gewalt zu entkommen, ist verknüpft mit seinem grundlegendem Bedürfnis nach Ruhe, das er gegenüber Crille konkret formuliert [Sz.27]. Dieses Bedürfnis wird zu Hause nicht erfüllt, wo er in einem von Konflikten geprägten Verhältnis zur Mutter lebt und sich nur bedingt zurückziehen kann. Außerdem erhält er von seiner Mutter keine Anerkennung, die er, genau wie den Schutz vor Erol, von Hamal erhält. Es ist seine zentrale Schwäche, dass Michael Polischka sich vom Gefühl der Anerkennung und Sicherheit ablenken lässt und die Bedrohung nicht erkennt oder erkennen will, die das Verhältnis zu Hamal mit sich bringt.

- Das zentrale äußere **Ziel** (‚external desire / want‘, beschreibt den Problemlösungsbogen der Handlung): Der Abhängigkeit und Gewalt von Erol, später Hamal, entkommen.
- Das zentrale innere **Bedürfnis** (‚inner need‘, setzt den größeren thematischen Rahmen): Ein Leben in Ruhe, (soziale) Anerkennung.

- Die zentrale **Schwäche** („key flaw“, verzögert das Erreichen des Ziels): Michael Polischkas Naivität und die Unterschätzung der Bedrohung.

Michael Polischka, den äußere Umstände nach Neukölln führen, will der hier angetroffenen Bedrohung und Misshandlung durch Erol entkommen (zentrales Ziel) und sucht dafür, verknüpft mit seinem Wunsch nach Ruhe und Anerkennung (Bedürfnis) Schutz bei Hamal. Bis er am Handlungsende zum Mord an Erol aufgefordert wird, ist ihm das Ausmaß der Bedrohung nicht bewusst, das das Verhältnis zu Hamal mit sich bringt (Schwäche). Michael Polischkas Schwäche, die Unerfahrenheit, wird von Hamal bewusst ausgenutzt. Als Message vermittelt der Film: Die Versuche eines unerfahrenen Jugendlichen im rauen Neukölln einer ‚türkischen‘ Gang zu entkommen führen ihn in ‚arabisch/muslimisch‘ dominierte mafiöse Strukturen und damit zu lebensbedrohlichen Konsequenzen.

Allein die Handlungen des Protagonisten Michael Polischka und von seiner Mutter Miriam Polischka lassen sich kausal mit innerhalb der Filmhandlung dargestellten Ursachen begründen. Die Motive für Hamals Handlungen wie das Streben nach Geld, die Instrumentalisierung von Michael Polischka, die Bereitschaft zum Töten, erschließen sich nicht aus der fiktiven Welt, sondern allein aus seiner Typisierung als Mafioso. Dasselbe gilt für Erol, dessen Aggression und Gewalttätigkeit keine konkrete erkennbare Ursache besitzen, sondern sich nur aus seiner Typisierung als jugendlicher Gewalttäter erschließen.

Figurenkonstellation

Als zentraler Protagonist und Identifikationsfigur steht Michael Polischka im dramaturgischen Mittelpunkt des Films KNALLHART und ist die Figur mit der höchsten Auftrittsmenge. Die Michael Polischka am nächsten stehende Person aus seinem Umfeld ist seine Mutter Miriam Polischka, mit der er über den Handlungsverlauf verteilt gemeinsam auftritt [Sz.4, 5, 13, 22, 32, 35, 46, 56, 69]. Mit den Darstellungen der Mutter wird die soziale und häusliche Ausgangssituation des Schülers Michael Polischka näher beleuchtet. Als zweite Hauptfigur steht Miriam Polischka im Mittelpunkt eines eigenen Subplots, in dem ihre heterosexuellen Beziehungen zu Männern und in hervorgehobener Weise die Entstehung eines Liebesverhältnisses mit Kommissar Gerber dargestellt werden. Mit Crille und Matze hat Michael Polischka zeitweise zwei Freunde und Verbündete [Sz.7, 9, 12, 14, 16-18, 21, 25-27, 31, 32, 37, 47]. Aus der Beziehung entsteht aber keine handlungsübergrei-

fende Interessengemeinschaft, sondern die Beziehung endet in der zweiten Filmhälfte [Sz.47], nachdem Michael Polischka auf Hamal trifft.

Der Figur Michael Polischka stehen mit Erol und Hamal zwei Antagonisten gegenüber. Miriam Polischka ist zwar Teil des nächsten Umfeldes des Protagonisten, aber sie begegnet den Antagonisten Michaels kein einziges Mal. Der zentrale Handlungskonflikt ist auf den zentralen Protagonisten Michael Polischka beschränkt, die direkte Bedrohungssituation durch die Antagonisten, von der die Mutter keine Kenntnis hat, ist ihm vorbehalten. Direkte Begegnungen und Konfrontationen Michael Polischkas mit Erol sind über den gesamten Filmhandlungsverlauf verteilt [Sz.9, 10, 20, 31, 34, 37, 47, 63, 68]. Innerhalb des Expositionsblocks wird in der ersten Begegnung mit Erol [Sz.9] die von Gewalt geprägte Konfliktbeziehung eingeführt und in der letzten [Sz.68] durch den tödlichen Schuss von Michael Polischka beendet. Nachdem Michael Polischka erstmals im Barbier auf Hamal trifft [Sz.27], beginnt eine Beziehung zwischen diesem und dem Protagonisten am Ende der ersten Filmhälfte [Sz.38-41]. Den ersten Aufträgen als Dealer [Sz.44, 45] folgt Michael Polischkas Bruch mit seinen Freunden Crille und Matze [Sz.47], und die Beziehung zu Hamal und dessen Handlanger Barut wird in der zweiten Hälfte des Films zentral für den als Drogendealer aktiven Michael Polischka [Sz.52, 54, 55, 59, 60, 64, 66, 67]. Im Showdown wird Michael Polischka die Beziehung zu Hamal als lebensbedrohliches Abhängigkeitsverhältnis deutlich [Sz.68], sodass Erol und Hamal am Ende des Films als Teil derselben bedrohlichen Welt in Berlin Neukölln erscheinen.

Den Protagonist Michael Polischka und seine Mutter zähle ich als Hauptfiguren, genau wie die zentralen Antagonisten Erol und Hamal. Als Nebenfiguren gelten Crille und Matze, die Michael Polischka als vorübergehende Freunde unterstützen, daneben Barut, der als Helfer Hamals auftritt sowie die verschiedenen Freunde der Mutter einschließlich Kommissar Gerber, der zusätzlich als Vertrauensperson des Protagonisten auftritt. Lisa, mit der die Option einer zwischenmenschlichen Beziehung für Michael Polischka kurz aufscheint, zähle ich ebenfalls als Nebenfigur. Dazu kommen alle Figuren, denen Michael Polischka bei den Drogendeals begegnet sowie der Hehler Caip't'n Nemo. Daneben gibt es Randfiguren, deren Relevanz für die Handlung reduziert ist. Dementsprechend stelle ich die Figurenkonstellation für den Film KNALLHART wie folgt dar:

- **Hauptfiguren:** Michael Polischka und Mutter Miriam Polischka, Hamal und Erol.

- **Nebenfiguren:** Crille, Matze, Barut, Klaus Peters, Rainer, Hotte, Kommissar Gerber, Lisa, Capt'n Nemo, Tarek, Stubenwilli, Dirk, Elke, Julie, Holger Hagenbeck, Strippe, Cousin von Hamal.
- **Randfiguren:** Erols Gangmitglieder, Erols Frau, Lehrer Radke, Bodyguards/Helfer und Familienmitglieder Hamals, Otto Mangold (Vater v. Crille und Matze), Simone (neue Freundin v. Klaus Peters), Polizeibeamt_innen, Lehrer_innen.
- **Statist_innen:** Mitschüler_innen.

Die Hauptfiguren lassen sich in Michael und Miriam Polischka auf der einen und die Antagonisten Erol und Hamal auf der anderen Seite unterteilen. Während Miriam Polischka als zweite Hauptfigur genau wie Michael Polischka als individueller Charakter dargestellt ist, entsprechen Erol und Hamal typisierten Figurendarstellungen eines Gangmitglieds bzw. eines Mafioso und sind von Gewalttätigkeit und Machtstreben gekennzeichnet. Überdies ist Erol als türkisch und Hamal als arabisch-muslimisch natio-ethno-kulturell markiert, während Michael und Miriam Polischka sowie ihr gesamtes Figurenumfeld nicht markiert sind. Damit stimmt die Differenz zwischen komplexen und typisierten Figuren überein mit der natio-ethno-kulturellen Markierung entlang der Handlungskonfliktlinie.

Stereotypisierung

Die entlang der dramaturgischen Konfliktlinie verlaufende Differenz der Figureneigenschaften führt zur Frage der Stereotypisierung. Mit seinem breiten Eigenschaftsspektrum, dem von ihm im Handlungsverlauf durchlaufenen charakterlichen Veränderungs- und Entwicklungsprozess, seiner individualisierten Darstellung und der Zentrierung des Filmthemas auf seine Handlungen ist Michael Polischka der ‚novelistic character‘. Die Darstellungen von Hamal und Erol dagegen sind gekennzeichnet von einem schmalen Eigenschaftsspektrum, Eindimensionalität, fehlender Figurenentwicklung und Intransparenz, womit sie filmischen ‚types‘ entsprechen. In ihrer Abweichung von den sozialen Regeln und Normvorstellungen der Protagonisten sowie mit ihrer Ordnungs- und Repräsentationsfunktion lassen sich die Antagonisten als stereotyp dargestellt einordnen:

Hamal und Erol gehören zu zwei unterschiedlichen sozialen Umfeldern, die abweichenden sozialen Regeln folgen als das Umfeld des Protagonisten Michael Polischka. Insbesondere Erols bedrohlich-erpresserisches Auftreten und seine brutale Gewalttätigkeit sowie Hamals berechnende Skrupello-

sigkeit und sein Machtstreben stehen im Kontrast zu den sozialen Umgangsformen, die im Umfeld Michael Polischkas dargestellt sind. Misshandlungen, Erniedrigungen und Erpressungen, wie sie in Erols Welt selbstverständlich scheinen, sind in Michael Polischkas Umfeld nicht verbreitet. Ebenso fehlt Michael Polischka die finanzielle und machtbedingte Möglichkeit, mehrere Männer für seine Zwecke zu mobilisieren oder ein Luxusauto per mündlicher Anweisung zu ordern, wie Hamal es tut.

Die Grenze zwischen der protagonistischen und antagonistischen Welt wird auch durch die Figuren aus Michael Polischkas Umgebung vermittelt, die den Antagonisten mit ihren Aussagen eine Abweichung von der Norm zuschreiben. Von Crille wird Michael Polischka bei seiner ersten Begegnung mit Erol gewarnt, »auf den« müsse er »aufpassen« [Sz.9]. Hamal wird gegenüber Michael Polischka von seiner Mutter als »Araber« und von Caip't'n Nemo als »Itaker« kategorisiert, wobei der Bezeichnete in beiden Fällen nicht anwesend ist. Crilles Einschätzung signalisiert Michael Polischka Bedrohlichkeit, die von Erol ausgehe und Caip't'n Nemo und Michael Polischkas Mutter ordnen Hamal mit ihren Bezeichnungen als ‚nicht deutsch‘ ein.

Die Handlungsperspektivierung stützt die vermittelte Normativität als Unterteilung in ein Innerhalb und ein Außerhalb der protagonistischen Welt. Die Handlungsdarstellung ist von der Perspektive Michael Polischkas geprägt, und so werden auch die Antagonisten als Teil seiner Wahrnehmung vermittelt. Eine Perspektivierung der Handlung aus der Sicht von Erol oder Hamal erfolgt in KNALLHART nicht. Michael Polischkas Wahrnehmung und Perspektive dienen dem Publikum als Orientierungsgrundlage innerhalb der fiktiven Welt.

Die natio-ethno-kulturelle Markierung der Antagonisten – Erol als türkisch und Hamal als arabisch/muslimisch – gibt den Figuren eine symbolische Bedeutung, die mit der nicht-fiktionalen Welt verknüpft ist (vgl. ab S.154 dieser Arbeit). Im Zusammenhang mit der zuvor genannten Positionierung der Figuren außerhalb der sozialen und normativen Ordnung der Protagonisten ist diese Markierung der außerhalb stehenden Antagonisten Bestandteil einer symbolischen Ordnung, die mit der außerfilmischen ‚Wirklichkeit‘ zusammenhängt.

Die Gruppenrepräsentationen, die mit den natio-ethno-kulturellen Labels erschaffen werden, sind auf die Seite der bedrohlichen, in ihren Eigenschaften reduziert dargestellten Antagonisten beschränkt. Erol steht für eine Vorstellung des ‚türkischen Gangsters‘ an sich und genauso repräsentiert Hamal eine Vorstellung des ‚mafiösen Arabers‘. Ihre Repräsentationsfunktion wird dadurch bekräftigt, dass im Umfeld des Protagonisten kei-

ne einzige Figur natio-ethno-kulturell markiert ist. In KNALLHART lassen sich in diesem Zusammenhang auch Randfiguren wie die weiblichen, teils mit Kopftuch bekleideten, hinter einem Perlenvorhang stehenden Figuren deuten, die Michael Polischka beim Betreten von Hamals Wohnung wahrnimmt: Sie haben keine weiteren Auftritte im Filmverlauf und erfüllen im Moment ihres einen Auftritts eine stereotype Repräsentationsfunktion, die ihre eigene und Hamals natio-ethno-kulturelle Einordnung bekräftigt. Die natio-ethno-kulturell markierten Antagonisten repräsentieren vermeintliche nach natio-ethno-kulturellen Kriterien gelesene Gruppen, während die Figuren um Michael Polischka jeweils sich selbst repräsentieren.

4.3.3 Handlung und Perspektive: vergleichende Betrachtung

Handlungsmotivation

Die Handlungen und Verhaltensweisen der Protagonisten Luca in FURIA und Michael Polischka in KNALLHART sind gleichsam als psychologisch motiviert dargestellt, sie lassen sich innerhalb der fiktiven Welt, also diegetisch, erklären. Die Handlungen der Figuren aus dem Umfeld der Protagonisten – Mona und Felie in FURIA, Miriam Polischka in KNALLHART – sind an die psychologisch motivierten Handlungen der Protagonisten geknüpft oder eigenständig motiviert, ihre Ursachen können also ebenfalls im Rahmen der Filmhandlung erschlossen werden. Dagegen erschließen sich die Handlungen der Antagonisten ursächlich nur aus deren Figuren-Typisierungen, ihr Verhalten ist also primär dramaturgisch motiviert. Die Antagonisten agieren dementsprechend in einem engen funktionalen Rahmen. Somit stehen die Handlungsmotivationen der Antagonisten als Resultate ihrer Typisierungen in einer Differenz zu den diegetischen Handlungsmotivationen der Protagonisten und ihres jeweiligen Figurenumfeldes.

Beide Filme folgen der mit dem klassischen Hollywoodkino übereinstimmenden Mainstream-Dramaturgie. Die zentrale Handlungsmotivation des jeweiligen Protagonisten entspricht dabei dem Thema des Films, das für FURIA und KNALLHART im wesentlichen zusammenfällt: Ein jeweils junger, männlicher, heterosexueller, abled, *weißer* Großstadtbewohner gerät in ein lebensbedrohliches Abhängigkeitsverhältnis zu gewalttätigen, mafïösen, natio-ethno-kulturell Anderen. Aus diesem Abhängigkeitsverhältnis entkommt der Protagonist am Ende nur, indem er tötet.

Die Protagonisten in FURIA und KNALLHART sind mit den Geldforderungen und der Gewalt ihrer Antagonisten konfrontiert. In beiden Filmen

versuchen sie diese Forderungen zu erfüllen, um der gewaltvollen Bedrohung zu entkommen. Die Höhe des geforderten Betrages wird in beiden Filmen willkürlich von den Antagonisten bestimmt: In *FURIA* von Gabonu und in *KNALLHART* von Erol. Die Tilgung der Schulden und damit Beendigung der Abhängigkeit bleibt Lucas zentrales Ziel in *FURIA*. Das zentrale Problem für Michael Polischka in *KNALLHART* verschiebt sich im Filmverlauf von Erol auf Hamal, der ihn als Drogenkurier instrumentalisiert und von ihm im Showdown die Tötung Erols erwartet. Die Bedrohung für Michael Polischka in *KNALLHART* ist komplexer als die für Luca in *FURIA*, denn ersterem steht neben Erol als klar identifizierbarem Gewalttäter mit Hamal und dessen Umfeld ein Figurenensemble gegenüber, dessen Nähe Michael Polischka aus Naivität und Eigennutz freiwillig sucht. Als ihm die lebensbedrohliche Gefahr hinter Hamal und dessen Umfeld im Showdown bewusst wird, besteht sein Ziel nicht mehr nur im Entkommen vor der Gewalt Erols – das dann mit dessen Tod erreicht ist –, sondern in der Abwendung vom kriminellen Milieu, die in den Gang zur Polizei mündet.

Das allgemeine Grundbedürfnis von Luca und Michael Polischka nach einem finanziellen Auskommen bzw. sozialer Stabilität ist dasselbe. Ihre zentrale Schwäche liegt in beiden Filmen in der Naivität und Unkenntnis im Umgang mit den kriminellen Antagonisten und in der Unterschätzung der Bedrohung durch diese. In beiden Filmen trägt diese wesentliche Schwäche dazu bei, dass sich das Erreichen des zentralen Ziels, und damit die Lösung des Handlungskonflikts, hinauszögern. Erst mit der Übernahme der Gewalttätigkeit – einer zentralen Eigenschaft der Antagonisten – kommen die Protagonisten ihrem Ziel, der Befreiung aus der Abhängigkeit, näher.

Die Handlungen beider Filme vollziehen die Entwicklung der Protagonisten in ihre Resignation und Ausweglosigkeit nach. Luca und Michael Polischka gelangen in die Situation, selbst zu morden. Damit verlassen sie zum Filmende ihre Normalität und übernehmen gewalttätige Handlungsweisen, die von Anfang an Teil der Wesenhaftigkeit der Antagonisten sind.

Die Enden von *FURIA* und *KNALLHART* unterscheiden sich. In *KNALLHART* wird Michael Polischka durch Hamal unter Druck gesetzt, offen bedroht und damit in einen starken Motivationskonflikt gedrängt, in dem er sich für sein eigenes Leben und damit für die Tötung Erols entscheidet. Dieser Moment wirkt kathartisch auf Michael Polischka, der im Anschluss zur Polizei geht. In *FURIA* erschlägt Luca einen unbekanntem Autofahrer, nachdem er zuvor Crocoi tötete. Während Luca mit dem Knüppel schlägt setzt der Abspann ein, somit endet *FURIA* mit den Darstellungen eines resignierten, tötenden Protagonisten. Zwar ist auch Michael Polischka nach der Tö-

tung Erols als kühl und abwesend dargestellt, im Gegensatz zu Luca hat er allerdings einen Anlaufpunkt: Kommissar Gerber bei der Polizei. Die letzte Szene zeigt Michael Polischka in der Umarmung mit seiner Mutter unter Anwesenheit des Polizisten und neuen Familienfreundes Gerber. Somit endet KNALLHART in einem Bild familiärer Eintracht.⁶⁹

Es gibt auch Parallelen zwischen den Filmenden: Beide Protagonisten töten im Showdown Menschen, um ihr Ziel zu erreichen, die Abhängigkeitsituation aufzulösen. Außerdem sind die zentralen Konflikte beider Filme am Ende nicht gelöst, nur die Gefahr ist gebannt. Die grundsätzliche Bedrohung durch die Antagonisten bleibt bestehen, wenn auch nicht unmittelbar für die Protagonisten. Die Probleme von Luca und Michael Polischka nach den Morden zum Handlungsende scheinen größer als zu Beginn.

Figurenkonstellation

Im Zentrum der Handlung beider Filme steht ein *weißer*, männlicher, unter 30 Jahre alter Protagonist. In FURIA stehen Luca die engen Verbündeten Mona und Felie zur Seite, die den Konflikt miterleben und von diesem selbst mit betroffen sind. Die Beziehungen Lucas zu Mona und Felie sind von konflikthafter Situation und Momenten starker Nähe geprägt und damit als abwechslungsreich dargestellt. Die wichtigste Figur im Umfeld von Michael Polischka in KNALLHART ist seine Mutter. Diese steht im Mittelpunkt eines eigenen Subplots, trifft nie auf die Antagonisten und befindet sich damit außerhalb der Konfliktkonstellation des Protagonisten. Die Beziehung Michael Polischkas zu seiner Mutter ist konfliktreich und entfremdet. In seinen Schulfreunden Crille und Matze findet er vorübergehend Verbündete, bis die Beziehung zur Handlungsmittelpunkt bricht. Der Bund mit Hamal stellt sich zum Ende als lebensbedrohlich heraus und zu Kommissar Gerber baut Michael Polischka nur allmählich Vertrauen auf.

In seiner Konfliktsituation ist Michael Polischka im Gegensatz zu Luca auf sich allein gestellt. Zudem steht Michael Polischka im Unterschied zu Luca nicht nur einem einzelnen, konkreten als Bedrohung auftretenden Figurenumfeld gegenüber, sondern neben Erol samt Gang auch Hamal und dessen Umfeld. Letzterer, der gegenüber Michael Polischka erst zum Ende eindeutig als Bedrohung auftritt, profitiert bis zu jenem Zeitpunkt von Michael Polischkas Diensten als Drogenkurier. Die Bedrohung durch Hamal ist für Michael Polischka als solche lange nicht erkennbar.

⁶⁹Die Handlung der Romanvorlage *Knallhart* endet, indem Michael Polischka Kommissar Gerber zur Leiche Erols führt – was dem resignierten Ende von FURIA ähnelt.

Die Konfliktbeziehung zwischen Protagonist und Antagonist basiert in *FURIA* und *KNALLHART* auf einem Abhängigkeitsverhältnis. Den Antagonisten Gabonu, Erol und Hamal ist es möglich, mit ihrer Macht über Luca bzw. Michael Polischka zu verfügen. In beiden Filmen sind diese Machtverhältnisse absolut und ausweglos: Wenn Luca nicht die gewünschte Summe Geld an Gabonu liefert, wird er und sein Umfeld von Gabonu und dessen Handlanger gejagt und misshandelt. Genauso wird Michael Polischka von Erol und dessen Gang misshandelt, wenn er nicht die wiederholten Geldforderungen erfüllt. Im Showdown formuliert Hamal die Drohung Michael Polischka zu töten, wenn dieser sich weigere Erol zu erschießen. Der Druck gewalttätiger bis lebensbedrohlicher Sanktionen durch die jeweilige Konfliktpartei ist ausschlaggebend für die Handlungen der Protagonisten

In beiden Filmen geht die Differenz zwischen der Unmarkiertheit der Protagonisten samt Umfeld und den natio-ethno-kulturell markierten Antagonisten einher mit dem Typisierungsgrad der Figurendarstellungen: Komplexität der Eigenschaften, Individualität und Figurentiefe sind jeweils Merkmale der unmarkierten Protagonisten und ihrer Umfeldler. Natio-ethno-kulturell markierte Figuren hingegen sind allein auf der Seite der typisierten Antagonisten mit ihren schmalen Eigenschaftsspektren und der geringen Figurentiefe zu finden. Die jeweilige Markierung, die Antagonisten-Funktion und die Typisierung überschneiden sich und weisen auf stereotype Darstellungen dieser Figuren hin.

Stereotypisierung

Die natio-ethno-kulturell markierten Antagonisten stehen in beiden Filmen als ‚types‘ dem jeweiligen ‚novelistic character‘ gegenüber. Mit den Darstellungen werden die markierten ‚types‘ außerhalb der sozialen und normativen Ordnung des jeweiligen Protagonisten positioniert und erfüllen überdies eine Ordnungs- und Repräsentationsfunktion, so dass sich diese ‚types‘ als Stereotype spezifizieren lassen:

Die Antagonisten und ihre Umfeldler stehen in der fiktiven Welt außerhalb Protagonisten-Umfelder und in Abweichung zu deren sozialen Regeln. Besonders mit ihrer Gewalttätigkeit und Machtausübung weichen Gabonu, Erol und Hamal von den Charaktereigenschaften und sozialen Regeln der fiktiven Wesen im Umfeld der Protagonisten ab. Die Antagonisten befinden sich außerhalb der sozialen Strukturen der Protagonisten.

Zur Darstellung von sozialer Abweichung kommen Zuschreibungen und Einschätzungen hinzu, mit denen die Antagonisten von den Protagonisten

oder Figuren aus deren Umfeld natio-ethno-kulturell eingeordnet oder als Bedrohung bewertet werden. Die Abweichung der Antagonisten von den normativen Regeln und Vorstellungen des Protagonisten-Umfeldes wird mit diesen Einschätzungen Dritter zusätzlich betont.

Die Perspektivierung der Handlung aus der Sicht der Protagonisten begünstigt die Wahrnehmung der Antagonisten in ihrer Differenz gegenüber den Protagonisten. Die dramaturgisch motivierte imaginative Nähe zum Protagonisten bedingt die distanzierte Wahrnehmung der Antagonisten in ihrer Nicht-Zugehörigkeit.

Die natio-ethno-kulturelle Markierung der Figuren im Zusammenhang mit ihrer Positionierung in Distanz zu bzw. außerhalb der sozialen und normativen Welt der Protagonisten verweist auf eine symbolische Ordnung im Zusammenhang mit der außerfiktionalen Welt.

Reduktion, Typisierung und natio-ethno-kulturelle Markierung sind in FURIA und KNALLHART auf die Darstellungen der Antagonisten beschränkt. Gegenüber den individualisierten Protagonisten, die keine natio-ethno-kulturellen Labels tragen, erfüllen die als Rom_nija, Türk_innen, Araber_innen und Mulsim_innen markierten Figuren eine Repräsentationsfunktion: Als dramaturgisches ‚Gegenüber‘ stehen sie für ihr jeweiliges natio-ethno-kulturelles Label in Kombination mit reduzierten aber betonten Eigenschaften.

4.4 Figuren als Symbole und Symptome

In der Untersuchung von Figuren als Symbole und Symptome interessieren die gesellschaftlichen Hintergründe der Figurendarstellungen. Die Symbolik von Figuren erschließt sich aus rezeptionsbezogener Perspektive über ihre indirekte Bedeutung (als Ausdruck für etwas Anderes, als etwas Abstraktes oder als Metapher) – wobei zwischen der von den Filmschaffenden vorgesehenen Bedeutung (intendierte Figurenrezeption) und der beim „optimalen Gelingen der Filmkommunikation“ vermittelten Bedeutung (ideale Figurenrezeption) unterschieden wird (vgl. Eder 2008: 528ff). Als Symptome interessieren einerseits die Wirkung von Filmfiguren auf ihr Publikum und andererseits ursächliche Faktoren, die zur Entstehung der Figuren führten und zur Erklärung dienen können, warum eine Figur auf eine bestimmte Weise im Produktionsprozess gestaltet wurde (vgl. ebd.: 541). Die Frage nach der Symbolik berührt also die Bedeutungsebene der Figuren und die nach der Symptomatik ihre „Kausalbezüge zur Realität“ (ebd.: 542) – und zwar in beide Richtungen, also von der Senderin zur Empfängerin und umgekehrt.

4.4.1 Luca und Gabonu als Symbole und Symptome (FURIA)

In den folgenden drei Unterpunkten geht es im ersten um die Figurensymbolik und ab dem zweiten um die Figuren als Symptome: Im ersten der drei Abschnitte zitiere ich einige Aussagen des Regisseurs Radu Muntean, in denen er seine Intentionen zur Symbolik hinter den Figurendarstellungen benennt. Diese Aussagen setze ich ins Verhältnis zu den konkreten Figurendarstellungen, die ich bisher rekonstruiert und analysiert habe. Mit dieser Verknüpfung von Munteans geäußerten Intentionen und den Darstellungen veranschauliche ich, in welchem Maße sich Aspekte der von Muntean intendierten Symbolik im Falle der Idealrezeption im Film selbst wiederfinden lassen. Im zweiten Abschnitt gehe ich der Frage nach, ob, und wenn ja wie, sich die Figurendarstellungen symptomatisch auf erkennbare Ursachen zurückführen lassen. Sind die fiktionalen Darstellungen symptomatisch für reale Phänomene? Als drittes und letztes betrachte ich die Symptomatik der Figurendarstellungen im Rahmen ihrer Wirkung: Die Frage ist hier, ob ein symptomatischer Einfluss der Darstellungen auf die außerfilmische Realität erkennbar ist. Lassen sich reale Phänomene als Symptome erkennen, die auf die fiktionalen Darstellungen zurückzuführen sind?

Figurensymbolik in FURIA

Radu Muntean beschreibt in mehreren Interviews und Gesprächen die Arbeit an seinem Film FURIA. In den Äußerungen werden Intentionen für die Darstellungen seines Films deutlich, die übereinstimmend einer Symbolik der Differenz folgen. Anlässlich der Premiere sagte er im November 2002:

„Furia‘ nu este un film social. Cu toate acestea, acțiunea se petrece în lumea în care trăim cu toții, o lume ciudată, în care oamenii sunt foarte nervoși, cântereții de manele ne reprezintă la CNN, copiii primesc la 13 ani Mercedesuri, iar datoriile se plătesc cu viața“⁷⁰ (R. Muntean nach A.R. 2002)

Muntean zufolge spielt FURIA in der Welt, „in der wir alle leben, einer seltsamen Welt“. Zur Betonung dieser Aussage nennt er „die manele-Sänger“ und den Umstand, dass „die Kinder mit 13 Jahren“ Luxusautos als Geschenke erhielten. Indem er von beiden im Plural und mit bestimmtem

⁷⁰Ü: „Furia‘ ist kein sozialer Film. Trotzdem findet die Handlung in der Welt statt, in der wir alle leben, einer seltsamen Welt, in der die Menschen sehr nervös sind, die ‚manele‘-Sänger uns auf CNN repräsentieren, die Kinder mit 13 Jahren Autos der Marke ‚Mercedes‘ bekommen, während die Schulden mit dem Leben bezahlt werden.“

Artikel spricht („cântereții“, „copiii“), obwohl mit Adrian Minune und Crocoi jeweils nur eine Figur auftritt, signalisiert er die symbolische Funktion, die er den beiden beimisst: Adrian Minune und Crocoi symbolisieren von Muntean wahrgenommene, außerhalb des fiktional-narrativen Raums anzutreffende soziale Phänomene, die den „seltsamen“ Zustand der Welt belegen. Erkennbar wird das Verhältnis zwischen Muntean und dem von ihm beschriebenen Phänomen: Mit dem Hinweis, in dieser „seltsamen Welt“ würden „die ‚manele‘-Sänger uns auf CNN repräsentieren“ deutet er an, dass er selbst sich von den „manele-Sängern“ grundsätzlich nicht repräsentiert fühlt, und drückt damit eine distanzierte Haltung zu der Musikrichtung aus. Die Sphäre der Antagonisten sieht Muntean demnach in einem distanzierten Verhältnis zu sich selbst. Eine abgrenzende Haltung gegenüber den ‚manele‘ lässt sich aus weiteren Aussagen Munteans erschließen. In einem Interview präzisiert er die repräsentative Symbolik, die er mit den Darstellungen des Sängers Adrian Minune und dessen Musik in FURIA beabsichtigt:

„Manele ne înconjoară, sunt un adevăr, o realitate de care nu trebuie să ne ferim‘ [...]. ‚[Adrian Copilu‘ Minune] joacă în filmul meu, pentru că reprezintă o parte din societatea românească ce nu poate fi ignorată‘ [...]“⁷¹
(R. Muntean nach Gheorghe 2001)

Zwar appelliert Muntean ausdrücklich, vor den ‚manele‘ bräuchten „wir uns nicht zu schützen“. Mit seinem „Wir“ schließt er allerdings diejenigen Menschen aus, die nie einen Bedarf an Schutz vor ‚manele‘ sahen. Sein Appell richtet sich folglich an Menschen, die ein Problem mit bzw. Angst vor ‚manele‘ haben. Mit seinem „Wir“ bezieht Muntean selbst explizit Position in Distanz zu denen, für die ‚manele‘ nie ein Problem darstellten. Muntean verbindet mit den ‚manele‘ eine Symbolik, die für die Differenz zu dem steht, was er mit „Wir“ meint. Im zweiten Teil des Zitats merkt Muntean an, Adrian Minune spiele in seinem Film mit, „weil er einen Teil der rumänischen Gesellschaft repräsentiert, der nicht ignoriert werden kann“. Damit benennt er die intendierte Funktion dieser Filmfigur punktgenau, die er als Regisseur dem Sänger Minune beimisst: Repräsentation. Auf die Frage von Iulia Blaga, warum überhaupt er das Milieu der „mafia țigănească“ (Blaga 2002a) als Umfeld der Verirrungen des Protagonisten wählte, beschreibt Muntean genauer, was er sich unter dem von Minune repräsentierten Teil der rumänischen Gesellschaft vorstellt:

⁷¹Ü: „Manele umgeben uns, sie sind eine Wahrheit, eine Realität, vor der wir uns nicht zu schützen brauchen.“ / „[Adrian C. Minune] spielt in meinem Film mit, weil er einen Teil der rumänischen Gesellschaft repräsentiert, der nicht ignoriert werden kann.“

„Mi s-a părut reprezentativ pentru o anumită stare de spirit care plutește în aer în România zilelor noastre. N-am vrut să fac un film social, dar mi se pare că trăim într-un climat extrem de violent. Există o violență mocnită printre noi, și ea ne asasinează la tot pasul: manelele, înjurăturile, compromisurile pe care trebuie să le facem. Am vrut să fac un film despre starea de spirit pe care mi-o creează traiul într-un asemenea environment. Acum 4-5 ani, când vedeam afișe cu Adrian Copilu' Minune și cu Vali Vijelie, râdeam, dar nu-mi imaginam că acea cultură subterană, acea lume subterană avea să răbufnească și să ne mănince pe toți.“ (R. Muntean im Interview bei ebd.; Ü: A.2.4, S.234)

Muntean erklärt, er versteht das antagonistische Figurenumfeld in *FURIA* als repräsentativ für einen Stimmungszustand in Rumänien, der gekennzeichnet sei von einer „glimmenden Gewalttätigkeit unter uns, die uns kontinuierlich abtötet“. Die Antagonisten repräsentieren nach Munteans Ansicht also Gewalttätigkeit in Rumänien. Die Beschreibung deckt sich mit den Darstellungen der Brutalität Gabonus und Sucas. Munteans Formulierung, dass „uns“ die Gewalt kontinuierlich abtöte, stimmt mit dem Entwicklungsverlauf des Protagonisten überein: In der anhaltenden Konfrontation mit den gewalttätigen Antagonisten gerät Luca Handlungsende in einen Zustand teilnahmsloser Gewalttätigkeit. Muntean signalisiert damit seine Identifikation mit der Position des Protagonisten Luca und bestätigt dessen Funktion als zentrale Identifikationsfigur und Perspektivierungsinstanz in der Filmhandlung. In Munteans Anführen der „Kompromisse, die wir eingehen müssen“ deutet er zudem wieder die symbolische Differenzierung zwischen „uns“ als Betroffenen und den Antagonisten an. In Übereinstimmung mit dieser Unterscheidung resultieren die Handlungen des Protagonisten Luca in *FURIA* maßgeblich aus der Abhängigkeitssituation gegenüber Gabonu, während letztgenannter seine Interessen kompromisslos mit Gewalt durchsetzt. Luca und dessen Umfeld sind Munteans „Wir“, wogegen Gabonu und sein Umfeld für das „extrem gewalttätige Klima“ in Rumänien stehen. Seine Distanz zu den ‚manele‘ unterstreicht Muntean in dem Zitat erneut. Er bezeichnet die Musikrichtung explizit als ein Merkmal des gewalttätigen Klimas in Rumänien und betont, er habe nicht damit gerechnet, dass diese „Untergrundkultur“ und „Unterwelt“ der ‚manele‘ (für die er stellvertretend Adrian Minune und Vali Vijelie nennt) derart „einschlagen“ und „uns alle auffressen“ würde. Muntean spricht hier in bedrohlichen Bildern von den ‚manele‘, die sich in *FURIA* in der symbolischen Verknüpfung der Musikrichtung mit den gewalttätigen Antagonisten wiedererkennen lassen. Auch die natio-ethno-kulturelle Markierung der Antagonisten ist von

Muntean intendiert: In einem Interview spricht er von der Figur Gabonu als „țigan mafiot“ (R. Muntean im Interview bei Fulger 2006: 110). Gabonu und sein Figurenumfeld repräsentieren laut Muntean also neben Gewalttätigkeit und ‚manele‘ auch mafiöse Rom_nija. Diese natio-ethno-kulturelle Kategorisierung durch Muntean findet im Rahmen der Filmhandlung durch Äußerungen des Protagonisten Luca ihre Umsetzung.

Munteans Ausführungen verdeutlichen seine Intentionen, die Antagonisten in FURIA in Gestalt einer Bedrohung im Zusammenhang mit ‚manele‘ und mit natio-ethno-kultureller Markierung als Rom_nija erscheinen zu lassen. Diesen Figuren steht mit Luca und dessen Umfeld ein „Wir“ gegenüber, das nach Munteans Ansicht Kompromisse eingehen müsse und von Gewalt betroffen sei, die innerlich abtöte. Diese Symbolik fußt auf der Vorstellung von Differenz, der zufolge ‚manele‘, Rom_nija und Gewalt nicht zu Munteans „Uns“ gehören. In den Darstellungen des Films ist das bedrohte „Wir“ von Luca und dessen Figurenumfeld repräsentiert, unter denen keine natio-ethno-kulturell markierte Figur ist. Munteans „Wir“ entspricht also unmarkierten Figuren, während natio-ethno-kulturell markierte Figuren allein auf der Seite der Antagonisten auftreten: „Uns“ stehen mit Gabonu und ‚manele‘ natio-ethno-kulturell als Rom_nija markierte Repräsentationen der Gewalttätigkeit gegenüber und töten „uns“ ab.

Die Differenz zwischen Munteans „Wir“ und der „Unterwelt“ aus ‚manele‘ und Rom_nija ist im Film durch exotisierende Darstellungsmittel untermauert. Für den Exotismus in den Darstellungen des männlich dominierten antagonistischen Umfeldes kommt eine weibliche Figur mit einer kleinen Sprechrolle und beschränktem Handlungsspektrum zum Einsatz. Sie wird von Luca bei seinem Erkundungsspaziergang durch Gabonus Gartens nach einer POV-Kamerafahrt am Ende eines dunklen Gebüschgangs in heller Beleuchtung entdeckt, bevor Luca in demselben Garten einem Papagei aus Plastik sowie einem lebendigen Pfau begegnet. Gegenüber Luca tritt sie in der Rolle einer Mutter im Umfeld Gabonus auf und hat keine Bedeutung für den Plot. Ihre Handlung beschränkt sich auf die höfliche Beantwortung von Lucas Fragen. Die mit einem langen, bunten Rock, einem Kopftuch und viel Goldschmuck gekleidete Figur dient im Kontext der männlich dominierten, patriarchalen Gewaltstrukturen um Gabonu als Repräsentationsobjekt und symbolisiert natio-ethno-kulturell markierte Weiblichkeit. Diese exotisierte Darstellung lässt Parallelen zu den Darstellungen weiblicher als Romnija markierter Figuren in Mircea Eliades Novelle *La țigănci* (Eliade 2006) erkennen (vgl. R. Rădulescu 2007: 87ff). Der Protagonist dieser Novelle betritt einen von außen uneinsehbaren Garten. Angelangt in einem

„magischen Raum“ begegnet er dem als ‚țigancă‘ titulierten „Archetyp für das ewig Weibliche, die Liebe und das paradisische Dasein des Goldenen Zeitalters“ (vgl. *ebd.*: 87f). Es bleibt allein dem Protagonisten der Novelle – wie einem Eingeweihten – vorbehalten, den Wandel vom Bild der stigmatisierten, geächteten Rom_nija zu den angetroffenen weiblichen Figuren in einem „trancehaften Zustand“ zu erleben (vgl. *ebd.*: 87f). Der Protagonist ist beeindruckt und sprachlos: Angesichts der Repräsentationen exotischer weiblicher Romnija „gelingt ihm schon die elementare Kommunikation mit ihnen nicht“ (Patrut/Uerlings 2007: 22). Der Film *FURIA* greift die literarisch tradierte Symbolik⁷² auf: Die weibliche Filmfigur ist mit ihrer Kleidung und durch die Beleuchtung im Vergleich zu anderen Figuren des Films äußerlich hervorgehoben. Luca begegnet ihr aus reiner Neugier und findet sie hinter einem schlecht zugänglichen Gebüsch in dem ohnehin bereits periphär am Stadtrand gelegenen Garten Gabonus. Ein Gespräch mit ihr entsteht nicht, Lucas Fragen wirken hilflos. Die Bedeutung dieser Begegnung zwischen dem männlichen Protagonisten und der als Romni markierten Figur liegt allein in ihrem Exotismus. Die Funktion als Re_Präsentations_Objekt wird dadurch unterstrichen, dass sie keinen eigenen Namen hat.

Munteans „Wir“ zeigt sich in den Darstellungen des Films *FURIA* in starkem Kontrast zu den antagonistischen Rom_nija, die im Zusammenhang mit Gewalt, ‚manele‘ und weiblicher Exotik erscheinen. Die Welt des Protagonisten Luca, dessen Bedrohung durch die Antagonisten die Handlung vorantreibt, ist von finanziellen Problemen und familiärer Entfremdung geprägt und umfasst Äußerungen über die mögliche zukünftige Auswanderung. Lucas sozial schwierige Ausgangssituation und seine zeitliche Verortung in einer Gegenwart mit Vergangenheit und Zukunft bieten symbolische Anknüpfungspunkte für das Filmpublikum, sich – wenn auch nicht mit ihm direkt – als Teil des von Muntean formulierten „Wir“ zu identifizieren. Lucas Ein-Zimmer-Wohnung und sein ruhiges Elternhaus mit dem kranken Vater lassen dieses „Wir“ konkret werden, das der exotisierten ‚manele‘ -Welt mit der großen Villa am Bukarester Stadtrand, umgeben von Pfauen und Luxusautos, entgegengestellt ist. Dieses „Wir“ steht für Universalität. Es ist die Heterogenität der Figuren um Luca, es ist Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft. Diesem „Wir“ ist in den Aussagen Munteans und den Darstellungen seines Films ein Zustand gegenübergestellt, repräsentiert von Figuren, die Muntean und sein Protagonist mit dem Begriff

⁷²Diese Darstellungstradition ist nicht auf Rumänien beschränkt. Als populäre Inszenierung einer exotisierten, als Romni markierten weiblichen Figur gilt der Carmen-Mythos, dessen intertextuelle Tradition in Europa Kirsten von Hagen (2009: 105-174) analysierte.

„țigan“ labeln. Die so Bezeichneten bedrohen Luca bzw. „uns“ im Verständnis von Muntean, ihre „Unterwelt“ fresse „uns“ auf – wobei Rom_nija nur Bestandteil der Gewalt und Exotik dieser „Unterwelt“ sind, aber nicht von Munteans „Wir“.

Die Figurendarstellungen als Symptome: Ursachen

Eine Untersuchung der Agenția de Monitorizare a Presei aus der ersten Hälfte des Jahres 2003 – dem Entstehungs- und Erscheinungsjahr von FURIA – widmete sich der Darstellung von Rom_nija in den Medien Rumäniens: Laut der Studie wird in rumänischen Printmedien über Rom_nija vorwiegend auf tendenziöse und stereotype Weise in negativen Zusammenhängen, etwa Kriminalität, berichtet (vgl. Asociația de Investigații Media în Balcani 2003). Indem Muntean seine als Rom_nija markierten Figuren auf die Rolle mafiöser, gewalttätiger Antagonisten reduziert, scheint er an verbreitete Vorstellungsmuster anzuknüpfen und sich innerhalb eines bestehenden öffentlichen Diskurses zu befinden.⁷³ Angesichts der mit diesem Diskurs einhergehenden öffentlichen Stimmung in Rumänien äußerte sich ein Jahr vor der Entstehung des Films FURIA ein politischer Akteur, der sich selbst als Rom versteht, zur Projektionsfunktion der natio-ethno-kulturellen Markierung: Parlamentsmitglied und Vorsitzender der Partida Rromilor Nicolae Paun kritisierte 2002 die mit Blick auf Rom_nija verbreitete Unterscheidung „zwischen wir und ihr“ und die Verknüpfung dieser Unterscheidung mit Themenfeldern der Kriminalität (vgl. Asociația de Investigații Media în Balcani 2002). Als weiteres Beispiel zur grundsätzlichen Wahrnehmung von als Rom_nija gelesenen Menschen können Äußerungen des Regisseurs Radu Muntean selbst dienen. Der spricht in einem 2006 erschienenen Interview über Adrian Tuli, den Darsteller der Figur Gabonu in FURIA:

„Nu-mi vine în minte nici un actor român care ar fi putut să joace la fel de bine rolul unui mafiot țigan de vârsta aia, chiar nu cred că există așa ceva.“⁷⁴ (R. Muntean im Interview bei Fulger 2006: 110)

Ein „mafiot țigan“ ist laut Muntean also etwas Darstellbares, dessen Bewertung nach Kriterien des Rollenverständnisses erfolgt. Die Glaubwür-

⁷³Oben zitierte Asociația de Investigații Media în Balcani hat für den Zeitraum nach 2003 bis in die Gegenwart weitere Publikationen zur Darstellung von Rom_nija in rumänischen Medien auf der Homepage veröffentlicht, die ich hier nicht alle anführen kann. Für einen konkreten Fall tendenziöser Berichterstattung über Rom_nija im Jahr 2007 vgl. auch Krauß (2011: 311).

⁷⁴Ü: „Mir fällt kein rumänischer Schauspieler ein, der die Rolle eines țigan-Mafioso diesen Alters genauso gut hätte spielen können, ich glaube nicht mal, dass es so etwas gibt.“

digkeit der als Rom gelabelten Figur ergibt sich nach dieser Logik aus der Qualität des Schauspiels. Ein „mafiot țigan“ ist demnach kein lebensweltlich erfahrbares Individuum, sondern eine spielerisch zu füllende Abstraktionsgröße. Sie steht als Projektionsfläche für konkrete Erwartungen, die mittels Schauspiel gut oder weniger gut erfüllt werden kann. Das bedeutet, zum erfolgreichen Spielen eines „țigan mafiot“ gehört die Erfüllung von Erwartungen, die mit der natio-ethno-kulturellen Projektion verbunden sind. Munteans Lob legt nahe, dass Adrian Tuli mit seinem Spiel die allgemein verbreitete – wenn nicht mindestens Munteans – Vorstellung von einem als Rom gelabelten Mafioso erfüllt. Wesentlich dabei ist, dass die lobenden Worte sich auf einen Schauspieler beziehen, der selbst nicht bekennender Rom ist. Muntean blickt also auf spiel- bzw. darstellbare Eigenschaftsmuster, die er mit einer natio-ethno-kulturellen Einordnung verknüpft. Damit bringt er – bewusst oder unbewusst – auf den Punkt, dass es keineswegs um Rom_nija geht, sondern um verbreitete Bilder von als Rom_nija verstandenen Figuren. Mit dem Lob für Tuli drückt Muntean exemplarisch aus, dass die Darstellungen der als Rom_nija markierten Antagonisten an die Erwartungshaltung von Menschen wie ihn geknüpft sind – und in seinem Falle als Regisseur auch ursächlich beeinflusst werden –, die selbst gar keine Rom_nija sind. Im Kontrast dazu folgt ein Zitat von Muntean über den Darsteller, der als Star der ‚manele‘ auch außerhalb der fiktionalen Welt mit jener Sphäre in Verbindung steht, die Muntean mit zunehmender Gewalt in der rumänischen Gesellschaft assoziiert: Adrian Minune. Gefragt nach der Zusammenarbeit mit Minune für FURIA antwortet Muntean:

„El e un profesionist, a venit la intilnirea cu mine si producatorul, a vrut sa afle cu cit il platim si imediat ce am batut palma a facut exact ce i-am spus. Pe el l-a interesat cit cistiga. Daca Dragos sau Dorina ar fi facut filmul si pe bani mai putini, Adrian a fost interesat doar de cit cistiga. Asta e filozofia lor, ei produc bani si sint foarte mindri ca sint o masina de facut bani.“
(R. Muntean im Interview bei o.V. 2002; Ü: A.2.5, S.234)

Im Gegensatz zu Dorina Chiriac (spielt Mona) und Dragoș Bucur (spielt Luca) sei Adrian Minune ausschließlich daran interessiert gewesen, wie viel Geld er bei einer Beteiligung an dem Film verdiene, wofür Muntean eine Erklärung hat: „Das ist ihre Philosophie, sie produzieren Geld [...]“. Muntean nimmt den nicht-fiktionalen Minune als Repräsentation einer imaginierten Gruppe wahr, der er eine kollektive „Philosophie“ zuschreibt. Während er also Tuli für dessen individuelle Darstellungsleistung lobt, bewertet er Minune nach dessen vermeintlich repräsentativen Gruppeneigenschaften – Tu-

li, der kein Rom ist, wird dafür anerkannt, einen Rom überzeugend spielen zu können und Minune wird aufgrund tatsächlicher Roma-Zugehörigkeit an Klischees bemessen. Muntean liest die reale Person Adrian Minune also auch außerhalb von dessen Filmrolle als Symbol kollektiver Repräsentation. Das verrät nichts über den Sänger Adrian Minune, aber über die Wahrnehmung Munteans, derzufolge Minune nicht als für sich selbst stehendes Individuum zählt.

Die Figurendarstellungen als Symptome: Wirkung

Eingangs habe ich journalistische Texte vorgestellt, in denen die Darstellungen in FURIA als Studie der Realität rezipiert sind (vgl. ab S.52 dieser Arbeit). Die Rezeption des Films als wirklichkeitsnah berührt bereits einen zentralen Punkt in der Symptomatik der Figurendarstellungen: Die Darstellungen haben offenbar eine bestätigende Wirkung und erfüllen Erwartungen bzw. Vorstellungen eines Teils des Publikums. Damit ist bereits ein für meine Untersuchung zentraler Kern der Wirkung beschrieben. Vier Zitate sollen den gelungenen Kommunikationsprozess des Films FURIA belegen: Zwei Ausschnitte aus Rezensionstexten und zwei Ausschnitte aus Filmlexikoneinträgen zu FURIA geben Hinweise darauf, dass insbesondere die oben besprochene Symbolik der Figuren von Rezipient_innen problemlos erschlossen werden kann. Magda Mihăilescu beschreibt in ihrer Filmrezension den symbolischen Kontrast, den sie in den Darstellungen des Films erkennt:

De numai câteva cadre suntem aruncați de pe un mal pe altul: porțile amin-titului palat, turnulețe se deschid către o lume colorată, dubioasă, opulentă care și-a stabilit propria normalitate. Aici părinții sunt părinți și copiii – copiii, a se vedea frumosul început al filmului. Acolo se trăiește. Dincoace se supraviețuiește. Dincoace, tinerii își ling singuri rănile. Dacă nu mor. (Mihăilescu 2002; Ü: A.2.6, S.235)

Mihăilescu erkennt in FURIA die Darstellungen einer Parallelwelt: Während Gabonu mit seinem „Palast“ in einer „farbenvollen, dubiosen, opulenten Welt“ mit einer eigenen Normalität existiere, gehe es außerhalb davon um Überleben und Tod. Diese Symbolik stimmt überein mit dem von Muntean verwendeten Begriff der „Unterwelt“. Hier seien die Eltern Eltern und die Kinder Kinder, während außerhalb davon Probleme herrschten. Auch Mihăilescu erkennt also in den Darstellungen die von Muntean intendierte Unterteilung zwischen dem antagonistischen, natio-ethno-kulturell markierten Umfeld und Lucas Welt, wobei sie die Sphäre Gabonus als idealisierte Parallelwelt beschreibt. Die Differenz zwischen Lucas und Gabonus Welt

erkennt auch der Filmwissenschaftler und -kritiker Mircea Dumitrescu. Er bewertet die Figurendarstellungen unmissverständlich:

„Țigani, stăpânii cartierului, sunt bine reprezentați.“ / „Devotat familist, ca toți țigani, în afaceri [Gabonu] este realist, abil, tranșant și necruțător. [... Gabonu] este un primitiv rătăcit printre oameni civilizați [...].“⁷⁵ (M. Dumitrescu ohne Datum)

Dumitrescu erkennt in den Antagonisten die „țigani“ und wertet sie als in den Darstellungen gut repräsentiert. Um seine Einschätzung zu stützen nennt er Attribute Gabonus – familiäre Ergebenheit, geschäftliche Geschicklichkeit, Kompromisslosigkeit und Unbarmherzigkeit – und befindet diese als übereinstimmend mit seiner natio-ethno-kulturellen Einordnung. Dumitrescus Referenz für die Bewertung der Darstellungen sind seine eigenen, mit dem Label „țigani“ assoziierten Vorstellungen. Munteans Darstellungen eines Rom mit den beschriebenen Eigenschaften bewirken bei Dumitrescu die Bestätigung seiner verallgemeinernden Wahrnehmung von Roma. Die Differenz der antagonistischen Welt zur Welt Lucas, wie sie von Muntean intendiert in den Darstellungen erkennbar wird, vollzieht Dumitrescu ebenfalls nach, indem er schreibt, Gabonu sei „ein verirrter Primitiver unter zivilisierten Menschen“. Die Figur Gabonu steht außerhalb des normativen Verständnisses von Dumitrescu, das er mit den Protagonisten verbindet. Dumitrescus Einschätzung zufolge sind die Darstellungen der Antagonisten also gerade deswegen überzeugend, weil sie Rom_nija als gewalttätig und ‚unzivilisiert‘ zeigen. Eine ähnlich kontrastive Symbolik, nämlich zwischen ‚gut‘ und ‚böse‘, erkennt Tudor Caranfil in *FURIA*. In seinem Lexikon rumänischer Filme ordnet er die Figurenentwicklung des Protagonisten Luca als Fortsetzung zu Cristi Puius *MARFA ȘI BANII* ein:

„Filmul lui Puiu înfățișă contractul cu ‚diavolul‘ câștigului ușor și se încheia în derută; în cel al lui Muntean explodează furia omului care nu mai știe cum să iasă din capcana contractului.“⁷⁶ (Caranfil 2004)

Nachdem in Puius Film der Vertrag mit dem „Teufel des schnellen Geldes“ eingegangen wurde, explodiere in *FURIA* die Wut des ausgeweglosen

⁷⁵Ü: „Die țigani, die Herrscher des Viertels, sind gut repräsentiert.“ / „Als ergebener Familienmensch, wie alle țigani, ist er [Gabonu] im Geschäft realistisch, geschickt, kompromisslos und unbarmherzig. [... Gabonu] ist ein unter zivilisierten Menschen verirrter Primitiver [...].“

⁷⁶Ü: „Puius Film beschrieb den Vertrag mit dem ‚Teufel‘ des schnellen Geldes und endete in Verwirrung; in jenem von Muntean explodiert die Wut des Menschen, der nicht mehr weiß, wie er der Falle des Vertrags entkommt.“

Protagonisten. Caranfil's ‚Teufel‘, von dem sich der Protagonist abhängig mache, entspricht im Film FURIA der Figur Gabonu. Diese Deutung stimmt mit der von Muntean intendierten Symbolik überein, nach der die Gewalt einer Sphäre entspringt, die von der Welt Lucas separiert ist. Gabonu als ‚Teufel‘ repräsentiert dann eine ‚höllische‘ oder ‚teuflische‘ Sphäre. Dieser Interpretation zufolge liegt der alleinige Auslöser der tödlichen Eskalation bei den Antagonisten. Ihre Welt, die in Differenz zur irdischen Welt Lucas steht, ist demnach der Ursprung des ‚Bösen‘. Ähnliche Sprachbilder findet Grid Modorcea für das Resümee in seinem Lexikon des rumänischen Films:

„Luca intră fără voie în labirintul unei lumi fără conștiință, dominată de hoți, bișnițari și țigani. O lume a manelelor, a drogurilor, a curselor infernale de mașini, a suporterilor fanatici de fotbal.“⁷⁷ (Modorcea 2004)

Nach Modorceas Auffassung gerät Luca unschuldig in den Einflussbereich der Antagonisten um Gabonu, in denen er „Diebe, Geschäftsmänner und țigani“ erkennt. Er beschreibt diese Figuren mit negativen Attributen und einem eindeutigen natio-ethno-kulturellen Label. Als Herrschende im „Labyrinth einer Welt ohne Gewissen“ sind sie nach seiner Deutung Teil einer separierten Sphäre und tragen die alleinige Verantwortung für alles, was dem unschuldigen Protagonisten Luca zustößt.

Die vier zitierten Textabschnitte unterscheiden sich in der symbolischen Beschreibung der Darstellungen des Films FURIA nur in Nuancen. In allen vier Zitaten wird die dargestellte Gewalt als Teil einer externalisierten Sphäre wahrgenommen, die isoliert von den normativen Regeln der protagonistischen Welt Lucas existiert. Damit wird die Gewalttätigkeit von allen als ein Phänomen wahrgenommen, das zumindest im Ursprung nichts mit der Welt Lucas zu tun hat, sondern wesenskennzeichnendes Merkmal der externalisierten Sphäre ist. Nach dieser Interpretation stehen die Antagonisten in krasser Differenz zu den Protagonisten hinsichtlich menschlicher Eigenschaften und sozialer, normativer Grundregeln. Drei der vier zitierten Rezensent_innen erwähnen in dem Zusammenhang auch die natio-ethno-kulturelle Markierung der Antagonisten. Für die Wirkung lässt sich festhalten: Aus den Darstellungen des Films wird in den zitierten Texten übereinstimmend eine Symbolik der Differenz rezipiert. Diese Differenz verläuft entlang der von mir rekonstruierten dramaturgischen Figurenkonstellation und entspricht den analysierten symbolischen Darstellungen, wie auch den

⁷⁷Ü: „Luca betritt ohne Absicht das Labyrinth einer Welt ohne Gewissen, beherrscht von Dieben, Geschäftsmännern und țigani. Eine Welt der manele, der Drogen, höllischer Autoren, fanatischer Fußballfans.“

referierten Intentionen des Regisseurs. Das betrifft insbesondere die nationethno-kulturell mit dem Label Rom_nija markierte Sphäre von ‚manele‘, Gewalt und Exotik, die außerhalb der Alltagswelt von Luca und außerhalb von Munteans „Wir“ angesiedelt ist.

4.4.2 Michael Polischka, Erol und Hamal als Symbole und Symptome (KNALLHART)

Auch für KNALLHART unterteile ich drei Abschnitte, von denen der erste die Symbolik (mit Zitaten zu Intentionen und meinen eigenen Rekonstruktionen), der zweite die Ursachen und der dritte die Wirkung der Darstellungen behandelt.

Figurensymbolik in KNALLHART

In verschiedenen Interviews mit der Presse und in Videointerviews am Rande der Dreharbeiten sprechen Detlev Buck und weitere Beteiligte aus dem Filmteam über ihre Intentionen zum Film KNALLHART. Die Äußerungen lassen eine Symbolik der Differenz erkennen, die die Zitierten mit den filmischen Darstellungen verbinden. Daneben werden auch Ansprüche zur Darstellung von Wirklichkeit formuliert. Auch hier wird wieder das Verhältnis zwischen den filmproduzierenden Akteur_innen und der fiktionalen, an der Realität gemessenen Welt relevant. Als Regisseur betrat Detlev Buck mit KNALLHART Neuland, denn bis dato waren von ihm ausschließlich Komödien erschienen, die vornehmlich im ländlichen Raum spielen. Mit der erstmals als Kulisse gewählten Großstadt distanziert er sich trotzdem von anderen Filmen, die ähnliche Themen behandeln wie KNALLHART:

„Wenn in Filmen Kokslinien gelegt und mit großen Gesten weggeputzt werden, kam mir das immer ein bisschen lächerlich vor. Das wollte ich bewusst vermeiden und habe eigene Recherche betrieben. Das Ergebnis ist ziemlich durchgeknallt, aber dafür sehr nah an der Wirklichkeit.“ (D. Buck im Interview bei Bonke 2006)

Buck beansprucht eine aus eigenen Recherchen resultierende Wirklichkeitsnähe für die Darstellungen in seinem Film, die er als Unterscheidungsmerkmal zu nicht näher genannten anderen Filmen versteht. Mit der Wirklichkeit argumentiert er auch in einer Antwort auf den Vorwurf, die Darstellungen seien einseitig (vgl. Siemes 2006), der ihm neben viel Lob entgegengebracht wurde:

„Das ist Unsinn gewesen. Der Film sagt: Hingucken. Wirklichkeit wahrnehmen. Es ist nicht leicht, den eigenen Blick auf die Wirklichkeit auszuhalten.“
(D. Buck im Interview bei Amend 2006)

Buck hat kein Verständnis für die Kritik, sondern sieht darin die Unfähigkeit, den „Blick auf die Wirklichkeit auszuhalten“. Die Darstellungen seines Films setzt er mit der Wirklichkeit gleich und stilisiert sie zu einer unbequemen Wahrheit. Eine ähnliche Einschätzung legt Buck auch zugrunde, um das zahlenmäßig vergleichsweise kleine Publikum seines Films zu erklären: Nur wenige Menschen hätten KNALLHART im Kino gesehen, „weil man zu viel Angst hatte vor dem Film“ (vgl. KNALLHART VON HINTEN 2006: 00'39), ist er überzeugt. Sein als Darstellung der Wirklichkeit intendierter Film basiert auf einem zentralen Handlungskonflikt, in dem Michael Polischka in die Gewalt und Abhängigkeit von natio-ethno-kulturell markierten Antagonisten gerät. Das zentrale Problem seines fiktionalen Protagonisten setzt Buck ebenfalls ins Verhältnis zur Realität:

„Ich will, dass man akzeptiert, dass durch die vielen unterschiedlichen Nationen Problematiken entstehen. Für mich ist das auch ein Film über Familie. Ein Jugendlicher aus einer arabischen Familie kriegt vielleicht nicht auf die Fresse, weil die 200 Mitglieder hat, aber der Sohn einer allein erziehenden Mutter natürlich. Da hat sich gesellschaftlich viel verändert. Ich will das nicht dramatisieren, aber man muss sich damit auseinandersetzen.“
(D. Buck im Interview bei Sannwald 2006)

Buck wünscht sich eine Auseinandersetzung mit Problemen, die „durch die vielen unterschiedlichen Nationen“ entstünden, ohne diese dramatisieren zu wollen. Zur Veranschaulichung beschreibt er einen fiktiven Konflikt, in dem ein als arabisch bezeichneter Jugendlicher durch seine 200 Familienmitglieder im Gegensatz zum natio-ethno-kulturell nicht näher kategorisierten Sohn einer allein erziehenden Mutter vor Gewalt geschützt ist. Bucks Intention ist demnach die Darstellung eines Protagonisten, der bis zu einem gewissen Grad nur deswegen Opfer von Gewalt wird, weil er nicht natio-ethno-kulturell markiert und mit den von Buck assoziierten Attributen wie der Familiengröße ausgestattet ist. Das Zitat verrät ein Detail über Bucks Wahrnehmung der natio-ethno-kulturellen Markierung: In KNALLHART tritt Erol als türkisch markierter Jugendlicher auf, während Hamal und Barut als professionelle, erwachsene Mafiosi arabisch markiert sind. Buck erwähnt in seiner exemplarischen Veranschaulichung aber einen ‚arabischen‘ Jugendlichen und demonstriert damit, dass für ihn die symbolische Bedeutung der Antagonisten in ihrer natio-ethno-kulturellen Markierung

per se liegt, also Unterscheidungen zwischen den Labels arabisch und türkisch beliebig und austauschbar sind. Erol, Hamal und Barut symbolisieren die natio-ethno-kulturelle Differenz an sich, so dass Buck von ‚arabischen‘ Jugendlichen spricht, obwohl im Zentrum der Jugendgang in seinem eigenen Film eine türkisch markierte Figur steht. Dieser stellt Buck symbolisch den „Sohn einer allein erziehenden Mutter“ gegenüber, für den er auf ein natio-ethno-kulturelles Label verzichtet. Das Fehlen der Markierung bei den Figuren Michael und Miriam Polischka veranschaulicht ihre Repräsentationsfunktion als unmarkierte Familie. Im Kontext der realen Probleme, die Buck in Anbetracht „unterschiedlicher Nationen“ anspricht, stehen die Polischkas für die ‚deutsche Nation‘. Diese benennt Buck aber nicht explizit, obwohl er das Gegenbild des ausdrücklich ‚arabischen‘ Jugendlichen zeichnet. Die ‚deutsche‘ Zugehörigkeit wird durch die fehlende Benennung als Selbstverständlichkeit und im Kontrast zur ‚arabischen‘ vermittelt. In dem Zitat formuliert Buch zudem eine Warnung: Wenngleich er nicht dramatisieren wolle, so sehe er dennoch die Notwendigkeit, sich mit gesellschaftlichen Veränderungen auseinanderzusetzen. Er benennt nicht konkret, welche Veränderungen er meint. Aber mit seiner Forderung der Auseinandersetzung im Anschluss an die symbolische Gegenüberstellung des „arabischen“ Jugendlichen mit 200 Familienmitgliedern und des von Gewalt bedrohten Sohnes der alleinerziehenden Mutter gibt er der Handlung von KNALLHART die symbolische Bedeutung eines real existierenden, bedrohlichen Konflikts. An anderer Stelle warnt Buck in einem Interview zu KNALLHART noch eindringlicher, „wenn wir uns mit der Migrationsproblematik nicht auseinander setzen, wird das noch schwer wiegende Folgen haben.“ (vgl. D. Buck im Interview bei o.V. 2006). Hier spricht er nicht von unterschiedlichen Nationen, sondern von „der Migrationsproblematik“ und warnt vor den Folgen einer fehlenden Auseinandersetzung damit. Welche Folgen das sind und was für ihn problematisch an Migration ist, erläutert er nicht.

Die Äußerungen Bucks vermitteln den Eindruck, er wolle mit KNALLHART auf reale Gefahren hinweisen, zumal er Wirklichkeitsnähe für seine filmischen Darstellungen beansprucht. Die Probleme, die er mit der Inszenierung einer unmarkierten, *weißen* Figur als Sohn einer alleinerziehenden Mutter im Konflikt mit gewalttätigen, natio-ethno-kulturell markierten Figuren darstellen wolle, beschreibt er allgemein als Probleme im Zusammenleben „von vielen unterschiedlichen Nationen“, als „gesellschaftliche Veränderungen“ und „Migrationsproblematik“. Aber welche Konflikte und Gefahren verbindet er konkret damit? In mehreren Establishing-Shots auf Straßen, Hausfassaden und Fenster [Sz.10, 27, 47] wird der Berliner Stadt-

bezirk Neukölln als Handlungsort inszeniert. Auf Einladung des Bezirksbürgermeisters Heinz Buschkowsky durften Detlev Buck und einige Schauspieler_innen sich im Gästebuch des Bezirks eintragen, was Buck mit den Worten „Neukölln ist New York“ tat (vgl. Strohmaier 2006). Die offizielle Neuköllner Premierenparty des Films wurde mit den Worten „Neukölln rockt“ beworben (vgl. Schaaf 2006). Die auffällige Betonung des realen Berliner Bezirks als Handlungsort und der Vergleich mit New York im Rahmen der Werbung für den Film belegen die symbolische Bedeutung, die Buck dem Bezirk in seiner fiktionalen Geschichte beimisst. Diese zeigt sich auch in mehreren Äußerungen Bucks, z.B. in seiner Antwort auf die Frage, was er bei der Produktion von KNALLHART gelernt habe:

„Dass eine Großstadt erst richtig interessant wird, wenn unterschiedliche Kulturen aufeinanderprallen. In Neukölln hat man allerdings extreme Zustände, die auch viele Probleme hervorrufen.“ (D. Buck im Interview bei Bonke 2006)

Buck erkennt in Neukölln „extreme Zustände“ als Ursache für „viele Probleme“. Damit belässt er es auch an dieser Stelle bei vagen Andeutungen im Zusammenhang mit „unterschiedlichen Kulturen“. Deutlich ist hier allerdings Bucks Verknüpfung sogenannter Probleme und Zustände mit dem real existierenden Bezirk Neukölln erkennbar. Diese Verknüpfung findet sich im fiktionalen Kontext seines Films KNALLHART wieder, in dem der zentrale Protagonist mit seinem Umzug nach Neukölln in bedrohliche Situationen gerät. Michael Polischka ist an einem schnellstmöglichen Wegzug aus Neukölln interessiert und zeigt sich erfreut, als Gerber eine vorübergehend freistehende Wohnung im Bezirk Steglitz in Aussicht stellt. Neukölln symbolisiert damit nach Bucks Intention und den Darstellungen im Film einen unbehaglichen und bedrohlichen Ort. Die Darstellungen der Antagonisten Erol und Hamal sind eng mit diesem Ort verknüpft. Außerdem sind sie mit ihrer Gewalttätigkeit, Bedrohlichkeit und Macht die Auslöser des zentralen Konflikts, also maßgeblich für die Probleme des Protagonisten verantwortlich. Hamal und Erol sind die Personifikationen der von Buck angesprochenen „extremen Zustände“ und „vielen Probleme“ im Bezirk Neukölln: Erol und sein Umfeld stehen als männliche Jugendgang für ein kriminelles, schulnahes Milieu, in dem Gewalttätigkeit zur Einschüchterung die Macht sichert. Hamal und Barut stehen für ältere und einflussreiche männliche Mitglieder eines mafösen Netzwerks, das außerhalb schulischer Strukturen von Restaurant-Hinterzimmern, einer Wettstube und einem Barbier-Shop ausgeht. Hamal hat die Macht, sich Erol von seinen Handlangern im Kof-

ferraum eines Autos bringen zu lassen. Nach dem Mord an Erol versucht er Michael Polischka zu beruhigen, niemand könne ihnen etwas anhaben, sie seien unsichtbar (vgl. S.94 dieser Arbeit). Erol repräsentiert die konkretere, physische Bedrohung, wohingegen Hamal und dessen weitreichendes Netzwerk für eine mächtigere, unsichtbare Bedrohung stehen, die im Geheimen agiert. Diese von Macht und Gewalt geprägten Eigenschaften der Antagonisten stehen konkret für den Konflikt oder die Probleme, die Buck in den Zitaten andeutet und in deren Zusammenhang er den Bezirk Neukölln nennt. Buck selbst verknüpft seine Andeutungen zu den als problematisch bezeichneten Phänomenen stets mit einer natio-ethno-kulturellen Markierung, die sich in der Darstellung der Antagonisten wiedererkennen lässt: In den Beschreibungen zu seinem Film spricht er von „extremen Zuständen“, von „arabischen“ Jugendlichen, von „unterschiedlichen Nationen“ und von Migration. In KNALLHART sind die Antagonisten Erol und Hamal jeweils natio-ethno-kulturell als muslimisch und arabisch bzw. türkisch markiert – gegenüber einem unmarkierten Protagonisten.

Neben den Markierungen wird das Figurenumfeld von Erol und Hamal durch verschiedene Darstellungsmerkmale im Kontrast zum Umfeld des Protagonisten dargestellt. Hier zu nennen sind auch die Darstellungen weiblicher Figuren, die im Umfeld der Antagonisten nur als Randfiguren auftreten: Bei Michael Polischkas Besuch in Hamals Wohnung werden aus dem POV des Protagonisten weibliche, teils mit Kopftüchern bekleidete Figuren hinter einem goldenen Perlenvorhang dargestellt und auf diese Weise als namenlose, exotisierte Re_Präsentations_Objekte des muslimisch markierten Umfeldes von Hamal inszeniert. Diese aus der Beobachterposition Michael Polischkas wahrgenommenen weiblichen Figuren haben keine Sprechtexte und auch keine weiteren Auftritte im Handlungsverlauf. Sie dienen der Exotisierung des männlich dominierten antagonistischen Umfeldes. Die meisten weiblichen Figuren mit kurzen Auftritten im Umfeld der Antagonisten bleiben namenlose Randfiguren ohne eigene Sprechrollen. Eine Ausnahme, was gesprochenen Text betrifft, stellen die verbalen Attacken von Erols namenloser Frau dar. Sie wirft ihm Verantwortungslosigkeit als Vater vor und ist dabei nahezu ausschließlich akustisch wahrnehmbar, da die Kamera sie aus großer Entfernung vom Boden, aus Erols Perspektive, in der Totale sehr klein im Bild zeigt. Groß im Bild dagegen sind Erols Reaktionen von Unverständnis über das Verhalten seiner Frau zu sehen. Der kurze Dialog dient nicht der näheren Darstellung der Frau, sondern zeigt allein Erol in der für ihn unangenehmen Situation, sie – über die große Distanz, unter Beobachtung der Nachbarschaft – um Einlass in die Wohnung zu bitten. Ihre Dar-

stellung auf dem Balkon im Dialog mit Erol lässt sich nicht als Exotisierung einordnen. Buck verbindet mit dieser Szene [Sz.15], genau wie mit der Begegnung zwischen Michael Polischka und Erol mit dessen Kindern [Sz.31], eine konkrete Intention:

„Diese Szenen mit seiner Frau und seinen Kindern liebe ich, weil ich wollte, dass er auch weich ist. Er lebt in einem patriarchalischen System, wo die Frauen einen gewissen Druck ausüben können, wenn sie kräftig sind. Alleine ist er ein ganz normaler Mensch. Aber diese Scheißbanden. Ich hasse diese Einreihung und diese Gruppendynamik.“ (D. Buck im Interview bei Dockhorn 2006)

Nach Bucks Intention dient der Dialog Erols mit seiner Frau dazu, ihn von einer weichen Seite zu zeigen. Ob diese durch die entsprechenden Darstellungen tatsächlich vermittelbar ist, halte ich für fraglich. Denn das Gespräch zwischen den Beiden ist von Hektik und starker Lautstärke sowie großem Unverständnis seitens Erol für die Vorwürfe und Beschimpfungen seiner Frau geprägt. Mit gefüllten Einkaufstaschen bittet er sie, die Wohnungsschlüssel herunterzuwerfen, ohne näher auf ihre Vorwürfe einzugehen. Stattdessen wirft er ihr vor, die beiden mit ihren verbalen Attacken zu blamieren. Er wirkt dabei weniger weich, als vielmehr in einer schwachen Verhandlungsposition, weshalb er seine Bitte um Einlass mehrfach wiederholt. Die Begegnung zwischen Erol mit seinem Kinderwagen und Michael Polischka ordnet Buck in einem weiteren Interview näher ein:

„Ich habe Szenen aus dem Roman von Gregor Tessnow umgeschrieben oder dazugenommen. Das betraf vor allem die Szenen mit Erol. Ich wollte, dass der nicht so eindeutig der bad guy ist. Er sollte eine Backstory kriegen, er ist eigentlich ganz lieb, wenn er gerade mal nicht testosterongeleitet ist. Er ist Vater von Zwillingen. Und wenn er Polischka mit dem Kinderwagen begegnet, ist das eine ganz feine Begegnung.“ (D. Buck im Interview bei Sannwald 2006)

Die Erweiterung der Figur Erol im Vergleich zur Romanvorlage ist sicher ein Indiz für Bucks Intention, die Figur Erol nicht nur als „bad guy“ zu zeichnen. Die Kinderwagen-Szene lässt sich allerdings auch als einfache Begegnung zwischen dem Protagonisten und seinem Feind außerhalb der klaren Frontlinien deuten. Die Information, dass Erol Vater ist, lässt ihn noch nicht weicher erscheinen, wenngleich damit die Möglichkeit einer emotionalen Seite der Figur angedeutet ist. Die in slow motion dargestellten und mit psychedelischer Musik unterlegten Bilder der Begegnung stellen aller-

dings die Stimmung des Protagonisten in den Vordergrund und vermitteln die Unwirklichkeit dieser Begegnung aus dessen Perspektive, und weniger die Befindlichkeiten Erols. Auf welcher Grundlage Buck die zwei genannten Szenen aber als Beleg für eine weiche Seite Erols anführt, erschließt sich mir nicht. Der Streit mit seiner Frau oder das Schieben eines Kinderwagens mögen auf seine Rolle als Vater jenseits des Lebens als Gangmitglied hindeuten. Allerdings wird er eben nicht in familiärer Vertrautheit von einer sensiblen Seite gezeigt, wie z.B. bei direktem Kontakt mit seinen Kindern oder in liebevollem Austausch mit seiner Frau. Stattdessen werden – zwischen den vielen aggressiven Auftritten – einfach Informationen vermittelt, mit denen der Figur eine potentielle Emotionalität rein hypothetisch zugeschrieben wird. Sichtbar ist eine weiche Seite Erols aber nicht.

Die einzige, für sich selbst stehende und entsprechend ausführlich dargestellte weibliche Figur in KNALLHART ist die Hauptfigur Miriam Polischka. Sie funktioniert zwar auch zur Charakterisierung von Michaels familiärem Umfeld, aber ihr Handlungsrahmen ist von vielen Sprechtexten, eigenen Intentionen und großer Relevanz für den Plot gekennzeichnet. Mit Lisa hat eine weibliche Figur einige wenige und kurze Auftritte an Michael Polischkas Seite, die aber auf die Funktion einer Randfigur beschränkt bleibt. Mit ihr werden in zwei Szenen Hinweise auf die Entstehung einer sozialen Bindung des Protagonisten vermittelt. Die Bindung entsteht nicht und die Figur hat bis auf die drei kurzen neben Michael Polischka keine weiteren Auftritte. Die Figur und die scheiternde Beziehung zu ihr veranschaulichen die Konzentration Michael Polischkas auf seinen Job als Drogenkurier.

Bisher habe ich rekonstruiert, wie Buck in seinen Aussagen und seinem Film einen symbolischen Konflikt beschreibt, in dem der Protagonist im ‚problematischen‘, ‚extremen‘ Neukölln mit gewalttätigen Menschen konfrontiert ist, die als arabisch, muslimisch und türkisch markiert sind. Nun komme ich zu der Position, die von Michael Polischka repräsentiert wird. Er zieht als Außenstehender nach Neukölln und ist mit seinem Figurenumfeld im Gegensatz zu den Antagonisten nicht markiert. Mit Blick auf diese Konstellation merkt der Filmkritiker Knut Elstermann an, dass es „vor allem junge Ausländer“ in KNALLHART seien, „die der deutschen Hauptfigur das Leben zur Hölle machen“, worauf Buck erwidert:

„[...] das ist doch nur eine Metapher. Es geht um Gewalt, bei der am Ende niemand gut aussieht - auch die Deutschen nicht. Und letztlich ist es Fakt, dass Reibungen entstehen, wo viele Nationen zusammenkommen. Gerade Leute, die keinen Kontakt zu solchen Verhältnissen haben, erheben da schnell einen Vorwurf. Leute aber, die sich damit ehrlich auseinander set-

zen, sagen: Das stimmt genau so, wie ich es erzähle.“ (D. Buck im Interview bei Elstermann 2006b)

Auf Elstermanns Hinweis antwortet Buck, dass auch „Deutsche“ als gewalttätig dargestellt seien und erwähnt das Entstehen von „Reibungen“ an Orten mit Menschen „unterschiedlicher Nationen“ als eine Art Naturgesetz. Unterschiedliche natio-ethno-kulturelle Backgrounds sind für Buck demnach gleichbedeutend mit Konflikthaftigkeit. Eine Auseinandersetzung mit Elstermanns Bemerkung findet von Bucks Seite nicht statt. Tatsächlich treten neben den zentralen Antagonisten Erol und Hamal mit dem Hehler Capt'n Nemo, dem Kokaindealer Holger Hagenbeck und einigen weiteren, noch kleineren Charakteren, im Zusammenhang mit Michael Polischkas Hehlergeschäft und Drogenaufträgen mehrere *weiße*, unmarkierte Randfiguren auf, die als Teil des bedrohlichen, kriminellen Milieus dargestellt sind. Wenngleich diese Figuren nicht direkt am Handlungskonflikt beteiligt sind, gehören sie doch im weiteren Sinne zu der kriminellen Sphäre, aus der die Antagonisten stammen. Sie dürfte Buck mit den „Deutschen“ meinen, die am Ende auch nicht gut aussähen. Allerdings sind eben die Hauptfiguren, die Michael Polischka im Konflikt gegenüberstehen – und die unmittelbarste Bedrohung im Handlungskontext repräsentieren – mit den Antagonisten Hamal und Erol natio-ethno-kulturell markiert. Die Einseitigkeit dieser Konstellation zeigt auch bei umgekehrter Betrachtung: *vice versa* befindet sich im direkten Umfeld Michael Polischkas keine natio-ethno-kulturell markierte Figur. Die Identifikationsfigur und mit ihr die Perspektive der Narration sind unmarkiert. Aber wofür konkret steht diese Unmarkiertheit in KNALLHART? Die intendierte Symbolik des Protagonisten erläutert die für das Casting verantwortliche Astrid Rosenfeld, während sie sich an die Suche nach einer passenden Rollenbesetzung erinnert:

„Polischka war schwierig. Weil, also letztendlich war Polischka, fand ich, die Figur, die letztendlich am unfassbarsten war. Also, das war ja ein ganz normaler Junge. Das war ja das Ding. Ein ganz normaler Junge, dem man diese Geschichte glaubt. Also er muss schauspielerisch was drauf haben, aber ansonsten stach er durch nichts Konkretes hervor.“ (INTERVIEWS CREW: A. ROSENFELD 2006: 01'32-02'10)

Die Schwierigkeit habe darin bestanden, einen Darsteller zu finden, der glaubwürdig die Rolle des „normalen“ und „durch nichts Konkretes hervor[stechenden]“ Michael Polischka verkörpern konnte. Michael Polischka steht demnach nicht für eine bestimmte Nation, Kultur oder Ethnie, sondern für die ‚Normalität‘. Als *weißer*, „ganz normaler Junge“ gerät er in

das Neuköllner Milieu, das als arabisch, muslimisch und türkisch markiert ist und seiner ‚Normalität‘ gegenübersteht. Über die Erfahrungen, die die Figur in diesem Milieu macht, sagt Buck:

„Er kommt ja aus einer reichen Gegend, einem Villenviertel, und wird hart geprüft; seine Mutter ist sozial abgestiegen. Michael hat auch keinen Rückhalt, er kann sich nicht wehren. Bei ihm ist was zu holen. Den kann man ‚abziehen‘. Dann geht die Reise in einen Gewaltwirbel los, aus dem er sich gar nicht befreien kann. Schließlich stellt er sich unter den Schutz eines Mafioso und wird dessen Drogenkurier. Das ist, wie ich recherchiert habe, gar nicht unrealistisch, weil die Jungs eben nicht so schnell und oft von der Polizei kontrolliert werden.“ (D. Buck im Interview bei Elstermann 2006b)

Laut Buck schränken die äußeren Umstände und sein sozialer Background den Handlungsspielraum Michael Polischkas ein, er steht für einen unschuldig und passiv in den „Gewaltwirbel“ Getriebenen. Nach Bucks Auffassung gibt es gar keine andere Möglichkeit für Michael Polischka, als bestohlen, bedroht und misshandelt zu werden, und so in die Abhängigkeit des Mafioso zu geraten. Demnach steht Michael Polischka für einen weitgehend handlungsunfähigen Charakter, der in Anbetracht der ihn umgebenden Umstände keine nennenswerten Optionen hat, sich durch eigenes Handeln dem „Gewaltwirbel“ zu entziehen. Dieses Verständnis der Figur teilt auch ihr Darsteller David Kross: Eine eigene Verantwortung des Protagonisten Michael Polischka für dessen Situation und Probleme in KNALLHART sieht Kross nicht als gegeben (vgl. INTERVIEWS CAST: D. KROSS 2006: 01’40). In der Intention von Regisseur und Darsteller also symbolisiert die Figur Michael Polischka Passivität und Unschuld gegenüber den in Neukölln angetroffenen Umständen. Die so intendierte Symbolik deckt sich mit den analysierten Darstellungen des unerfahrenen und unscheinbaren Neuling, aus dessen Perspektive die Erlebnisse in der neuen Wohnumgebung Neukölln für das Filmpublikum dargestellt sind. Vom Anfang bis zum Ende der Handlung befindet er sich zunächst in der Gewalt Erols, wobei sämtliche Versuche scheitern, sich aus dieser zu befreien. In der folgenden Abhängigkeit von Hamal fühlt er sich dann zunächst vor Erol sicher, muss aber am Ende mit dem von Hamal geforderten Mord die Konsequenzen für die vermeintliche Sicherheit spüren. Bereits der alles auslösende Umzug nach Neukölln war ja keine eigene Entscheidung Michael Polischkas: Vom Handlungsbeginn bis zu seinem Entschluss am Handlungsende die Polizei aufzusuchen ist er als Getriebener der Entwicklungen gezeichnet. Die grundlegenden Ursachen für die Erlebnisse des Protagonisten sind außer-

halb seines Einflussbereiches angesiedelt. Michael Polischka steht für den „ganz normalen Jungen“ der ohne eigene Schuld in die Abhängigkeit, den „Gewaltstrudel“ der Neuköllner Bedrohung gerät. Seine ‚Normalität‘ deckt sich mit dem Fehlen einer natio-ethno-kulturellen Markierung sowie mit seinen Eigenschaften als Individuum, Perspektivierungsinstanz und Identifikationsfigur. Er ist das Maß der ‚Normalität‘ in der fiktionalen Welt von KNALLHART. Seine Verstrickungen ins Drogenmilieu und der Mord an Erol resultieren allein aus seiner Unkenntnis, seinen sozialen Rahmenbedingungen, oder wie Buck es formuliert, „er kann sich nicht wehren. Bei ihm ist was zu holen.“ Michael Polischka symbolisiert die unmarkierte Unschuld.

Zusammenfassend halte ich fest, dass Detlev Buck mit dem Film KNALLHART auf Probleme hinzuweisen beabsichtigt. Dieses Vorhaben realisiert er in der Darstellung eines Konflikts, in dem ein unschuldiger, *weißer*, ‚deutscher‘ Junge mit einem als instabil geltenden sozialen Background nach Neukölln gelangt, dort durch die Bedrohung der als arabisch, muslimisch und türkisch markierten Figuren in Bedrängnis gebracht und misshandelt wird, sich zum Drogenkurier entwickelt und am Handlungsende einen Mord begeht. Der unmarkierten ‚Normalität‘ Michael Polischkas in Verbindung mit seiner Unkenntnis und Unschuld stehen per se aggressive, kriminelle Repräsentant_innen eines natio-ethno-kulturell markierten Neukölln gegenüber, welche Buck als Signale für „Migrationsproblematik“ und „Reibungen“ verstanden wissen will, die beim Aufeinandertreffen „unterschiedlicher Nationen“ entstünden. Die wesentlichen Ursachen für den Handlungskonflikt liegen in den als unveränderlich und fest dargestellten Eigenschaften der Neuköllner Figuren Erol und Hamal – ihre Bedrohlichkeit ist bereits in ihrer Wesenhaftigkeit angelegt und nicht, wie bei Michael Polischka, auf bestimmte Ursachen zurückführbar. Dieser einseitigen kausalen Logik folgt Buck ausdrücklich, in dem er in oben angeführtem Zitat die Bedrohung für den ‚deutschen‘ Sohn der alleinerziehenden Mutter mit der Familiengröße des als arabisch bezeichneten Jugendlichen begründet, der Schutz genieße: Nach diesem Verständnis ist nämlich die Misshandlung des ‚deutschen‘ Sohnes eine Zwangsläufigkeit – so, wie es auch die Darstellungen des Films vermitteln. Ein Skizzieren der Wege von Erol und Hamal zu ihren gegenwärtigen Situationen ist in diesem Schema nicht vorgesehen. Die Beiden stehen von Anfang an für den Neuköllner ‚türkischen‘ Gewalttäter und den Neuköllner ‚arabisch/muslimischen‘ Mafioso, sie sind die Ursache für das Problem des ‚deutschen‘ Michael, sie symbolisieren die „Migrationsproblematik“, auf die Buck warnend hinweisen möchte.

Die Figuredarstellungen als Symptome: Ursachen

In seinen oben zitierten Äußerungen spricht der Regisseur Buck mit Blick auf die in seinem Film dargestellten Probleme mal von „unterschiedlichen Nationen“, mal von „unterschiedlichen Kulturen“ und auch mal von Migration. In seiner Wortwahl wird die Austauschbarkeit der Kategorisierungen deutlich, die er zur Bestimmung der Zugehörigkeit von Menschen verwendet. Buck geht es mit den begrifflichen Zuschreibungen auch nicht um die einzelnen Kategorien, sondern um die begriffliche Markierung von Differenz an sich. Besonders deutlich wird das, wenn Buck im Interview exemplarisch einen „arabischen“ Jugendlichen anführt, um auf den als türkisch markierten Erol aus seinem Film Bezug zu nehmen. Ausschlaggebend für die austauschbaren Differenzmarkierungen ist allein die Wahrnehmung des Sprechenden, in diesem Falle Buck. Er legt fest, dass eine Differenz auf der Grundlage seiner Wahrnehmung überhaupt begrifflich markiert werden soll. Damit ist er aber nicht allein. Die Sprachwissenschaftlerin Carolin Ködel stellte in einer Analyse deutschsprachiger Zeitungstexte eine Gegenüberstellung zwischen ‚Deutschen‘ und ‚Muslim_innen‘ in der Gestalt binärer „Wir-Sie-Schemata“ fest, die sich in medial reproduzierten Diskursen verfestigen (vgl. Ködel 2011). Der symbolische Kontrast zwischen dem „ganz normalen Jungen“ Michael Polischka und den natio-ethno-kulturell markierten Antagonisten Erol und Hamal in KNALLHART folgt diesem Muster, das demnach nicht aus der Luft gegriffen, sondern Teil eines breiteren Kontextes von Sprechen-über ist. Auch in Äußerungen der an der Filmproduktion beteiligten Akteur_innen lässt sich das binäre Wir-Sie-Schema erkennen. Die Regieassistentin Christine Rogoll spricht im Interview über ihre Erfahrungen, die sie im Produktionsprozess von KNALLHART sammelte:

„Als wir dann die Motivbesichtigungen gemacht haben, da ist es ganz schön spannend geworden. Man hat sich so mit so einer neuen Kultur beschäftigt und es wurde eigentlich immer interessanter, so in diese Materie einzudringen. Und dann hatten wir eine Dame da, die war aus so einem Kreuzberger Jugendzentrum und die hat auch viel über die, wie sind die türkischen Familien und arabischen Familien und die ganzen Unterschiede und worauf muss man achten und so. Weil viele fühlen sich natürlich angegriffen, wenn sie jetzt ihre Kultur irgendwie falsch verstanden fühlen oder falsch interpretiert fühlen oder falsch interpretiert sehen. Aber, also ich hab mich immer mehr damit angefreundet. Ich war zum Beispiel nie so türkisch essen und so, das war alles so, na ich war schon total von Vorurteilen, wie sagt man, von Vorurteilen, durchdrungen, genau, und also jetzt bin ich begeisterte türkisch-Esserin.“ (INTERVIEWS CREW: C. ROGOLL 2006: 01'33-02'34)

Aus Rogolls Schilderungen geht hervor, dass das Filmteam sich mit „einer neuen Kultur“ beschäftigt habe und dafür in eine neue „Materie“ eingedrungen sei. Wegen des Risikos, dass Menschen „ihre Kultur“ in den filmischen Darstellungen falsch interpretiert sehen könnten, wurde eine Mitarbeiterin eines Jugendzentrums zur Beratung darüber herangezogen, was bei den Darstellungen „türkischer“ und „arabischer“ Familien zu beachten sei. Den Beschreibungen liegt ein Verständnis von ‚Kultur‘ als feste, homogene Größe zugrunde, die sich in einem Film korrekt oder falsch darstellen ließe. ‚Kultur‘ sei demnach eine „Materie“, in die sich Interessierte binnen einiger Wochen einarbeiten können. Rogoll legt für sich selbst fest, auf welcher konkreten Grundlage sie die als different eingestufte ‚Kultur‘ bewertet: Essen. In den Ausführungen zeigt sich, dass die in KNALLHART dargestellte fiktionale Welt weit entfernt ist von den Lebenswelten des Filmteams. Diese Einschätzung lässt sich auch für die beiden Drehbuchautoren von KNALLHART, Gregor Tessnow und Zoran Drvenkar, vornehmen:

„Er [Gregor Tessnow] und ich, wir haben ja keine Ahnung von irgendwelchen Jugendlichen, überhaupt keine. Wir sind zwar Jugendbuchautoren, aber wir haben keine Ahnung davon. Das musst du auch nicht, das ist Quatsch, weil sobald du anfängst, die Welt da draußen zu beschreiben wie sie ist und den Kids hinterherrennst und ihre Sprache nachmachst, biederst du dich an. Das ist einfach peinlich.“ (Z. Drvenkar im Interview in KNALLHART VON HINTEN 2006: 04'39-04'50)

„Neukölln kannte ich nur aus dem Taxi. Ich bin acht Jahre Taxi gefahren und bin sehr gerne in Neukölln und Kreuzberg 'rumgefahren, weil da, öh, ja, die meisten Sozialhilfeempfänger und Arbeitslosen leben und die ja natürlich noch die einzigen sind, die ihr Geld für Taxi ausgeben [lacht], weil sie nicht mehr arbeiten müssen. Und ähm, da bin ich also acht Jahre nachts gefahren und hab' da, jo, so einiges von Neukölln halt so mitgekriegt. So, wie die Leute so drauf sind und sowas. Aber ansonsten hab' ich mit Neukölln auch nich' viel zu tun gehabt. Das ist Fantasie.“ (INTERVIEWS CREW: G. TESSNOW 2006: 01'18-01'52)

Drvenkar und Tessnow beschreiben den Stoff von KNALLHART als Produkt ihrer Gedankenwelt und positionieren sich selbst dabei in regelrechter Distanz zu der erdachten, fiktiven Welt. Drvenkar betont, dass er „keine Ahnung von irgendwelchen Jugendlichen“ habe und Tessnow – der die Romanvorlage allein schrieb – merkt an, dass sein Leben nur wenig mit Neukölln zu tun habe. Das Drehbuch von KNALLHART basiert nach Angaben der

Drehbuchautoren nicht auf persönlichen Erfahrungen, sondern auf Fantasie. Das reale Neukölln ist die Kulisse des Buches und der filmischen Umsetzung. Die Gedankenwelt der an der Entstehung des Films Beteiligten trifft also auf den wirklichen Bezirk Neukölln, der als Handlungsort des Films KNALLHART auch Drehort war. Welche Bedeutung die Fantasie für die Filmentstehung noch vor Ort, in der realen Kulisse hat, zeigen drei Zitate der Regieassistentin Rogoll, des Regisseurs Buck und der Casterin Rosenfeld:

„Wir haben versucht viel mit den Komparsen – Komparsen in dem Sinne, eher mit den Leuten, die da vor Ort waren – zu arbeiten, und haben dann im Prinzip nur noch Leute dazugestellt. Spezialleute, die lustige Gesichter hatten, oder die eben ein bisschen diesem Neukölln-Klischee entsprechen.“ (INTERVIEWS CREW: C. ROGOLL 2006: 00'37-00'52)

„Statt lange zu suchen, habe ich lieber mit der Castingfrau die Jungs an der Straße angequatscht, die nach Drogendealer aussahen. War mir in dem Fall egal, ob die das in Wirklichkeit auch machen.“ (D. Buck im Interview bei Bonke 2006)

„Ich finde immer ein gutes Casting macht das aus, wenn du dich nicht störst an den Leuten, wenn die selbstverständlich sind. Und wenn ich mich nicht wundere, was macht jetzt der in Neukölln, der passt da nicht hin.“ (INTERVIEWS CREW: A. ROSENFELD 2006: 00'01-00'17)

Übereinstimmend bringen Rogoll, Buck und Rosenfeld zum Ausdruck, dass ihre Vorstellungen bzw. Vorurteile der Maßstab für die Figurendarstellungen in KNALLHART sind. Sie sagen alle drei, dass sie den Bezirk Neukölln bzw. deren Einwohner_innen in KNALLHART so erscheinen lassen wollen, wie sie es als angemessen empfinden. Den kreativen Vorstellungswelten, wie sie in den drei Zitaten sichtbar werden, stehen diejenigen gegenüber, die das fiktive Film-Neukölln schauspielerisch umsetzen. Mit Oktay Özdemir (Darsteller von Erol) und Kida Khodr Ramadan (Darsteller von Barut) sind im Cast von KNALLHART zwei professionelle Schauspieler vertreten, die ihr gesamtes bzw. einen Großteil ihres Lebens in Neuköllns Nachbarbezirk Kreuzberg verbrachten und das Verhältnis zwischen sich und den von ihnen gespielten fiktiven Wesen reflektieren. Oktay Özdemir sagt diesbezüglich in einem Interview am Tag nach der Premiere von KNALLHART:

„Ich werd oft in so'ne Scheiß- äh, sag ich mal, Rollen besetzt, von denen ich eigentlich jetzt mal die Schnauze voll habe. Irgendwo haben'se mir auch immer Spaß gemacht, aber ich hab jetzt auch Schiss, dass ich immer in diese Schublade da reingesteckt werde. Weil dann denken die Leute, ach der is' so, der macht dis so. Dis is' halt nich' der Fall und manchmal ärgert

es mich auch, irgendwie, jedes Mal, wenn so Fragen, gestern kam 20 Mal die Frage – Hä, wie is'n die Beziehung mit der Rolle und Ihnen, haben Sie da große Erfahrungen? – fand ich alles zum Kotzen. Also, so, immer die gleiche Frage. Ey dis is'n Film, Leute, ihr habt'n Film gekuckt. Ich bin ein Mensch, ich bin auch Schauspieler, ich kann auch kreativ sein, ich hab da'n Job gemacht.“ (INTERVIEWS CAST: O. ÖZDEMİR 2006: 01'00-01'42)

Özdemir kritisiert die Häufigkeit, mit der er für Rollen ähnlich der Erols besetzt wird, und fürchtet, dass sein Publikum Rückschlüsse auf ihn als Privatperson daraus ziehe. Die zur Filmpremiere wiederholt gestellte Frage zur Beziehung zwischen ihm und der Figur Erol ärgere ihn, da er als Schauspieler mit der Rolle einen „Job“ gemacht habe. Özdemir beschreibt hier die Folgen, die der von den oben zitierten Filmproduzierenden kreierte Neukölln-Erol für ihn persönlich als Berliner Schauspieler mit türkischem Namen hat. Seine deutliche Kritik richtet sich also nicht nur gegen die auf eigenen Erfahrungen beruhende Besetzungspraxis, die ihn auf stereotype Rollen wie Erol in KNALLHART festlegt, sondern auch gegen die Erwartungshaltung eines Publikums, das die Fiktion aus KNALLHART auf ihn als Menschen projiziert. Die Erwartungshaltung des Publikums übersteigt offensichtlich die Fähigkeit, die von Özdemir gespielte Figur Erol als Resultat seiner kreativen Profession anzuerkennen. Der ebenfalls in Kreuzberg lebende Kida Khodr Ramadan äußert ähnliche Kritik wie Özdemir in einem Interview mit konkretem Bezug zum Film KNALLHART. Darin beantwortet er die Frage, welche Rollen er sich weiterhin wünsche:

„Vor allem möchte ich mehr Rollen spielen, die nicht immer diesem Klischee entsprechen. In Deutschland ist das sehr schwer. Ich hoffe bald so wiederkehrende Rollen wie Schwester-darf-nicht-heiraten-und-ich-bin-der-große-Bruder, der-Deutsche-fickt-meine-Schwester-und-ich-bring-ihn-um oder den klassischen Dönerbuden-Verkäufer nicht mehr imitieren zu müssen.“ (K. Ramadan im Interview bei Jesgulke 2006)

Ramadan verweist auf die Schwierigkeit in Deutschland für Filmrollen jenseits von Klischees besetzt zu werden. Vier Jahre nach KNALLHART hat sich die Situation offenbar nicht geändert, zumindest nicht für Ramadan, der in einem Interview erneut den Wunsch nach anderen Rollen äußert:

„Ich würde gern mal einen richtig deutschen Lehrer spielen. Oder einen Anwalt, aber mit deutschem Namen: Hans Meier, nicht Bülent Çelik.“ (K. Ramadan im Interview bei Pickert 2010)

In der deutschen Besetzungspraxis ist es offenbar nicht vorgesehen, dass ein Schauspieler wie Kida Kodhr Ramadan einen ‚deutschen‘ Lehrer namens „Hans Meier“ spielt. Özdemir und er kritisieren diese Praxis im deutschen Filmgeschäft, von der sie als Schauspieler unmittelbar betroffen sind. Ihren Erfahrungen zufolge geschieht die wiederholte Zuweisung auf klischeehafte Rollentypen systematisch. Innerhalb dieses Systems praktischer Rollenbesetzung ist KNALLHART entstanden.

Ausgehend von Bucks unterschiedlichen Begriffen, mit denen der natio-ethno-kulturelle Differenz auf der Schablone eines ‚Wir-Sie-Schemas‘ ausdrückt, zitierte ich die Beschreibungen der Regiassistenz über ‚Kultur‘ im Sinne einer homogenen „Materie“, in die das Filmteam einzudringen beabsichtigte. Zu den anschließend dargestellten Hinweisen der beiden Drehbuchautoren, dass die Entstehung ihres Stoffs zum Film KNALLHART primär von Fantasie geleitet wurde, passen die Bemerkungen von Rogoll, Buck und Rosenfeld, die Auswahl von Darsteller_innen folgte ihren persönlichen Vorstellungen von Neukölln. Welche Folgen die in Deutschland verbreitete klischeehafte Besetzungspraxis hat, habe ich anhand der Kritik der beiden Schauspieler Özdemir und Ramadan veranschaulicht. Ursächlich für die Darstellungen in KNALLHART – und hier insbesondere für die stereotypen Darstellungen der mit Neukölln assoziierten Antagonisten – sind also die persönlichen Gedanken- und Fantasiewelten der im Entstehungsprozess an Schlüsselpositionen involvierten Akteur_innen. Ihre Assoziationen mit Neukölln und Begriffen wie ‚Kultur‘ prägen die Filmbilder. Die Erwartungshaltung des Publikums ist ebenfalls ursächlich mit der Entstehung dieser Bilder verknüpft, da sie vom Film bedient werden will. Özdemir und Ramadan bekommen die Auswirkungen dieser Repräsentationspraxis zu spüren, indem sie als Schauspieler in Deutschland vorwiegend für natio-ethno-kulturell markierte Stereotypen-Rollen besetzt werden. In ihrer Kritik benennen sie im Gegensatz zu Akteuren wie dem Regisseur oder den Drehbuchautoren die ursächliche Struktur in der deutschen Filmindustrie, die entsprechende Darstellungen wie in KNALLHART begünstigt.

Die Figurendarstellungen als Symptome: Wirkung

Eingangs habe ich anhand mehrerer Rezeptionsbeispiele gezeigt, dass die Darstellungen des Films KNALLART in einem breiten Maße als „authentisch“ und nah an der „Wirklichkeit“ wahrgenommen wurden (vgl. ab. S.58), also bestimmte Erwartungshaltungen des Filmpublikums offenbar erfüllten. Ergänzend dazu folgen nun einige Rezensionsbeispiele, die den gelungenen

Kommunikationsprozess des Films belegen und die Wirkung seiner Darstellungen noch genauer veranschaulichen. Jens Balzer beschreibt seine gewonnene Einsicht aus KNALLHART in der *Berliner Zeitung*:

Weil er ein Handy und teure Turnschuhe besitzt, wird Michael von einer Türkengang ins Visier genommen: ausgeraubt, immer wieder gedemütigt und erpresst und verprügelt, ohne dass seine Mutter etwas davon merkt. Weil er keinen anderen Ausweg weiß - und weil eine Reihe dramaturgisch nicht immer ganz plausibler Zufälle ihm die Möglichkeit schenkt -, stellt er sich unter den Schutz eines arabischstämmigen Dealers. [...] Dass die Welt, in der wir leben, längst kein gemeinsames Wir mehr besitzt - das ist die eindrucksvollste Erkenntnis, mit der ‚Knallhart‘ den Zuschauer entlässt.“ (Balzer 2006)

Mit den Begriffen „Türkengang“ und „arabischstämmig“ übernimmt Balzer die natio-ethno-kulturelle Markierung als Eigenschaftsmerkmal zur Beschreibung der Antagonisten, und damit ein symbolisches Darstellungsmerkmal aus dem fiktionalen Kontext. Wie in der Analyse gezeigt erfolgt die Markierung von Erol und Hamal als türkisch bzw. arabisch nicht durch explizite Erwähnung, sondern mittels verschiedener Darstellungsmerkmale. Balzers ausdrückliche Verwendung der Labels zeigt, dass die Darstellungsmerkmale in KNALLHART ihre Funktion erfüllen. Seine „eindrucksvollste Erkenntnis“ bezieht sich auf die außerfilmische Welt, in der er lebt: KNALLHART veranschauliche ihm, dass diese Welt kein „gemeinsames Wir“ mehr besitze. Für Balzer wirken sich die filmischen Darstellungen also auf seine Wahrnehmung und Ordnung der realen Welt aus. Zwar zieht Julia Schaaf in der *FAZ* keine derart konkreten Schlüsse, aber sie verknüpft die Realität mit den filmischen Darstellungen, indem sie Beschreibungen des Films KNALLHART mit den Elementen eines Vor-Ort-Berichts vermischt:

„Mit ausgebeulten Jeans und Kapuzensweatjacke ähnelt der 43 Jahre alte Kriminalhauptkommissar weniger einem uniformierten Staatsbeamten als der eigenen Klientel: Jugendlichen, wie sie der Buck-Film erfindet und von denen Noack weiß, daß sie in Wirklichkeit oft aus kinderreichen Familien stammen, die in zweieinhalb Zimmern in der Neuköllner Altstadt hausen. Wohnzimmer, Elternschlafkammer plus der Raum, in dem tagsüber sechs Matratzen für die Geschwister hochgeklappt werden. Während die ausländischen Mädchen nach der Schule nach Hause müssen, sind die Jungs unterwegs, solange irgend geht.“ (Schaaf 2006)

Schaaf benutzt das Verb „erfinden“ für das filmisch Dargestellte, um es im selben Satz mit der „Wirklichkeit“ zu verknüpfen. Zur Erläuterung

der außerfilmischen Realität schreibt sie von „kinderreichen Familien“ die „in der Neuköllner Altstadt hausen“ und kategorisiert die beschriebenen Menschen mit dem Begriff „ausländisch“. Die fiktionalen Darstellungen aus KNALLHART dienen ihr als Vorlage für Verallgemeinerungen über das reale Neukölln und die Einwohner_innen. Sie übernimmt, wie Balzer, die natio-ethno-kulturelle Markierung aus Bucks Film als wesenskennzeichnendes Merkmal zur Beschreibung von realen Menschen in einer Differenz („ausländisch“). Die filmischen Darstellungen wirken bestätigend bis inspirierend auf Schaaf und Balzer, wie aus den begrifflichen Verknüpfungen zur außerfilmischen Welt herauszulesen ist. Die Verknüpfung der Figurendarstellungen aus KNALLHART mit Zuschreibungen von Differenz in der Wirklichkeit beschränkt sich aber nicht auf journalistische Beiträge. Die Bundeszentrale für politische Bildung (bpb) hat eine Broschüre zum Film publiziert, in der sie Themenfelder für den „Einsatz des Films im fachübergreifenden Unterricht“ empfiehlt (vgl. Moles Kaupp 2006: 14). Darin ist für das Fach Politik/Sozialkunde/Gemeinschaftskunde u.a. das Themenfeld „Ursachen von und Umgang mit Migration“ (ebd.: 14) vorgeschlagen. Für das Fach Erdkunde nennt die bpb als Empfehlung:

„Kultur, Politik und Wirtschaft in Afghanistan (Hintergrund Hamal) und in der Türkei (Hintergrund Erol)“ (ebd.: 14).

Diesen Vorschlägen der bpb liegt die Annahme zugrunde, dass die natio-ethno-kulturell markierten Figuren in KNALLHART in ihren fiktiven Kontexten eigene Migrationsgeschichten und Verbindungen zu den genannten Ländern besitzen. Derartige Verbindungen zu anderen Ländern sind in der Filmhandlung aber an keiner Stelle erkennbar, sie konstruiert die bpb allein aus der Markierung der Figuren. Auch Migration spielt keine Rolle in KNALLHART. Die natio-ethno-kulturell markierten Darstellungen der Antagonisten bewirken also eine pädagogische Handreichung, in der die Figuren mit Migration in Verbindung gebracht und in reale Kontexte mit den Ländern Afghanistan und Türkei gestellt werden, die von Schulklassen in Diskussionen empfehlenermaßen problematisiert werden sollen. Dabei sind die von der bpb konstruierten Herkunftskontexte in den Darstellungen so nicht enthalten. Dennoch ist die Broschüre ein Resultat dieser Darstellungen und zeigt deren Wirken. Probleme wie Gewalt und Macht, die die natio-ethno-kulturell markierten Figuren repräsentieren, werden durch die Fokussierung auf vermeintliche Herkunftsgesellschaften externalisiert, also in einen Kontext von Ländern außerhalb Deutschlands gerückt. Dadurch wird suggeriert, die Ursachen der zentralen Probleme Michael Polischkas lägen nicht

innerhalb eines deutschen gesellschaftlichen Kontextes, sondern müssten in den Ländern Türkei oder Afghanistan gesucht werden. Eine kritische Problematisierung der deutschen Gesellschaft, etwa zu möglichen Erscheinungsformen von Rassismus, ist in keinem der Themenfelder zu finden, die die bpb für Diskussionen zu KNALLHART in der Schule vorschlägt.

Die zitierten Texte zeigen, wie die Darstellungen des Films KNALLHART auf die Vorstellungswelten der Realität wirken – mit welchen Bezügen zur ‚Wirklichkeit‘ die filmische Fiktion rezipiert wird. Die Zitierten füllen die natio-ethno-kulturelle Differenz-Markierung aus dem Film KNALLHART mit eigenen konkreten Bedeutungen, die von einem verlorenen „gemeinsamen Wir“ über „kinderreiche“ in Neukölln „hausende“ Familien mit „ausländischen Mädchen“ bis zur Externalisierung gesellschaftlicher Fragen reichen. Allen Übernahmen der Markierung ist die Trennlinie gemein, mit der die Unterscheidung zwischen der eigenen und einer Position der Differenz vollzogen wird. In den folgenden drei Beispielen steht der Konfliktcharakter im Vordergrund, mit dem die Beziehung zwischen der natio-ethno-kulturell markierten und der unmarkierten Position in KNALLHART dargestellt ist. An ihnen lässt sich veranschaulichen, wie die Dramaturgie des Films wirkt. Oliver Reinhard schreibt in der *Sächsischen Zeitung* über Michael Polischka:

„Der sanfte Fünfzehnjährige aber prallt an der neuen Schule gleich am ersten Tag knallhart auf seine Nemesis, eine Mensch gewordene Antithese jeglicher Integrationsverklärung: Erol, Deutschtürke, dank bedingungsloser Gewaltbereitschaft der Oberste der Untersten. Erols hemmungslose Aggressivität [sic] trifft Michael und den ‚normal‘ sozialisierten Zuschauer wie ein Tritt in die Niere. [...] Außer Michaels eigenem wird kein sozialer und familiärer Hintergrund in Bezug aufs Erklärungspotenzial näher ausgeleuchtet. Konsequenterweise es Michael, wie jedem Schläger- oder Vergewaltigungsopfer, im Moment der Qual und wohl auch noch danach letztlich egal ist und sein kann, aus welchen tieferen (Ab-)Gründen sein Gegenüber ihn so brutal und gnadenlos peinigt.“ (Reinhard 2006)

Nach Reinhard's Ansicht entspricht die Beschränkung der Handlung auf die Perspektive des „sanften Fünfzehnjährigen“ einer adäquaten Darstellung als Opfer, das kein Interesse an den Hintergründen der Täter zu brauchen habe. In diesem Sinne hält Reinhard sich an die vorgegebene Handlungsperspektive und konstruiert „Michael und den ‚normal‘ sozialisierten Zuschauer“ als ein gemeinsam fühlendes Bündnis. Die natio-ethno-kulturell markierten Antagonisten sind somit aus den Normvorstellungen und aus dem Anspruch auf eigene Charakterentwicklungen herausdefiniert, worin sich die erfolgreiche Wirkung stereotyper Darstellungen zeigt. Dem Er-

folg der Stereotype dürfte auch die Kausalverknüpfung Reinhardts geschuldet sein: Die Betonung des Hintergrunds von Michael Polischka begründet er mit dessen Opfer-Sein und das Ausblenden der Hintergründe zu den Antagonisten mit ihrem Täter-Sein. Dabei ist Erol das einzige Todesopfer in KNALLHART. Als stereotyper, bedrohlicher Antagonist funktioniert dieser als nicht betrauernswertes oder sogar notwendiges Opfer. Erol verliert sein Leben, aber eine ähnliche Einordnung wie Michael Polischka erhält der „Oberste der Untersten“ vom Rezensenten dank der wirksamen Dramaturgie des Films nicht. Die Figur Erol ist es auch, die Reinhard zur Verwendung des Begriffs „Integrationsverklärung“ animiert. Ohne zu erklären, was er unter „Integration“ versteht, bezieht der Rezensent mit seiner Einordnung die filmischen Darstellungen auf seine Vorstellungen von der realen sozialen Lebenswelt. Und das, obwohl im Film keine konkrete Migrationsgeschichte Erols angedeutet ist und weder das Wort Integration noch Migration überhaupt auftauchen. Reinhardts Text ist ein Beispiel dafür, wie die Darstellungen der Figur Erol als Symbol für einen problematischen ‚Migranten‘ wahrgenommen werden, ohne dass derartige Informationen ausdrücklich im Film genannt sind. Die Darstellungen wirken auf die Vorstellungen Reinhardts zu real diskutierten, abstrakten Phänomenen, die er mit Begriffen wie „Integration“ verknüpft und in seiner Rezension ausdrückt. Die Figur Michael Polischka, deren Perspektive er übernimmt und zur Norm erklärt, ist in seinen Augen das Opfer eines ungleichen Konflikts. Reinhardts Bewertung orientiert sich an den Darstellungen des Films, die Michael Polischka in einer von Gewalt geprägten Abhängigkeit zeigen. Der Vergleich seines Desinteresses an den Hintergründen der Antagonisten mit dem Desinteresse eines Vergewaltigungsofers am Vergewaltiger ist drastisch und kann als Hinweis auf eine erfolgreiche Wirkung der einseitig perspektivierten Konfliktdarstellungen in KNALLHART auf den Rezensenten verstanden werden. Eine distanzierte Betrachtung des dramaturgischen Konflikts scheint für dieses Rezensensbeispiel zumindest erschwert zu sein. Im Berliner *Tagesspiegel* beschreibt Jan Schulz-Ojala die Darstellungen in KNALLHART und bezieht dazu ebenfalls Stellung:

„Detlev Buck lässt nichts anbrennen in ‚Knallhart‘, er schert sich nicht drum, dass jetzt vielleicht alle sagen: Der Buck, der hat doch früher immer so schön lustige Filme gemacht. Ist ihm sicher auch wurscht, wenn andere meinen: So ein Schwein von Ausländerfeind – nur weil in ‚Knallhart‘ bestimmte Türkenjungs und bestimmte Araber-Mafiosi nicht gerade zu den Guten zählen. Und wenn wir jetzt schreiben, ey Alter, da hast du aber nur alle uralten amerikanochinesischen Mean-Street-Filme noch mal durch den

Motivtopf genudelt und bloß listig nach Berlin verlegt, dann geht Buck das, vermuten wir mal, ganz besonders geradlinig am Arsch vorbei. Denn er hat sich was getraut. Er ist aufs Ganze gegangen. Er springt. Und trifft ins Schwarze. David Kross, auch fünfzehn, spielt das Martyrium, durch das Polischka geht, als hätte er nie was anderes gemacht, als so zu spielen, dass man ihm alles glaubt: vom Opfer (größtes Schimpfwort!) zum Mörder in 98 Filmminuten.“ (Schulz-Ojala 2006)

Mit den Darstellungen von „Türkenjungs“ und „Araber-Mafiosi“ in seinem Film habe sich Buck „was getraut“, sei „aufs Ganze gegangen“ und „trifft ins Schwarze“. Schulz-Ojala kann die Darstellungen einschließlich der explizit benannten Stereotype des Films nachvollziehen, sie entsprechen seinen Vorstellungen. Dem Regisseur bescheinigt er dafür Mut. Nichts desto trotz gesteht Schulz-Ojala den Darstellungen Diskussionspotential zu. Er springt Buck in einem fiktiven Disput bei, in dem dieser als „Ausländerfeind“ bezeichnet werden könnte und mutmaßt, dass diese Bezeichnung Buck nicht interessieren würde. Schulz-Ojala blockt die – von ihm selbst als möglich ins Spiel gebrachte – Kritik ab, ohne auf sie einzugehen. Präventiv ordnet er von seiner persönlichen Position abweichende Kritik an den Darstellungen des Films als unwichtig ein. Die von Michael Polischka durchlaufene Handlung bezeichnet er als „Martyrium“. Der religiös geprägte Begriff bezeichnet einen qualvollen Weg, den die Märtyrerin bzw. der Märtyrer um ihres Glaubens Willen in Kauf nimmt. Damit verleiht Schulz-Ojala den Darstellungen des zentralen Handlungsproblems die Dimension eines religiösen Konflikts. Angesichts der Markierung Hamals als muslimisch scheint diese Deutung durch den Rezensenten nicht weit hergeholt. Wenn Michael Polischka durch die von Erol und Hamal ausgelösten Qualen zum Märtyrer werden soll, dann stellt sich eben die Frage, welches höhere Ziel es denn ist, für das er diese Qualen auf sich nimmt. Diesen, für ein Martyrium wesentlichen Punkt lässt Schulz-Ojala aber offen und somit die Lesenden im Unklaren darüber, wie er von den Darstellungen des Films KNALLHART auf das jahrhundertealte, religiöse Bild des Martyriums kommt. In seiner Verwendung des Begriffs zeigt sich zumindest eine starke Wirkung der Darstellungen auf ihn. Er deutet ihre Problematik an, um im Anschluss mögliche Kritik daran für unwesentlich zu erklären. Die Nachvollziehbarkeit des dargestellten Konflikts aus seiner persönlichen Perspektive stellt Schulz-Ojala ins Zentrum seiner Bewertung. Zuletzt zitiere ich Bernd Haasis aus den *Stuttgarter Nachrichten*:

„Seit Jahren warnen Experten und Kommunalpolitiker vor der Zeitbombe, die in deutschen Städten tickt, das Wort von den Parallelgesellschaften hat nicht umsonst Hochkonjunktur. Detlef Buck greift das Thema auf und zeichnet ein Gegenbild zur romantisch verklärten Vorstellung von Multikulti als einem großen Miteinander.“ (Haasis 2006)

Vage deutet Haasis verschiedene Aspekte an und greift zu allgemeinen Begriffen wie der tickenden „Zeitbombe“, „den Parallelgesellschaften“ oder „Multikulti“, ohne diese näher zu erläutern. Eindeutig allerdings rückt er mit diesen Begriffen und seiner Anspielung auf Politik und „Experten“ den Film KNALLHART in einen diskursiven Kontext. Bucks Film ist dieser Logik zufolge eine Art Debattenbeitrag, den Haasis etwa für die Einordnung von „Multikulti“ als verklärt anführt. Diese Einordnung ist ein Beispiel für die gelungene Umsetzung von Bucks Intention, mit KNALLHART einen unangenehmen Blick auf die sogenannte Wirklichkeit im Zusammenhang mit „unterschiedlichen Kulturen“ oder „Nationen“ zu bieten. Den dramaturgischen Konflikt des Films bezieht Haasis explizit auf reale Warnungen von „Experten“. Wer die „Experten“ sind und wovor konkret diese warnen, sagt Haasis nicht. Die filmischen Darstellungen selbst reichen Haasis aus, um sich zu einem vermeintlichen Gegenüber mit abstrakten Begriffen zu positionieren. Der fiktionale Konflikt des Films bewirkt beim Rezensenten Haasis eine Parteinahme, als befinde er sich selbst in einem Konflikt, nur eben nicht mit konkreten Antagonisten, sondern mit der durch sie symbolisierten „Zeitbombe“ oder auch der „romantisch verklärten Vorstellung von Multikulti“.

4.4.3 Symbole und Symptome: vergleichende Betrachtung

Figurensymbolik

Die symbolischen Bedeutungen der Figuren in FURIA und KNALLHART zeigen mehrere grundsätzliche Übereinstimmungen. In beiden Filmen dienen die Antagonisten als natio-ethno-kulturelle Repräsentationen von Problemen, Bedrohung und Gewalt. Das bedeutet konkret: Die Antagonisten stehen für das, was sich die an der Filmproduktion beteiligten Akteur_innen, insbesondere die Regisseure, unter dem Label Rom_nija (FURIA) bzw. türkisch/arabisch/muslimisch (KNALLHART) vorstellen. Diese Repräsentationsfunktion der antagonistischen Figuren formulieren die filmproduzierenden Akteur_innen auch in unterschiedlicher Deutlichkeit, z.B. wenn Muntean dem Darsteller Tuli ein Lob für dessen gelungene Darstellung eines „ŷigan“ ausspricht oder wenn Buck und sein Team offen ihre Klischeevorstellungen als Maßstab für das Casting und die Figurendarstellungen benennen. Von

den Filmproduzierenden werden die einzelnen Repräsentationen der natio-ethno-kulturell markierten Figuren mit verschiedenen Zuschreibungen wie „seltsame Welt“, ‚manele‘, „Untergrundkultur“ und ‚Mafia‘ (FURIA) oder „Neukölln“, unbekannte „Kultur“, „Migrationsproblematik“ und ebenfalls ‚Mafia‘ (KNALLHART) verknüpft. Die stereotype Symbolik der einzelnen Antagonisten variiert also in Nuancen, ihre wesentliche Gemeinsamkeit liegt aber woanders: Der gemeinsame symbolische Kern dieser Figuren liegt in ihrem Verhältnis zu den Protagonisten. Ihre Differenz zu den Protagonisten, bedingt durch die natio-ethno-kulturelle Markierung, verknüpft mit ihrer Funktion als Bedrohung, bildet die Grundlage für ihre Symbolik.

Beide Regisseure unterstreichen in Aussagen zu ihren Intentionen der Darstellungen die Symbolik der Bedrohung: Muntean beschreibt Gabon und dessen Umfeld als Repräsentation einer gewalttätigen Stimmung und Buck warnt vor „Reibungen“ im Zusammenhang mit „unterschiedlichen Kulturen“ und vor den Folgen von Migration. Die Machtausübung und Gewalttätigkeit der männlichen Antagonisten steht für das zentrale Problem des jeweiligen Protagonisten, sie sind dramaturgisch die Verursacher des Konflikts und symbolisch die natio-ethno-kulturellen Anderen, und in der Verknüpfung eine Lebensbedrohung. So ist Luca in der Abhängigkeit Gabons dessen Forderungen und Gewalt bedingungslos ausgeliefert – Muntean spricht symbolisch von einem „Wir“, das zu Kompromissen gezwungen sei und angesichts verbreiteter Gewalt innerlich absterbe. Michael Polischka ist in Neukölln zuerst den Schlägen Erols und später der Macht Hamals ausgeliefert – die Casterin spricht vom „ganz normalen Jungen“ und der Regisseur beschreibt dessen Wehrlosigkeit. Die Protagonisten tragen in beiden Filmen keinen Anteil an ihrer Misere, sie sind Opfer und Getriebene. Verantwortlich für die lebensbedrohlichen Probleme und die Gewalt sind allein die Antagonisten. Die natio-ethno-kulturelle Markierung und die Exotisierung zementieren ihre Differenz zu den Protagonisten. Dem „ganz normalen“ Jungen bzw. „uns“ – also der Identifikationsfigur – steht eine unaufhaltsame Bedrohung gegenüber, die außerhalb des „Wir“ liegt, außerhalb der „Norm“, und die keine Identifikationsmöglichkeit bietet.

Symptome: Ursachen

In beiden Filmen lassen sich die Darstellungen als Symptome für bestimmte Ursachen betrachten. Die angeführten Faktoren können nicht die gesamten Ursachen erklären, die zu den Darstellungen in den Filmen führten, aber einzelne Zusammenhänge zwischen den filmischen Darstellungen und

außerfilmischen Gegebenheiten aufzeigen, die Rückschlüsse auf mögliche Ursachen zulassen. Sowohl für den rumänischen als auch den deutschen Kontext habe ich auf Anhaltspunkte für Parallelen zwischen den natio-ethno-kulturell markierten, stereotypen Filmfiguren zu Darstellungen entsprechend als Rom_nija bzw. Muslimm_innen wahrgenommener Menschen in rumänischen bzw. deutschen Printmedien hingewiesen. Das heißt, die Filme FURIA und KNALLHART begründen keine eigenen Diskurse über ‚Rom_nija‘ bzw. ‚türkische/arabische/muslimische Menschen‘, sondern sie knüpfen an jeweils in Rumänien und Deutschland vorhandene Diskurse der Gegenwart an. Hinweise darauf geben auch die Aussagen der beteiligten filmproduzierenden Akteur_innen. Sie fördern feste, homogene, jeweils mit bestimmten Attributen verknüpfte Gruppenvorstellungen zutage: Muntean zeigt sich davon überzeugt, mit seinen Darstellungen der als Rom_nija markierten Figuren einen als Gruppe verstandenen Teil der Gesellschaft abzubilden. Dieselbe Überzeugung zeigen Buck und sein Filmteam bezüglich als arabisch und türkisch gelesenen Menschen, für deren Darstellungen sie Beratung einholten. Die Figurendarstellungen resultieren aus den Vorstellungen, die über sie existieren. Im Falle von FURIA und KNALLHART betrifft das Vorstellungen über natio-ethno-kulturelle Andere, zu denen die filmproduzierenden Akteur_innen sich selbst nicht zählen. In dem Zusammenhang ist auch die Erwartungshaltung eines potentiellen Filmpublikums relevant, dessen Vorstellungswelt damit ebenfalls ursächlich zu den Darstellungen beiträgt:

„Filme, die ein großes Publikum zu erreichen vermögen, müssen Elemente von Spannung, Abenteuer und Exotik enthalten. Ganz bestimmte Erwartungen des Publikums werden in Filmen verdiskontiert, das heißt: Film Inhalte müssen in bestimmter Weise an vorhandene Bedürfnisse und vorhandenes Vorwissen anschließen. Wenn wir nun davon ausgehen, daß das ‚Wissen‘ vieler Zuschauer über ‚Ausländer‘ und ‚Fremde‘ stereotyp oder zumindest fragmentarisch ist, dann darf es nicht verwundern, daß stereotype Exotik als Grundelement in vielen Filmen zu diesem Thema auftaucht.“ (Lutz 1995: 77)

Dem Filmpublikum werden unter natio-ethno-kulturellen Labels die damit verbundenen Imaginationen vermittelt, um Erwartungen und Bedürfnisse zu befriedigen. Die Vorstellungen zu den Labels sind Bestandteil des außerfilmischen Vorwissens des Publikums, also nicht auf die fiktiven Kontexte der Filmhandlung beschränkt. Hier zeigt sich die Untrennbarkeit der fiktionalen und außerfilmischen Wirkmacht von Stereotypen. Dementsprechend spricht Radu Muntean über seinen Darsteller Adrian Minune als Re-

präsentant einer imaginären Gruppe mit kollektiven Eigenschaften, statt ihn als Individuum wahrzunehmen, und Oktay Özdemir beschreibt, wie das Publikum von KNALLHART ihn nicht als individuellen Schauspieler, sondern durch die Schablone seiner Rolle als Erol wahrnimmt. Die Folgen derartiger Publikumserwartungen und entsprechend angepasster Filmproduktionen spüren Özdemir und Kida Khodr Ramadan mit der deutschen Besetzungspraxis, in der ihre Rollenangebote stark auf stereotype Figuren mit natio-ethno-kultureller Markierung beschränkt sind.

Symptome: Wirkung

Beide Filme werden in ihren jeweiligen Kontexten als ‚authentisch‘ rezipiert. Die Darstellungen in FURIA und KNALLHART werden von oben zitierten unterschiedlichen Rezensent_innen als Bestätigung ihrer Vorstellungswelten wahrgenommen. Mit einzelnen Rezensionsausschnitten habe ich zudem die Wirkung der Filme belegt: Die Rezensent_innen übernehmen darin die Darstellungslogik der Filme und übertragen sie auf persönliche und andere außerschematische Lebensbereiche. So wird die „Primitivität“ der als Rom_nija markierten Figuren in FURIA zum Anlass genommen, das Gelingen ihrer Darstellungen zu loben und die Darstellungen in KNALLHART werden als mutig bezeichnet oder in einen Zusammenhang mit jahrelangen „Experten“-Warnungen vor „tickenden Zeitbomben“ in deutschen Städten gestellt. Die von mir dargestellten Zitate geben nur Ausschnitte der Wirkung wieder, die von den Darstellungen verursacht werden kann. Die Rezensionen waren deutliche Beispiele für den jeweils gelungenen Kommunikationsprozess der beiden Filme: Die in der Analyse herausgearbeiteten Darstellungen und die von den Regisseuren intendierten Symbolik wurden in den unterschiedlichen Rezensionen exemplarisch bestätigt. Übereinstimmend wurde so zum Beispiel die dramaturgisch und symbolisch vorgegebene Differenz von den Rezensent_innen akzeptiert oder übernommen. In fast allen angeführten Rezensionen wird die Konstellation mit natio-ethno-kulturell markierten Antagonisten als Quelle aller zentralen Probleme des Protagonisten nicht hinterfragt und die damit einhergehende Externalisierung von Problemen und Gewalt gar nicht erwähnt. Eine konfrontative Logik im Sinne von „Die gegen uns“ wird in mehreren Rezensionen beider Filme den Darstellungen entnommen und als Bestätigung eigener Vorstellungen erkannt. Das betrifft die problemlose Identifikation mit der Position des Protagonisten, genauso wie die Wahrnehmung des natio-ethno-kulturell markierten Figurenensembles als Bedrohung. Zum Teil dienen die Darstellungen den Re-

zensent_innen als Anlass zur ausdrücklichen Proklamation einer Positionierung auf der Seite des unmarkierten „Wir“. Die beschriebene Wirkung auf die zitierten Rezensent_innen legt zwei Schlüsse nahe: Die Darstellungen in FURIA und KNALLHART erfüllen bestehende Bedürfnisse und bestätigen also bereits bestehende Vorstellungen. Und/oder die Darstellungen wirken auf die Rezensent_innen inspirierend, bringen ihnen neue Erkenntnisse bzw. bieten ihnen für sie nachvollziehbare Antworten auf drängende Fragen.

4.5 Ergebnis: Narration der Differenz in FURIA und KNALLHART

Ein Kontrast zwischen den Figuren ist in den Filmen FURIA und KNALLHART, die beide von Merkmalen populärer Dramaturgie gekennzeichnet sind, bereits in der Gegenüberstellung zwischen einem zentralen Protagonisten und seinen Antagonisten gegeben. Dieser dramaturgisch angelegte Kontrast geht jedoch mit zahlreichen Figurenmerkmalen einher, die die Antagonisten in einer dichotomen Differenz gegenüber dem jeweiligen Protagonisten erscheinen lassen.

4.5.1 Unterschiedliche fiktive Wesensmerkmale

Die Figuren in den beiden Filmen FURIA und KNALLHART sind durch unterschiedliche Wesensmerkmale als fiktive Wesen in ihren fiktiven Welten gekennzeichnet. Übereinstimmend lassen sich in beiden Filmen Unterschiede zwischen den fiktiven Figurenmerkmalen der Antagonisten und denen der Protagonisten erkennen. M.a.W.: Die Eigenschaften der Figuren als fiktive Wesen sind an der dramaturgischen Konfliktlinie des jeweiligen Films orientiert. Mit Luca und Michael Polischka stehen fiktive Wesen im Handlungszentrum der beiden Filme, deren grundlegende Wesensmerkmale als unter 30 Jahre alte, heterosexuelle, *weiße*, abled Männer den Eigenschaften eines klassischen Mainstream-Protagonisten folgen. Die fiktiven Wesenseigenschaften der dramaturgischen Antagonisten stehen dazu im Kontrast, worunter auch ihre natio-ethno-kulturelle Markierung fällt. In FURIA sind sie und Figuren aus ihrem Umfeld als Rom_nija markiert und in KNALLHART als türkisch und arabisch/muslimisch. Die Antagonisten beider Filme unterscheiden sich von den Protagonisten mit körperlichen, charakterlichen und sozialen Eigenschaften: Sie tragen auffälligen Körperschmuck, besetzen eine Machtposition an der Spitze einer hierarchischen Gruppenstruktur und

sind gewalttätig bzw. lassen Gewalt in ihrem Auftrag ausführen. Die Protagonisten Luca und Michael Polischka dagegen tragen keinen sichtbaren Schmuck, sind von Gewalt im Allgemeinen abgeschreckt, jeweils Teil eines heterogenen sozialen Umfeldes mit wechselnden sowie unterschiedlich verlaufenden Beziehungen und mit keinerlei Macht ausgestattet. Neben grundsätzlichen fiktiven Wesensübereinstimmungen zwischen den Protagonisten beider Filme Luca und Michael Polischka trennen sie Merkmale in allen Eigenschaftsbereichen wie Mimik, Gestik, Bewegungsverhalten, Sprache, soziales Beziehungsleben und psychisch-mentale Eigenschaften. Ihr breites Spektrum an unterschiedlichen und sich verändernden Eigenschaften bedingt aber gleichzeitig das übereinstimmende Merkmal der Protagonisten beider Filme, das sie gleichermaßen von den Antagonisten trennt: ihre Individualität als fiktive Wesen. Zu dieser Individualität, die sich aus der Kombination ihrer unterschiedlichen und variierenden fiktiven Wesenseigenschaften ergibt, stehen die jeweiligen Antagonisten in einem Kontrast: Die Bandbreite an Eigenschaften der fiktiven Wesen Gabonu, Hamal und Erol ist im Vergleich zu den Protagonisten schmal und gleichzeitig übereinstimmend auf Zusammenhänge mit Gewalt/Macht und Kriminalität reduziert. Gabonu, Erol und Hamal sind in ihren fiktiven Wesenseigenschaften somit keine veränderlichen Individuen mit heterogenen Merkmalen, sondern als Rom_nija bzw. als türkisch/arabisch/muslimisch kategorisierte Wesen mit statischen Eigenschaften, die kriminell handeln und Gewalt und/oder Macht ausüben. Der auf dramaturgischen Regeln fußende Unterschied bedingt gemeinsam mit fiktiven Wesenseigenschaften wie der natio-ethno-kulturellen Markierung, Gewaltbereitschaft und Machtausübung eine Differenz zwischen Gabonu, Hamal und Erol auf der einen und Luca und Michael Polischka auf der anderen Seite.

4.5.2 Kreationen der Differenz

Neben der inhaltlichen Darstellung trägt die Art und Weise ihrer Umsetzung zur Vermittlung der Antagonisten in einer Differenz zu den Protagonisten bei: Die in der Dramaturgie angelegte und in der fiktiven Welt nachvollzogene Gegenüberstellung zwischen Antagonisten und Protagonisten wird mit unterschiedlichen Darstellungsmitteln erweitert. Durch Namensgebung, Musik, Soundkulisse, ästhetische Mittel und Techniken der Handlungsperspektivierung sind die natio-ethno-kulturell markierten Antagonisten beider Filme als exotisierte und unzugängliche Objekte der Betrachtung dargestellt und in einer Differenz zu den Protagonisten erfahrbar. Sie

erscheinen als unzugängliche, ‚exotische‘, beobachtete Vertreter_innen explizit hervorgehobener Nationen/Ethnien/Kulturen, die dem jeweiligen positiv ästhetisierten, handlungsperspektivierenden, *weißen* Protagonisten gegenüberstehen. Im Umfeld der Antagonisten beider Filme treten aus dem POV des jeweiligen Protagonisten wahrgenommene namenlose, exotisierte weibliche Figuren auf, die auf eine Funktion als weibliche Schau_Objekte im hierarchischen, männlich dominierten Antagonisten-Umfeld reduziert sind. Die POVs, aber auch Mittel zur Wahrnehmungsbeschränkung der antagonistischen Sprache, stützen in beiden Filmen die Handlungsperspektivierung und begünstigen die Identifikation des Publikums mit den Protagonisten, deren Wahrnehmungen, aber auch Wünsche, Gefühle und Gedanken vermittelt werden. Die Antagonisten werden dabei zu einem ‚Gegenüber‘, das durch natio-ethno-kulturelle Einordnung, Exotik, Unzugänglichkeit und Bedrohung von seiner Differenz zur Position der Identifikation gekennzeichnet ist. Eine Identifikation mit den Antagonisten wird durch diese Darstellungsmittel erschwert bzw. verhindert. Im Mittelpunkt der Darstellungen und der Informationsvermittlung stehen von Beginn an in FURIA und KNALLHART die zentralen Protagonisten, deren Geschichten in den Filmen erzählt werden. Ihre Perspektiven dominieren die Handlungsvermittlung. Demgegenüber ist das Spektrum an Informationen über die Antagonisten schmal und auf die redundante Informationsvergabe zu ihrer natio-ethno-kulturellen Markierung, Exotisierung, Bedrohlichkeit und Gewaltbereitschaft beschränkt. Das reduzierte Eigenschafts- und Informationsspektrum der Antagonisten ist kennzeichnend für schematisch typisierte Figurenmodelle. Es fehlt außerdem eine Figurenentwicklung: Mit ihrem ersten Auftritt werden die wesentlichen Eigenschaften der typisierten Figuren dargestellt – Gewalt, Macht, Bedrohlichkeit – und damit die Antagonisten mit ihren zentralen Merkmalen für den gesamten Filmverlauf etabliert. Komplexe Eigenschaften, mehrdimensionale Handlungs- und Reaktionsrepertoires, dynamische Veränderungsmöglichkeiten, emotionale Hintergründe und Individualität werden ihnen – im Unterschied zu den Protagonisten – in den Darstellungen nicht zugestanden. Zudem wird die Handlung nicht aus ihrer Position perspektiviert, überhaupt ist ihre Perspektive des Wahrnehmens, Denkens, Wünschens und Fühlens nicht Teil der Darstellungen. Dadurch entsteht eine imaginative Nähe zu den Protagonisten und ihrer jeweiligen Umfeldler und eine imaginative Distanz zu den natio-ethno-kulturell markierten Figuren. Die Differenz ist also mit einem Positionierungsverhältnis verknüpft: Während Heterogenität, Offenheit und Veränderung die Position kennzeichnet, an der das Publikum perspektivisch beteiligt ist, bleibt die

Differenz dazu von Unzugänglichkeit, Statik, Redundanz und Homogenität geprägt. Die erstgenannte Position bietet dem Filmpublikum die Möglichkeit der Identifikation und steht dabei nicht für eine explizit kategorisierte Nation/Ethnie/Kultur. Die Differenzposition steht in einer imaginativen Distanz dazu und ist natio-ethno-kulturell markiert, also mit der Zugehörigkeit zu einer explizit kategorisierten Nation/Ethnie/Kultur verknüpft. Die Perspektive der unmarkierten Identifikationsposition kann vom Publikum geteilt werden, die Perspektive der distanzierten, markierten Position nicht.

4.5.3 Dramaturgische Gegenüberstellung

Populärer Dramaturgie folgend steht im Mittelpunkt der Filme KNALLHART und FURIA jeweils ein zentraler Konflikt, der eine Differenz zwischen Protagonist und Antagonisten in der Handlung und Konstellation bedingt. In beiden Filmen überschneidet sich diese dramaturgische Differenz mit der Differenz zwischen unmarkierten und natio-ethno-kulturell markierten Figuren. Im engen Figurenumfeld des jeweiligen Protagonisten – und damit innerhalb der Perspektivierungsinstanz – findet sich keine natio-ethno-kulturell markierte Figur. Da die natio-ethno-kulturelle Markierung aus dem protagonistischen Figurenumfeld ausgeschlossen ist, markiert sie selbst eine Differenz: Mit ihr ist der Bereich jenseits des protagonistischen Figurenumfeldes markiert. Während in den Umfeldern der Antagonisten auch vereinzelt unmarkierte Figuren auftreten, ist der umgekehrte Fall, nämlich die Zugehörigkeit von natio-ethno-kulturell markierten Figuren zur Perspektivierungsinstanz in beiden Filmen nicht anzutreffen. Unmarkierte Figuren können in FURIA und KNALLHART also dramaturgische Protagonisten sein und auch als Antagonisten auftreten, den natio-ethno-kulturell markierten Figuren dagegen sind allein die Rollen der Antagonisten vorbehalten. Durch diese Beschränkung auf die bedrohliche Konfliktpartei ist die natio-ethno-kulturelle Markierung in FURIA und KNALLHART dramaturgisch mit Bedrohung verknüpft. Der zentrale Konflikt wird in beiden Filmen zum Ende nicht gelöst. Nach einer Eskalation mit Todesopfern hat der Protagonist nicht „gesiegt“, sondern er flieht (FURIA) bzw. sucht Hilfe (KNALLHART) und entkommt damit dem jeweiligen Abhängigkeitsverhältnis. Obgleich KNALLHART zum Abschluss ein hoffnungsvolleres Bild vermittelt als FURIA, bleibt der dramaturgische Konflikt beider Filme am Ende existent: Die Bedrohung mit dem Label türkisch/arabisch/muslimisch bzw. Rom_nija besteht weiter.

4.5.4 Symbole und Symptome der Differenz

Die natio-ethno-kulturell markierten Figuren in FURIA und KNALLHART symbolisieren Probleme, Bedrohung und Gewalt. Diese Symbolik entspringt den Vorstellungen, die die filmproduzierenden Akteur_innen mit den Labels Rom_nija bzw. türkisch/arabisch/muslimisch verbinden. Die Zuschreibungen und Vorurteile der Akteur_innen erhalten bereits während der Drehbuchaufbereitung und des Castings, also vom Anfang des Entstehungsprozesses an, Eingang in die filmischen Darstellungen. Im Falle von FURIA und KNALLHART lässt sich anhand der Aussagen mehrerer Filmproduzierender deren allgemeine Intention hinter den Darstellungen der natio-ethno-kulturell markierten Figuren erkennen, mit diesen eine andere Welt oder fremde „Kultur“ beschreiben zu wollen, die mit der eigenen nicht in Verbindung steht. Im Gegenteil, die bedrohliche Welt bildet einen Gegensatz zur Welt des Protagonisten, die von den Filmproduzierenden wiederum als Welt von „uns“ bzw. von einem „ganz normalen Jungen“ symbolisch beschrieben wird. In beiden Filmen gehen die lebensbedrohlichen Probleme der Identifikationsfiguren von den natio-ethno-kulturell markierten Figuren aus. Diese bedrohliche Symbolik knüpft an vorhandene mediale Diskurse an, in denen sich ähnliche oder identische Gruppenimaginationen feststellen lassen. Mit markierenden Begriffen wie ‚ğigani‘ bzw. ‚arabisch‘ und ‚türkisch‘, sowie offenbar selbstverständlichen Eigenschaftszuschreibungen veranschaulichen die filmproduzierenden Akteur_innen ihr eigenes ‚Vorwissen‘, das sie in die Entstehung des Films münden lassen. Sie haben keine persönlichen Verbindungen zu den fiktionalen Welten, die sie mit natio-ethno-kulturellen Labels in den Filmen erschaffen, und positionierten sich teilweise sogar ausdrücklich in einer Distanz dazu. Die eigene Erwartungshaltung der Akteur_innen spielt also die zentrale Rolle beim Entwurf der Darstellungen. Die Erwartungshaltung des Publikums wird dabei miteinbezogen. Die entsprechenden Kriterien der Filmproduzierenden und des Filmpublikums wirken sich auf die Besetzungspraxis aus. Schauspieler_innen, die mit ihren Namen oder ihrem Aussehen die stereotypen Erwartungen der Filmproduktion oder des Filmpublikums zu erfüllen scheinen, erhalten vorwiegend Rollenangebote, in denen sie diese erwarteten Stereotype repräsentieren sollen. Adrian Minune wird von Radu Muntean sogar außerhalb seiner Rolle als stereotype Repräsentationsfigur wahrgenommen, und Oktay Özdemir fühlt sich gezwungen darauf hinzuweisen, dass seine Rolle Erol nichts mit ihm persönlich zu tun habe, sondern Resultat seiner schauspielerischen Leistung ist. Filmische Stereotype stehen also in einem Zusammenhang damit, wie Filmschaffende und das Publikum reale Menschen wahrnehmen. Dieser Zusam-

menhang lässt sich auch in Rezensionstexten zu beiden Filmen erkennen. In einem breiten Presseecho in Rumänien bzw. Deutschland werden die Filme jeweils als realistisch eingeordnet. M.a.W., die Rezensent_innen erkennen in den Darstellungen ihre Wahrnehmung von Wirklichkeit. Dabei messen sie die fiktiven Konflikte an realen Ereignissen und warnen teilweise vor den filmisch thematisierten Problemen, die symbolische Ordnung der fiktiven Welt wird einfach übernommen. In diesem Sinne wird die Gefahr für die „normal“ sozialisierten „oameni civilizați“⁷⁸ im Falle von FURIA in den „țigani“⁷⁹, dem „diavolul câștigului ușor“⁷⁹ und der „lume a manelelor, a drogurilor“⁸⁰ (vgl. ab S.162 dieser Arbeit) und im Falle von KNALLHART in der „Türkengang“, den „Araber-Mafiosi“ und der „tickenden Zeitbombe“ von „Multikulti“ (vgl. ab S.179 dieser Arbeit) erkannt. Die Symbolik der Figurendarstellungen stammt nicht aus dem Nichts, sondern sie ist symptomatisch für verbreitete Vorstellungswelten. Die Darstellungsweise von Figuren wie Gabonu, Hamal und Erol speist sich ursächlich aus Attributen, die im öffentlichen rumänischen bzw. deutschen Diskurs mit deren jeweiligen natio-ethno-kulturellen Labels verknüpft sind. So spiegeln die Figuren der Differenz die symbolische Ordnung der Akteur_innen wider, die an der Filmentstehung beteiligt sind. Die Darstellungen in FURIA und KNALLHART sind aber nicht nur symptomatisch für außerfilmische Vorstellungen der nicht-fiktionalen Welt, sondern sie wirken auch bestätigend und festigend wieder auf die Vorstellungen, und die diesen zurgrunde liegende symbolische Ordnung, zurück.

⁷⁸Ü: „zivilisierte Menschen“.

⁷⁹Ü: „der Teufel des schnellen Geldes“.

⁸⁰Ü: „Welt der manele, Drogen“.

5 Schluss

5.1 Differenz in FURIA und KNALLHART: theoretische Einordnung

Die symbolische Differenz in den beiden Filmen FURIA und KNALLHART beschreibt eine Position innerhalb einer symbolischen Ordnung. Zur Bestimmung dieser Position dient die natio-ethno-kulturelle Markierung: Mit dieser wird die Differenz, die sich für die fiktiven, dramaturgischen und Artefakteigenschaften gegenüber den Protagonisten feststellen lässt, zu einer natio-ethno-kulturellen Differenz. Somit erscheinen die Figuren Gabonu in FURIA sowie Hamal und Erol in KNALLHART nicht nur als typisierte, reduzierte, antagonistische Mafiosi/Gewalttäter/Kriminelle, sondern als jeweils mafiöser/gewalttätiger/krimineller Rom/Türke/Araber/Muslim. Entsprechend entgegengesetzt dazu ist der jeweilige Protagonist und dessen Figurenumfeld in beiden Filmen unmarkiert. So wird die natio-ethno-kulturelle Differenz durch ihre Beschränkung auf die Position der typisierten Antagonisten dramaturgisch verstärkt. Gabonu, Hamal und Erol sind nicht entweder bedrohlich (Konfliktpartei) oder anders (markiert), sie sind bedrohlich anders.

Die symbolische Position der Differenz funktioniert aber nur im Verhältnis zu einer Ausgangsposition, die die Norm darstellt und von der die Differenz abweicht. Das ist die Position, die in FURIA und KNALLHART mit fiktiven Wesensmerkmalen wie Heterogenität, Variabilität und Individualität verknüpft ist, die gleichsam in beiden Filmen durch Artefakt-Eigenschaften die Perspektive auf die Handlung vorgibt, positiv ästhetisiert, transparent, mehrdimensional und dynamisch gestaltet ist, und die in der dramaturgischen Konstellation vom zentralen Protagonisten besetzt ist, um dessen Geschichte es jeweils geht. Diese zentrale Position, die für Universalität und Allgemeinheit steht und von den filmproduzierenden Akteur_innen symbolisch als wehrloser, ganz normaler Junge, als ‚Wir‘ intendiert ist und in der Rezeption u.a. stellvertretend für ‚Normalität‘ und ‚Zivilisation‘ interpretiert wird, ist in beiden Filmen unmarkiert. Hinter dieser Unmarkiertheit

steht das gemeinsame Merkmal der Protagonisten beider Filme: Sie sind *weiß*. Den Zusammenhang zwischen dem *Weißsein* der Protagonisten und der symbolischen Bedeutung ihrer jeweils unmarkierten Position verdeutliche ich abschließend, indem ich die analysierten Darstellungen in den eingangs vorgestellten theoretischen Kontext (vgl. Kap.2 ab S.15 dieser Arbeit) einordne. Dort führte ich filmwissenschaftliche Arbeiten an, denen zufolge die unmarkierte Repräsentation von *Weißsein* im Film eine „default category, the center or the assumed norm on which everything else is based“ (Benshoff/Griffin 2009: 53) darstellt, die durch die Präsenz kontrastiver Darstellungen natio-ethno-kultureller Differenz sichtbar wird (vgl. 2.1.2 ab S.25 dieser Arbeit). Formale Voraussetzungen für eine Übertragung dieser Feststellung vom Hollywoodfilm auf *FURIA* und *KNALLHART* sind vorhanden: Beide Filme entsprechen den dramaturgischen Regeln des klassischen, populären Hollywoodkinos und in beiden Filmen stehen *weiße* Protagonisten mit natio-ethno-kulturell als different markierten Antagonisten im Konflikt (vgl. 3.5.1 ab S.61 dieser Arbeit). Eine übereinstimmende Einordnung von Luca in *FURIA* und Michael Polischka in *KNALLHART* als Repräsentationen von *Weißsein* legen – neben den dramaturgischen Parallelen zum Hollywood-mainstream – auch die nachfolgend theoretisch eingeordneten Aspekte nahe: Der Einsatz der Stereotype in beiden Filmen, die symbolischen Überschneidungen und die übereinstimmende Funktion der Darstellungen.

5.1.1 Stereotypie als Narrationswerkzeug der Differenz

Die Stereotypie ist ein Werkzeug, das in den fiktiven Wesens-, den Artefakt- und den dramaturgischen Eigenschaften der Figuren wirkt. Mit diesem Werkzeug wird in *FURIA* und *KNALLHART* die symbolische Ordnung hergestellt, in der für die natio-ethno-kulturell markierten Figuren eine feste Position vorgesehen ist: die Differenz. Anders formuliert: Die natio-ethno-kulturelle Markierung von Figuren wird mit Hilfe der Stereotypie zum Label einer festen Position innerhalb einer symbolischen Ordnung.

Das Stereotyp unterscheidet sich vom ‚social type‘, mit dem zwar auch Figuren typisiert, aber nicht als different positioniert werden. ‚Social types‘ sind Teil des sozialen Umfeldes des Protagonisten, aus dem stereotypisierte Figuren ausgeschlossen sind. Praktische Beispiele dafür sind im Film *KNALLHART* die Figuren Capt’n Nemo und Holger Hagenbeck. Sie gehören nicht zum engeren Umfeld des Protagonisten, sondern sind als *weiße* Kriminelle Teil des Hehler- und Drogenmilieus. Obwohl sie mit dieser Nähe zur antagonistischen Sphäre dargestellt sind, nehmen sie als ‚social types‘ in

der symbolischen Ordnung dieselbe Position ein wie der Protagonist, was dem Filmpublikum mit Aussagen der beiden Figuren auch signalisiert wird: Caip't'n Nemo spricht gegenüber Michael Polischka von Hamal als »Iataker« und Holger Hagenbeck bezeichnet denselben gegenüber Michael Polischka als »Araber«. Mit diesen Labels schreiben die beiden Charaktere Hamal eine natio-ethno-kulturelle Differenz zu, die im Gegensatz zu ihrer unmarkierten Position steht, die sie mit Michael Polischka teilen. Damit unterstreichen sie die gemeinsame Zugehörigkeit zu einer sozialen Ordnung, von der Hamal ausgeschlossen ist, wenngleich sie als ‚social types‘ – einer mit sächsischem, der andere mit österreichischem Dialekt sprechend – typisiert sind. Sie sind Teil der ‚Normalität‘ des Protagonisten, aus der heraus Hamal in seiner Differenz durch die natio-ethno-kulturelle Markierung wahrgenommen wird.

Die stereotypen Darstellungen der natio-ethno-kulturell markierten Figuren in FURIA und KNALLHART entspringen den Intentionen und der Fantasie der filmproduzierenden Akteur_innen, deren eigene Lebenswelten nicht von den stereotypen Repräsentationen betroffen sind. In der Rezeption der Darstellungen als wahr und realistisch lässt sich ein gesellschaftliches Bedürfnis nach den jeweiligen Stereotypen erkennen. Es spricht für die Effektivität der Stereotype, wenn FURIA mit seinen Darstellungen von Gabonu in der rumänischen Presse z.B. als „aus dem Leben gerissen“ (Hurezean 2002) bezeichnet wird, oder wenn die staatliche deutsche Filmbewertungsstelle in KNALLHART eine „Jugendstudie“ erkennt, die „einen Blick in den aktuellen Stand der Integrationsbemühungen der Gesellschaft gegenüber den jugendlichen Mitbürgern ausländischer Herkunft wirft“ (FBW / KNALLHART [undatiert]). Dabei spiegeln die stereotypen Darstellungen eben nicht die Realität wider, sondern Repräsentationsverhältnisse. Was die zitierten Rezipient_innen in der symbolischen Ordnung der stereotypen Darstellungen beider Filme wiedererkennen, entspricht ihrer Wahrnehmung von ‚Wirklichkeit‘. Denn die symbolische Ordnung der Differenz ist außerhalb der beiden konkreten Filme FURIA und KNALLHART im jeweils rumänischen und deutschen gesellschaftlichen Kontext ebenfalls gültig. So erklärt sich, dass Darsteller beider Filme, die den jeweils vorgesehenen Stereotypisierungen im Sinne der filmproduzierenden Akteur_innen entsprechen, auch außerhalb der Fiktion nach Stereotypen kategorisiert und bewertet werden, wie Munteans Einschätzungen über Adrian Minune und Oktay Özdemirs Schilderungen zu Publikumsgesprächen zeigen.

Die Bestätigung einer angenommenen Wirklichkeit als absolute Gewissheit ist keine zufällige, sondern die Kernfunktion von Stereotypen. Obwohl die Figuren Gabonu, Hamal und Erol überhaupt erst von den Filmen in na-

tio-ethno-kultureller Differenz konstruiert werden, bestätigen sie die Realitätsempfindungen der zitierten Rezipient_innen, indem sie deren Bedürfnisse nach einer symbolischen Ordnung befriedigen. In der symbolischen Ordnung der untersuchten Darstellungen ist den stereotypisierten Figuren Gabonu, Hamal und Erol die Position von Differenz und im konkreten Handlungskontext die eines (lebens)bedrohlichen Problems zugewiesen. Die Rezeptionsbeispiele belegen die diskursive Anschlussfähigkeit dieser symbolischen Ordnung für das rumänische und deutsche Untersuchungsbeispiel.

Sowohl im Falle von FURIA, als auch im Falle von KNALLHART stehen die stereotypisierten Darstellungen mit der Lebenswelt ihrer ‚Schöpfer_innen‘, also der Filmproduzierenden, nach deren eigenen Aussagen in keinem näheren Zusammenhang. Der *weiße* Regisseur Buck im deutschen sowie der *weiße* Regisseur Muntean im rumänischen Kontext befinden sich aber jeweils in der Position, mit ihren Filmen Repräsentationen natio-ethno-kultureller Differenz zu inszenieren. Als *weiße* Regisseure sind sie Akteure innerhalb eines Repräsentationsregimes und besitzen symbolische Macht, die es ihnen ermöglicht, innerhalb der symbolischen Ordnung über die Darstellungen von Differenz zu bestimmen. Mit den Darstellungen folgen sie ihren Intentionen und den Erwartungshaltungen innerhalb des Repräsentationsregimes, und festigen die symbolische Ordnung durch die Re_Produktion stereotyper Vorstellungen von Rom_nija in Rumänien und Türk_innen, Araber_innen und Muslim_innen in Deutschland. Das Repräsentationsregime ist ein etabliertes System, das sich selbst stabilisiert. Helma Lutz beschreibt, warum kaum filmische Darstellungen mit der herrschenden symbolischen Ordnung brechen:

„Filmförderer sind – genauso wie das Publikum – Produkte dieser Gesellschaft und ihrer Sozialisationsinstanzen. Sie sind mit diesem ‚Wissen‘ ausgestattet und fällen ihre Entscheidungen auf dieser Basis. Wir können deshalb davon ausgehen, daß Filme, die das Thema ‚Türkische Einwander/innen in Deutschland‘ aus einem anderen Blickwinkel darzustellen versuchen, die notwendige finanzielle Unterstützung nur schwer erhalten werden.“ (Lutz 1995: 78)

Muntean und Buck unterwerfen sich in den Darstellungen dem jeweils etablierten Blickwinkel in der Absicht, mit dem jeweiligen Film auch finanziell erfolgreich zu sein. Sie re_produzieren Bilder über natio-ethno-kulturell Andere auf der Grundlage von rumänischem ‚Wissen‘ über Rom_nija und deutschem ‚Wissen‘ über Türk_innen, Araber_innen und Muslim_innen. Dieses *weiße* Wissen in den Filmen FURIA und KNALLHART ist damit Teil

des „white (which is to say dominant) discourse“ (Dyer 1997: 3), in dem *Weißsein* unsichtbar ist und die Differenz markiert.

5.1.2 Symbolische Überschneidungen im rumänischen und deutschen Repräsentationsregime

Verschiedene Filmkritiker_innen verwenden in ihren Rezensionen zu FURIA und KNALLHART Begriffe wie „zivilisiert“ oder „normal“ zur Benennung ihrer *weißen* Sprechenden-Position. Diese Begriffe veranschaulichen, dass die markierte Position nicht als Differenz zu einer spezifisch deutschen oder rumänischen (oder anders markierten) Position verstanden wird, sondern zu einer allgemeinen, universellen, die eben der ‚Normalität‘ oder ‚Zivilisation‘ entspricht. Die damit zum Ausdruck gebrachte Universalität resultiert aus einem Verständnis von Allgemeinheit, das eine nicht näher zu benennende *weiße* Position sowohl im rumänischen, als auch im deutschen Kontext zur Grundlage hat. *Weißsein* ist demnach nicht spezifisch, sondern alles. Spezifisch ist nur die Abweichung von *Weißsein*.

„White people have power and believe that they think, feel and act like and for all people; white people, unable to see their particularity, cannot take account of other people’s; white people create the dominant images of the world and don’t quite see that they thus construct the world in their own image; white people set standards of humanity by which they are bound to succeed and others bound to fail. Most of this is not done deliberately and maliciously; there are enormous variations of power amongst white people, to do with class, gender and other factors; goodwill is not unheard of in white people’s engagement with others. White power none the less reproduces itself regardless of intention, power differences and goodwill, and overwhelmingly because it is not seen as whiteness, but as normal. White people need to learn to see themselves as white, to see their particularity.“ (ebd.: 9f)

Weder Muntean noch Buck werden die Darstellungen ihrer Filme als Repräsentationen von *Weißsein* intendiert haben. Intendiert waren ihren Aussagen zufolge die Darstellungen von Differenz nach natio-ethno-kulturellen Kriterien. Darin jedoch liegt gerade die Symbolkraft der Inszenierung von *Weißsein*: Es ist unspezifisch, allgemein, universell, ‚normal‘; markiert ist nur die Differenz. Als Repräsentationen von Heterogenität, Individualität, Variabilität etc., also als universelle Charaktere mit unterschiedlichen Facetten, erscheinen in FURIA und KNALLHART ausschließlich *weiße* Figuren, ohne als solche explizit benannt oder markiert zu sein. FURIA und KNALL-

HART re produzieren – völlig unabhängig von der Intention – *Weißsein* als allgemeingültige, universelle Position, während die Abweichung davon mit entsprechenden Labels zur Markierung dieser Abweichung versehen wird, um den Ausschluss aus der Allgemeingültigkeit anzuzeigen. Diese Markierung als Positionsanzeiger innerhalb der symbolischen Ordnung signalisiert die Differenz und verursacht symbolischen Ausschluss. Der symbolische Ausschluss ist Bestandteil eines rassistischen Diskurses, in dem den Anderen die symbolische Zugehörigkeit zur Identitätsgemeinschaft verwehrt wird und in dem der ausgeschlossenen Position gleichzeitig Eigenschaften und Wesensmerkmale zugeschrieben werden. Die Aufrechterhaltung des rassistischen Diskurses wird durch das Repräsentationsregime gewährleistet, innerhalb dessen symbolische Machtressourcen im Ungleichgewicht zugunsten der Dominanzkultur verteilt sind. Die Re_Produktion der symbolischen Ordnung durch die Filme *FURIA* und *KNALLHART* bedeutet gleichzeitig die Absicherung und Festigung der sozialen Hierarchie, die dieser symbolischen Ordnung in der außerfilmischen Welt zugrunde liegt.

5.1.3 Funktion der Spaltung

Der Begriff der Spaltung, mit dem Stuart Hall die rassistische Aufteilung in eine eingeschlossene und eine als different ausgeschlossene Gruppe bezeichnet, eignet sich zur Beschreibung der Funktion der Differenz-Darstellungen in *FURIA* und *KNALLHART*: Die Auslagerung von existenziellen, bedrohlichen Problemen.

Luca und Michael Polischka sind jeweils sozial prekär situiert und geraten immer tiefer in die Abhängigkeit der als different markierten Figuren, ohne dass sie daran als wehrlose Opfer eine wesentliche Mitschuld tragen. Nach demselben Muster sind in den von Dyer untersuchten Hollywoodfilmen *weiße* Menschen in Abhängigkeitssituationen gegenüber Schwarzen Menschen dargestellt (vgl. Dyer 1988: 48f). Angesichts tatsächlicher *weißer* gesellschaftlicher Dominanz deutet Dyer diese Darstellungen als Anregung für das Publikum, nach Gründen zur Rechtfertigung weiterer *weißer* Dominanz zu suchen (vgl. *ebd.*: 48). In den fiktiven Welten der Filme *FURIA* und *KNALLHART* ist es das in der Handlung als erstrebenswert dargestellte Ziel der Identifikationsfigur, die Selbstbestimmung zurückzuerlangen, die durch die Macht der natio-ethno-kulturellen Anderen verloren wurde. Für die Fiktion erfolgt also eine Umkehr der realen Machtverhältnisse, in denen die Schlüsselpositionen – wie auch im Falle der Produktion von *FURIA* und *KNALLHART* – von *weißen* Menschen besetzt sind. Der jeweils *weiße* Prot-

agonist erscheint als ausweglos Getriebener und an den Handlungsenden bleibt die natio-ethno-kulturell markierte Gefahr grundsätzlich bestehen, m.a.W.: die beiden Filme legen keine Hinterfragung *weißer* Dominanz nahe, sondern eher das Gegenteil.

Die natio-ethno-kulturellen Anderen verkörpern die zentralen Probleme in den Filmen *FURIA* und *KNALLHART*. Alle weiteren in den Darstellungen angedeuteten sozialen Probleme der Protagonisten, ihre finanziellen Sorgen und gesellschaftlichen Abhängigkeiten bleiben nur am Rande beleuchtete Phänomene. Das in beiden Filmen behandelte gesellschaftliche Thema finanzieller Abhängigkeit wird auf eine Position der Differenz ausgelagert. Eine kritische Auseinandersetzung mit sozialen Abhängigkeitsverhältnissen findet in der jeweiligen Filmhandlung nicht statt, das Problem ist allein bei den natio-ethno-kulturellen Anderen angesiedelt, als stünden die als Rom_nija bzw. Türk_innen, Araber_innen/Muslim_innen dargestellten Figuren für eine soziale Bedrohung.

Der jeweilige Protagonist begeht abschließend einen Mord, allerdings ist diese Tat das Ergebnis vorangegangener Ereignisse. Zum Töten gelangte Luca bzw. Michael Polischka allein aufgrund der im Filmverlauf dargestellten Konfliktsituation. Die markierten Antagonisten sind also nicht nur für die zentrale Bedrohung und das Problem im Handlungskonflikt, sondern auch für den moralischen Verfall und die Radikalisierung des jeweiligen Protagonisten verantwortlich, dessen tödliche Handlung als Folge einer nachvollziehbaren Entwicklung erscheint. Die Verantwortung der abschließenden tödlichen Angriffe von Luca und Michael Polischka liegt in der Logik beider Filme nicht bei ihnen selbst. Die Tötung der natio-ethno-kulturell markierten Figuren erscheint in den Filmen als notwendige Handlung der *weißen* Protagonisten. Ein Happy End gibt es dabei nicht, das Publikum wird mit der natio-ethno-kulturellen Bedrohung aus der Filmwelt entlassen. Die Ursache für moralischen Verfall und Gewalt bleibt bestehen.

5.2 Fazit

Den filmischen Darstellungen der als Rom_nija markierten Figuren in *FURIA* und der als türkisch/arabisch/muslimisch markierten Figuren in *KNALLHART* liegt eine gemeinsame Struktur zugrunde. Diese drückt sich in einer Ordnung aus, in der natio-ethno-kulturelle Markierung auf die Darstellung der Antagonisten beschränkt ist – womit beide Filme den Regeln populärer Mainstreamdramaturgie folgen. Die den Filmen gemeinsame Struktur entspricht also einer symbolischen Ordnung, in der die natio-ethno-kul-

turelle Differenz mit der Positionierung als dramaturgische Konfliktpartei verknüpft ist. Diese symbolische Differenz wird von den fiktiven Wesens- und Artefakteigenschaften der Figuren gestützt, mit denen die natio-ethno-kulturell markierten Figuren als stereotype Repräsentationen einer Sphäre erscheinen, die von der ‚Normalität‘ der Identifikationsfiguren abweicht. Die Differenz der natio-ethno-kulturell markierten Antagonisten eint die Position der Protagonisten beider Filme als unmarkierte Repräsentationen *weißer* Männer. Die Darstellungen der Differenz tragen als Bestandteil der symbolischen Ordnung zur Inszenierung von *Weißsein* bei. In der konkreten Inszenierung von *FURIA* und *KNALLHART* ist die *weiße* Position durch die differente Position akut bedroht, wobei die konkrete Bedrohung in symbolischer Gestalt natio-ethno-kulturell markierter Anderer aus der *weißen* Perspektive für das Filmpublikum erfahrbar gemacht ist.

Mit ihren Aussagen demonstrieren die filmproduzierenden Akteur_innen von *FURIA* und *KNALLHART* ihre *weiße* Dominanzposition. Als *weiße* Akteur_innen verweisen sie die natio-ethno-kulturell imaginierten Anderen auf die ihnen zugedachte Position: die Differenz zum *Weißsein*. Die aus dieser Position entwickelten filmischen Darstellungen *weißer* Identifikationsfiguren, die von stereotypen natio-ethno-kulturell markierten Figuren bedroht werden, sind praktische Beispiele eines ‚white discourse‘. *FURIA* und *KNALLHART* sind somit Teil desselben ‚white discourse‘, auch wenn sie Narrationen unterschiedlicher Geschichten darstellen. Die wesentlichen Unterschiede zwischen den Darstellungen beider Filme sind auf die inhaltliche Ebene beschränkt, also auf die Bilder, mit denen die symbolische Ordnung der Differenz jeweils veranschaulicht wird. Die unterschiedlichen Inhalte beziehen sich z.B. auf den jeweiligen rumänischen/Bukarester und deutschen/Berliner Kontext oder auch auf die spezifische Markierung der Anderen, wovon aber die symbolische Ordnung mit der übereinstimmenden Inszenierung einer natio-ethno-kulturell markierten Differenz zu einer unmarkierten, *weißen* Position unberührt bleibt. Mit den strukturellen Übereinstimmungen der untersuchten Figurendarstellungen im rumänischen Film *FURIA* und im deutschen Film *KNALLHART* lässt sich exemplarisch belegen, dass Narrationen natio-ethno-kultureller Differenz im rumänischen und deutschen Gegenwartskino derselben symbolischen Ordnung folgen können, nämlich als Narrationen von *Weißsein*. Die Narrativierung von *Weißsein* als gemeinsamer Nenner von *FURIA* und *KNALLHART* stellt gleichzeitig ein Übereinstimmungsmerkmal mit dem populären Hollywoodkino dar, dem die Filme auch in ihrer Dramaturgie entsprechen.

Die Kompatibilität des ‚white discourse‘ als struktureller Erzählrahmen mit den nationalen Kontexten von FURIA und KNALLHART ist deutlich erkennbar. Die symbolische Ordnung beider Filme ist als ‚Wirklichkeit‘, ‚authentisch‘ und ‚realistisch‘ intendiert und auch rezipiert. Die Übereinstimmung der Intention mit der Rezeption verdeutlicht die problemlose Möglichkeit der narrativen Re_Produktion natio-ethno-kultureller Differenz. So sind FURIA und KNALLHART als *weiße* Narrationen von Differenz Erzeugnisse innerhalb eines jeweiligen Repräsentationsregimes, in dem von *weißen* rumänischen wie *weißen* deutschen Akteur_innen die Abweichung zur *weißen* Position als Bedrohung narrativiert wird.

In beiden Beispielen lässt sich als übereinstimmende Funktion der Narrativierung von Differenz die Externalisierung von Problemen feststellen. Der jeweilige Protagonist in FURIA und KNALLHART ist Teil prekärer sozialer Verhältnisse, die mit finanzieller Not und Abhängigkeit einhergehen. Statt einer Thematisierung der Ursachen für diese sozialen Umstände sind in beiden Filmen natio-ethno-kulturell markierte Figuren als zentrale Lebensbedrohung für den jeweils *weißen*, unschuldigen Protagonisten dargestellt. Mehr noch, die markierten Figuren erscheinen sogar als Auslöser und Ursache für die Zuspitzung der Probleme und am Ende den moralischen Verfall des jeweiligen *weißen* Protagonisten. Die Filme stellen keine Fragen, sondern präsentieren Probleme unter dem Label Rom_nija bzw. türkisch/arabisch/muslimisch. Damit ist das ästhetische Potential der beiden Filme auf die Re_Konstruktion und Bestätigung des Diskurses der Differenz begrenzt, dessen Regeln sie folgen. Eine kritische Auseinandersetzung mit der Narration von Differenz bieten FURIA und KNALLHART nicht, und vermitteln damit auch keine neuen Perspektiven. Stattdessen bestätigen die Filme bestehende Machtverhältnisse als Narrationen der Differenz innerhalb eines rassistischen Diskurssystems. Bedrohlich sind die Anderen.

Joachim Gaucks einleitend zitierte Feststellung zeigt die Lebendigkeit und Wirkmacht von Narrationen der Differenz. Gauck re_produziert die in den beiden Filmen anzutreffende symbolische Ordnung ebenfalls, wenn er in seiner eigenen Narration auf die Angst „vor dem Fremden“ hinweist, die „tief in uns verwurzelt“ sei: Als das Fremde bezeichnet Gauck eine Sphäre, die sich außerhalb seines „Uns“ befindet und eine Angst auslösende Differenz markiert. Die Funktion dieses Erklärungsmodells erschließt sich gleichsam aus ihrer – der symbolischen Ordnung folgenden – Logik, die Birgit Rommelspacher auf den Punkt bringt: „Die Angst vor der Fremdheit, vor dem Anderen, die Differenz scheint das Problem zu sein“ (Rommelspacher 1998: 31). Wie in den Filmen erfolgt auch in Gaucks Narration eine Exter-

nalisierung, mit der das eigentliche Problem und dessen Ursachen auf eine Position der Differenz, in eine abstrakte Sphäre der Andersartigkeit ausgelagert werden. Gaucks Worte, die er in seinem von großer symbolischer Macht geprägten Amt im Rahmen eines Jahrestages rassistischer Pogrome spricht, reproduzieren die Differenz als given fact und als Problem. Eine kritische Auseinandersetzung mit der rassistischen binären Spaltung wird damit unmöglich.

Zitierte Filme

- 4 LUNI, 3 SĂPTĂMÂNI ȘI 2 ZILE (2007): RO, 113 min / R: Cristian Mungiu.
A FOST SAU N-A FOST? (2006): RO, 89 min / R: Corneliu Porumboiu.
BALANȚA (1991): FR-RO, 105 min / R: Lucian Pintilie.
BOOGIE (2008): RO, 103 min / R: Radu Muntean.
CALIFORNIA DREAMIN' (NESFĂRȘIT) (2007): RO, 155 min / R: Cristian Nemescu.
CUM MI-AM PETRECUT SFĂRȘITUL LUMII (2006): RO-FR, 101 min / R: Dorotea Petre.
DELETED SCENES (2006): D, 16 min (=Knallhart DVD Bonusmaterial).
DUPĂ DEALURI (2012): RO, 150 min / R: Cristian Mungiu.
EU CÂND VREAU SĂ FLUIER, FLUIER (2010): RO-SE-DE, 94 min / R: Florin Șerban.
FURIA (2002): RO, 81 min / R: Radu Muntean.
GADJO DILO (1997): FR-RO, 102 min / R: Tony Gatlif.
HÎRTIA VA FI ALBASTRĂ (2006): RO, 95 min / R: Radu Muntean.
ÎN FIECARE ZI DUMNEZEU NE SĂRUTĂ PE GURĂ (2001): RO, 93 min / R: Sinisa Dragin.
INTERVIEW MIT BOJE & BUCK (2006): D, 04 min (=Knallhart DVD Bonusmaterial).
INTERVIEWS CAST: D. KROSS (2006): D, 03 min (=Knallhart DVD Bonusmaterial).
INTERVIEWS CAST: O. ÖZDEMİR (2006): D, 03 min (=Knallhart DVD Bonusmaterial).
INTERVIEWS CREW: A. ROSENFELD (2006): D, 05 min (=Knallhart DVD Bonusmaterial).
INTERVIEWS CREW: C. ROGOLL (2006): D, 04 min (=Knallhart DVD Bonusmaterial).
INTERVIEWS CREW: G. TESSNOW (2006): D, 05 min (=Knallhart DVD Bonusmaterial).
INTERVIEWS CREW: K. BRANDT (2006): D, 09 min (=Knallhart DVD Bonusmaterial).
INTERVIEWS CREW: U. KRAMER (2006): D, 04 min (=Knallhart DVD Bonusmaterial).
ITALIENECLE (2004): RO, 82 min / R: Napoleon Helmis.
KARNIGGELS (1991): D, 94 min / R: Detlev Buck.
KATALIN VARGA (2009): RO-UK, 82 min / R: Peter Strickland.
KNALLHART VON HINTEN (2006): D, 13 min (=DVD Bonusmaterial: Making Of).
LIEBE DEINE NÄCHSTE! (1998): D, 94 min / R: Detlev Buck.
LIEBESLUDER (2000): D, 91 min / R: Detlev Buck.
MÄNNERPENSION (1996): D, 96 min / R: Detlev Buck.
MARFA ȘI BANII (2001): RO, 90 min / R: Cristi Puiu.
MARIA (2003): RO-FR-DE, 97 min / R: Călin Peter Netzer.
MARȚI DUPĂ CRĂCIUN (2010): RO, 99 min / R: Radu Muntean.
MEGATRON (2008): RO, 14 min / R: Marian Crișan.

- MOARTEA DOMNULUI LĂZĂRESCU (2005): RO, 150 min / R: Cristi Puiu.
O ZI BUNĂ DE PLAJĂ (2007): RO, 10 min / R: Bogdan Mustață.
OCCIDENT (2002): RO, 105 min / R: Cristian Mungiu.
POZIȚIA COPILULUI (2013): RO, 116 min / R: Călin Peter Netzer.
PUNCTUL ZERO (1995): RO, 109 min / R: Sergiu Nicolaescu.
SENATORUL MELCILOR (1995): RO, 100 min / R: Sergiu Nicolaescu.
STARE DE FAPT (1995): RO, 89 min / R: Stere Gulea.
TERMINUS PARADIS (1998): FR-I-RO, 99 min / R: Lucian Pintilie.
THE GODFATHER (1972): USA, 170 min / R: Francis Ford Coppola (Version: DVD
PAL, 2008 „Der Pate – The Coppola Restoration“).
TRAFIC (2004): RO, 15 min / R: Cătălin Mitulescu.
UN CARTUȘ DE KENT ȘI UN PACHET DE CAFEĂ (2004): RO, 13 min / R: Cristi Puiu.
WIR KÖNNEN AUCH ANDERS ... (1993): D, 92 min / R: Detlev Buck.

Zitierte Literatur

- Abrams, M. H./Harpham, Geoffrey Galt (2009): *A Glossary of literary terms*. 9. Aufl. Boston: Wadsworth.
- Amend, Christoph (2006): "Straßen-Drama. Detlev Buck über die Neuköllner Rütli-Schule und seinen Film »Knallhart«, der von der Gewalt in dem Berliner Stadtteil erzählt". In: *DIE ZEIT* Nr. 15 6. April 2006. (http://www.zeit.de/2006/15/W_2fBuck_15) – Zugriff am 23. Juli 2013.
- Anderson, Benedict (1996): *Die Erfindung der Nation. Zur Karriere eines folgenreichen Konzepts*. Aus dem Englischen übers. von Christoph Münz und Benedikt Burkard. 2. Aufl. Frankfurt a.M.: Campus (Original: *Imagined Communities*. London 1983).
- A.R. (2002): "Furia, un film dintr-o bucată". In: *AZI* Nr. 3003 18. November 2002.
- Arndt, Susan (2011a): "Racial Turn". In: Arndt/Ofuatey-Alazard (2011), S. 185–189.
- (2011b): "Rassismus". In: Arndt/Ofuatey-Alazard (2011), S. 37–43.
- Arndt, Susan/Ofuatey-Alazard, Nadja (Hgg.) (2011): *Wie Rassismus aus Wörtern spricht, (K)Erben des Kolonialismus im Wissensarchiv deutsche Sprache – ein kritisches Nachschlagewerk*. Münster: Unrast.
- Arndt, Susan/Piesche, Peggy (2011): "Weißsein. Die Notwendigkeit Kritischer Weißseinsforschung". In: Arndt/Ofuatey-Alazard (2011), S. 192–193.
- Arps, Jan Ole/Khan, Romin (Moderation) (2013): "Dimensionen der Differenz. Diskussion. Ein Gespräch über Critical Whiteness und antirassistische Politik zwischen Vassilis Tsianos, Juliane Karakayali, Sharon Dodua Otoo, Joshua Kwesi Aikins und Serhat Karakayali". In: *ak - analyse & kritik* Nr. 584 21. Juni 2013. (http://akweb.de/ak_s/ak584/51_web.htm) – Zugriff am 23. Juli 2013.
- Asociația de Investigații Media în Balcani (2002): "Rromii: intre starea de fapt si politicile guvernamentale". September 2002. (http://www.divers.ro/initiative_ro?wid=37619&func=viewSubmission&sid=6118) – Zugriff am 23. Juli 2013.
- (2003): *Imaginea rromilor in presa romaneasca*. Oktober 2003. (http://www.divers.ro/opinii_ro?wid=37620&func=viewSubmission&sid=5016) – Zugriff am 23. Juli 2013.
- Avram, Larisa/Creța, Zorela et al. (Hgg.) (1998): *Dicționarul explicativ al limbii române (DEX)*. 2. Aufl. București: univers enciclopedic.
- Awosusi, Anita (Hg.) (2000): *Zigeunerbilder in der Kinder- und Jugendliteratur*. Heidelberg: Das Wunderhorn.

- Ball, Benjamin/Dorn, Christian et al. (2011): *Grundlagen wissenschaftlichen Arbeitens in der Schulpädagogik. Handbuch der AG Prof. Dr. Lin-Klitzing*. Philipps-Universität Marburg (<http://www.uni-marburg.de/fb21/schulpaed/institut/personal/linklitz/dateien/handbuch.pdf>) – Zugriff am 20. August 2014.
- Balzer, Jens (2006): "Die Welt, in der andere leben müssen". In: *Berliner Zeitung* 11. Februar 2006. (<http://www.berliner-zeitung.de/10810590,10361650.html>).
- Barnet, Sylvan/Berman, Morton/Burto, William (1971): *A Dictionary of Literary, Dramatic, and Cinematic Terms*. 2. Aufl. Boston: Little, Brown und Co. (1960).
- Bazin, André (1945): "Ontologie des photographischen Bildes". In: Ders.: *Was ist Film?* 2. Aufl.(frz. *Qu'est-ce que le cinéma*, 1975). Berlin: Alexander, S. 33–42.
- Benshoff, Harry M./Griffin, Sean (2009): *America on Film: Representing Race, Class, Gender and Sexuality at the Movies*. 2. Aufl. Malden, MA u.a.: Wiley-Blackwell (12003).
- Bлага, Iulia (2002a): "Un debutant cu experiență: Radu Muntean - *Furia*". In: *România Liberă* Nr. 3857 23. November 2002. (<http://agenda.liternet.ro/articol/5010/Iulia-Bлага/Un-debutant-cu-experienta-Radu-Muntean-Furia.html>) – Zugriff am 31. Oktober 2013.
- (2002b): "Furia" lui Radu Muntean". In: *România Liberă* Nr. 3868 5. Dezember 2002.
- BMJV (Bundesministerium der Justiz und für Verbraucherschutz) (Stand: 8. August 2013): *StAG (Staatsangehörigkeitsgesetz)*. (<http://www.gesetze-im-internet.de/rustag/index.html>) – Zugriff am 21. August 2014.
- Bonke, Joannes (2006): *Knallhart. Filmemacher Detlev Buck über seinen Großstadtfilm, Milieurecherchen vor Ort und sein Leben als stiller Beobachter*. 7. Februar 2006. (<http://www.spielfilm.de/special/interviews/513/knallhart.html>) – Zugriff am 23. Juli 2013.
- Brătan, Laurențiu (2002): "Tinerii furiosi". In: *Revista 22* Nr. 666, 10. Dezember 2002, S. 14. (<http://www.revista22.ro/tinerii-furiosi-289.html>) – Zugriff am 31. Oktober 2013.
- Breger, Claudia (1998): *Ortlosigkeit des Fremden. „Zigeunerinnen“ und „Zigeuner“ in der deutschsprachigen Literatur um 1800*. Köln u.a.: Böhlau.
- Brennan, Timothy (1990): "The national longing for form". In: Bhabha, Homi K. (Hg.): *Nation and Narration*. London: Routledge, S. 44–70.
- Bretz, Leah/Lantzsch, Nadine (2013): *Queer_Feminismus: Label und Lebensrealität* (= unrast transparent: geschlechterdschungel: 2.): Unrast.
- Briel, Petra-Gabriele (1989): »Lumpenkind und Traumprinzessin«. *Zur Sozialgestalt der Zigeuner in der Kinder- und Jugendliteratur seit dem 19. Jahrhundert*. Giessen: Focus.
- Brodén, Anne/Mecheril, Paul (2007): "Migrationsgesellschaftliche Re-Präsentationen. Eine Einführung." In: Dies. (Hgg.): *Re-Präsentationen. Dynamiken der Migrationsgesellschaft*. Düsseldorf: Informations- und

- Dokumentationszentrum für Antirassismusbearbeitung in NRW (IDA-NRW), S. 7–28 (<http://pub.uni-bielefeld.de/publication/2306439>) – Zugriff am 31. Oktober 2013.
- Bundespräsidialamt / Bundespräsident Joachim Gauck (2012): *Gedenkfeier „Lichtenhagen bewegt sich“ zum 20. Jahrestag der fremdenfeindlichen Angriffe auf das „Sonnenblumenhaus“*. August 2012. (<http://www.bundespraesident.de/SharedDocs/Downloads/DE/Reden/2012/08/1200826-Rostock.pdf>) – Zugriff am 20. August 2013.
- Bundesregierung / BMFI (Beauftragte für Migration, Flüchtlinge und Integration) [2014]: *Das Geburtsortsprinzip*. (http://www.bundesregierung.de/Webs/Breg/DE/Bundesregierung/BeauftragteFuerIntegration/Staatsangehoerigkeit/geburtsortsprinzip/_node.html) – Zugriff am 21. August 2014.
- Caranfil, Tudor (2004): *Dicționar de filme românești. Lungmetraje de ficțiune*. 2. Aufl. Chișinău: Litera International (¹2002).
- Chan, Felicia (2011): “The international film festival and the making of a national cinema”. In: *Screen*. Jg. 52, Nr. 2, S. 253–260. DOI: 10.1093/screen/hjr012.
- Cinemagia / iMedia Plus Group S.A. [2012]: *Distribuție FURIA*. (<http://www.cinemagia.ro/filme/furia-3942/distributie/>) – Zugriff am 18. Februar 2012.
- (2010): “*Trei filme de Radu Muntean*”, o colecție de sărbătoare. 16. Dezember 2010. (<http://www.cinemagia.ro/stiri/trei-17115/>) – Zugriff am 18. Februar 2012.
- CNC / Centrul Național al Cinematografiei (2008): *Anuar statistic 2008: Exploatarea 2008*. (<http://www.cncinema.abt.ro/Files/Documents/fls-953.pdf>) – Zugriff am 31. Oktober 2013.
- Croitoru Bobârnice, Nina (1996): *Dicționar de argou al limbii române*. Slobozia: Arnina.
- DFA / Deutscher Filmpreis / Deutsche Filmakademie e.V. [2013]: *Preisträger 2006*. (<http://www.deutscher-filmpreis.de/archiv/2005-2011/2006/deutscher-filmpreis-2006/preistraeger-2006.html>) – Zugriff am 31. Oktober 2013.
- Dietrich, Anette (2007): *Weißer Weiblichkeit. Konstruktionen von »Rasse« und Geschlecht im deutschen Kolonialismus*. Bielefeld: transcript.
- (2010): “Critical Whiteness Studies als Ansatz zur Analyse und Kritik von Rassismus?” In: Nduka-Agwu/Hornscheidt (2010a), S. 387–395.
- Dietrich, Anette/Strohschein, Juliane (2011): “Kolonialismus”. In: Arndt/Ofuatey-Alazard (2011), S. 114–120.
- Discogs [2013]: *Soundtrack KNALLHART (Tracklist)*. (<http://www.discogs.com/release/3693763>) – Zugriff am 31. Oktober 2013.
- Dockhorn, Katharina (2006): “Knallhart - Kritik und Interview”. In: *epd Film* Nr. 3/2006. (http://www.epd-film.de/33178_40240.php) – Zugriff am 29. Juli 2013.

- Dumitrescu, Dan (2000): *Dicționar de argou și termeni colocviali ai limbii române*. București: Teora.
- Dumitrescu, Mircea (ohne Datum): "Radu Muntean – *Furia* (2002) DEBUT". In: http://www.respiro.org/Issue9/teatru_dumitrescu.htm#furia – Zugriff am 17. Juli 2013.
- Dyer, Richard (1980): "Stereotyping" (1977). In: Ders. (Hg.): *Gays and Film*. 2. Aufl. London: British Film Institute, S. 27–39.
- (1988): "White". In: *Screen*. Jg. 29, Nr. 4, S. 44–65. DOI: 10.1093/screen/29.4.44.
- (1997): *White*. New York: Routledge.
- (2002): *The matter of images*. 2. Aufl. New York: Routledge (1993).
- Eder, Jens (2007): *Dramaturgie des populären Films. Drehbuchpraxis und Filmtheorie* (= Beiträge zur Medienästhetik und Mediengeschichte: Bd. 7). 3. Aufl. Berlin u.a.: Lit (1998).
- (2008): *Die Figur im Film. Grundlagen der Figurenanalyse*. Marburg: Schüren.
- Eggers, Maureen Maisha/Kilomba, Grada/Piesche, Peggy/Arndt, Susan (Hgg.) (2009): *Mythen, Masken und Subjekte, Kritische Weißseinsforschung in Deutschland*. 2. Aufl. Münster: Unrast.
- Eliade, Mircea (2006): *La țișănci*. București: CARTEX.
- Elsaesser, Thomas (1989): *New German Cinema. A History* (= British Film Institute Cinema Series). Hong Kong: Macmillan.
- (1995): "European Culture, National Cinema, the Auteur and Hollywood". In: Elsaesser (2005b), S. 35–56.
- (2003): "German Cinema Face to Face with Hollywood. Looking into a Two-Way-Mirror". In: Elsaesser (2005b), S. 299–318.
- (2005a): "European Cinema. Conditions of Impossibility?" In: Elsaesser (2005b), S. 13–31.
- (2005b): *European Cinema. Face to Face with Hollywood*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- (2005c): "ImpersoNations. National cinema, Historical Imaginaries". In: Elsaesser (2005b), S. 57–81.
- Elstermann, Knut (2006a): "Die Bande ist immer schon da". In: *Berliner Zeitung* 9. März 2006. <http://www.berliner-zeitung.de/10810590,10369030.html> – Zugriff am 23. Juli 2013.
- (2006b): "Politische Korrektheit langweilt mich". In: *Berliner Zeitung* 8. März 2006. <http://www.berliner-zeitung.de/10810590,10368742.html> – Zugriff am 23. Juli 2013.
- Eschhofen, Chris/Kujawski, Linda (Hgg.) (2012): *Die Nuller Jahre: Zwischen Stagnation und Innovation - Der deutsche Film im neuen Jahrtausend*: Schüren.
- Faulstich, Werner (2002): *Grundkurs Filmanalyse*. München: Fink.
- FBW/Deutsche Film- und Medienbewertung [2013]: *Knallhart*. <http://www.fbw-filmbewertung.com/film/knallhart> – Zugriff am 20. August 2013.

- Festival de Cannes [2013]: *Awards 2012*.
 (<http://www.festival-cannes.fr/en/archives/2012/allAward.html>) – Zugriff am 20. Juni 2013.
- [2013]: *Fiche Film MARȚI DUPĂ CRĂCIUN*. (<http://www.festival-cannes.com/en/archives/ficheFilm/id/11023203/year/2010.html>) – Zugriff am 20. Juni 2013.
- FFA / Filmförderungsanstalt [2013]: *Filmhitliste: Jahresliste (deutsch) 1996*.
 (<http://www.ffa.de/index.php?page=filmhitlisten&typ=15&jahr=1996>)
 – Zugriff am 31. Oktober 2013.
- [2013]: *Filmhitliste: Jahresliste (deutsch) 1999*.
 (<http://www.ffa.de/index.php?page=filmhitlisten&typ=15&jahr=1999>)
 – Zugriff am 31. Oktober 2013.
- [2013]: *Filmhitliste: Jahresliste (deutsch) 2001*.
 (<http://www.ffa.de/index.php?page=filmhitlisten&typ=15&jahr=2001&st=40>)
 – Zugriff am 31. Oktober 2013.
- [2013]: *Filmhitliste: Jahresliste (deutsch) 2007*.
 (<http://www.ffa.de/index.php?page=filmhitlisten&typ=15&jahr=2007&st=60>)
 – Zugriff am 31. Oktober 2013.
- Filmreporter.ro (2010): *Se lansează colecția „3 filme de Radu Muntean”*. 7. Dezember 2010. (<http://www.filmreporter.ro/07-12-2010-se>) – Zugriff am 8. Juli 2013.
- Foucault, Michel (1991): “Die Ordnung des Diskurses. Inauguralvorlesung am Collège de France, 2. Dezember 1970”. In: *Die Ordnung des Diskurses*. (frz. *L'ordre du discours*, 1972). Frankfurt a.M.: Fischer.
- Füchsel, Katja (2006): “Knallhart Neukölln”. In: *Der Tagesspiegel* Nr. 19100, 10. Februar 2006, S. 11. (<http://www.tagesspiegel.de/683340.html>) – Zugriff am 31. Oktober 2013.
- Fulger, Mihai (2006): „*Noul Val*“ in *cinematografia românească* (= Colecția FORUM). București: Grup Editorial Art.
- (2011): “Das Versprechen des neuen rumänischen Films”. Übers. von Iulia Dondorici. In: Dondorici, Iulia (Hg.): *Rumänien heute*. Wien: Passagen, S. 141–147.
- Genette, Gérard (2010): *Die Erzählung*. (frz. *Discours du récit*, 1972 und *Nouveau Discours du récit*, 1983). 3. Aufl. Paderborn: Fink.
- Gfrefeis, Heike (Hg.) (1999): *Grundbegriffe der Literaturwissenschaft* (= Sammlung Metzler: Bd. 320). Weimar: Metzler.
- Gheorghe, Florian (2001): “Copilu’ Minune își aduce în filmul «Joint» taraful și bodyguardul”. In: *Libertatea* Nr. 4302 4. Oktober 2001.
- Glombitza, Birgit (2006): “Döners Delight”. In: *taz*, 9. März 2006, S. 16.
 (<http://www.taz.de/pt/2006/03/09/a0234.1/text>) – Zugriff am 31. Oktober 2013.
- Gorzo, Andrei (2003): “*Furia* lui Radu Muntean”. In: *Dilema* Nr. 513, 14. Januar 2003, S. 15. (Online auf März 2003 datiert). (<http://agenda.liternet.ro/articol/195/andrei-gorzo/furialui-radu-muntean.html>)
 – Zugriff am 31. Oktober 2013.

- Gorzo, Andrei (2012): *Lucruri care nu pot fi spuse altfel. Un mod de a gândi cinemaul, de la André Bazin la Cristi Puiu*. București: Humanitas.
- Groth, Sibylle (2003): *Bilder vom Fremden. Zur Konstruktion kultureller Stereotype im Film*. Marburg: Tectum.
- Haasis, Bernd (2006): "Wer nicht zahlt, wird verdroschen". In: *Stuttgarter Nachrichten* 9. März 2006.
- Hagen, Kirsten von (2009): *Insenzierte Alterität. Zigeunerfiguren in Literatur, Oper und Film*. München: Wilhelm Fink.
- Hall, Stuart (1989): "Rassismus als ideologischer Diskurs". In: *Das Argument* Nr. 178, S. 913–921.
- (Hg.) (1997a): *Representation. Cultural Representations and Signifying Practices*. London: SAGE.
- (1997b): "The Spectacle of the 'Other'". In: Hall (1997a), S. 223–290.
- (1997c): "The Work of Representation". In: Hall (1997a), S. 13–74.
- Halle, Randall (2006): "German film, European film: transnational production, distribution and reception". In: *Screen*. Jg. 47, Nr. 2, S. 251–259. DOI: 10.1093/screen/hj1019.
- Hartmann, Britta (1999): "Topographische Ordnung und narrative Struktur im klassischen Gangsterfilm". In: *montage/ av*. Jg. 8, Nr. 1, S. 110–133. http://www.montage-av.de/pdf/081_1999/08_1_Britta_Hartmann_Topographische_Ordnung_und_narrative_Struktur.pdf – Zugriff am 17. August 2013.
- Heidenreich, Nanna (2010a): "›Ausländer_in‹, ›Ausländer_innendiskurs‹". In: Nduka-Agwu/Hornscheidt (2010a), S. 93–101.
- (2010b): "›Ausländer_innenfeindlichkeit‹ (›Fremdenfeindlichkeit‹)". In: Nduka-Agwu/Hornscheidt (2010a), S. 273–279.
- Herrmann, Steffen Kitty (2008): "Performing the Gap – Queere Gestalten und geschlechtliche Aneignung". In: *Arranca!* Nr. 28, November, S. 22–26. <http://arranca.org/ausgabe/28/performing-the-gap> – Zugriff am 20. August 2014.
- Higson, Andrew (1989): "The Concept of National Cinema". In: *Screen*. Jg. 30, Nr. 4, S. 36–47. DOI: 10.1093/screen/30.4.36.
- Hille, Almut (2005): *Identitätskonstruktionen. Die „Zigeunerin“ in der deutschsprachigen Literatur des 20. Jahrhunderts*. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Hirsbrunner, Stefanie (2011): "Ausländer_in". In: Arndt/Ofuatey-Alazard (2011), S. 242–252.
- Hoberman, J. (2009): "21st century cinema: death and resurrection in the Desert of the (New) Real". In: *Artforum International* Dezember. <http://www.thefreeibrary.com/-ao214114422> – Zugriff am 31. Oktober 2013.
- Hofmann, Michael (2006): *Interkulturelle Literaturwissenschaft. Eine Einführung*. Paderborn: Fink.

- Hölz, Karl (2002): *Zigeuner, Wilde und Exoten. Fremdbilder in der französischen Literatur des 19. Jahrhunderts*. Berlin: Erich Schmidt.
- Hurezean, Gabriela (2002): "La ‚Furia‘ rîzi cu lacrimi de sînge". In: *NAȚIONAL* Nr. 1793 5. Dezember 2002.
- Ilieșiu, Marilena (2013): *Povestea poveștii în filmul românesc (1912-2012)*. Iași: Polirom.
- IMdB (Internet Movie Database) [2013]: *BOOGIE – Awards*.
 (<http://www.imdb.com/title/tt1132578/awards>) – Zugriff am 22. April 2013.
- [2013]: *FURIA – Awards*. (<http://www.imdb.com/title/tt0297213/awards>)
 – Zugriff am 22. April 2013.
- [2013]: *HÎRTIA VA FI ALBASTRĂ – Awards*.
 (<http://www.imdb.com/title/tt1132578/awards>) – Zugriff am 22. April 2013.
- [2013]: *KNALLHART – Full Credits*.
 (<http://www.imdb.com/title/tt0475317/fullcredits>) – Zugriff am 31. Oktober 2013.
- [2013]: *MARFA ȘI BANII – Awards*.
 (<http://www.imdb.com/title/tt0289320/awards>) – Zugriff am 31. Oktober 2013.
- [2013]: *MARȚI DUPĂ CRĂCIUN – Awards*.
 (<http://www.imdb.com/title/tt1470024/awards>) – Zugriff am 22. April 2013.
- [2013]: *TERMINUS PARADIS – Awards*.
 (<http://www.imdb.com/title/tt0151479/awards>) – Zugriff am 31. Oktober 2013.
- Internationale Filmfestspiele Berlin [2013]: *Filmdaten KNALLHART*.
 (http://www.berlinale.de/external/de/filmarchiv/doku_pdf/20063719.pdf)
 – Zugriff am 13. Juli 2013.
- [2013]: *Preise & Auszeichnungen 2013*. (http://www.berlinale.de/de/archiv/jahresarchive/2013/03_preistraeger_2013/03_preistraeger_2013.html) – Zugriff am 20. Juni 2013.
- [2013]: *Programm-Archiv ab 2004, Filme aus Rumänien*.
 (<http://www.berlinale.de/de/archiv/archivsuche/Archivsuche.php?rp=1&yearfrom=2004&landid=132&searchareas=programm>) – Zugriff am 20. Juni 2013.
- Jesgulke, Oliver (2006): "„Meine Schauspielschule war Kreuzberg 36“. Interview mit Kida Khodr Ramadan". In: *Tagesspiegel* 8. März 2006.
 (<http://www.tagesspiegel.de/691240.html>) – Zugriff am 31. Oktober 2013.
- Jungwirth, Ingrid (2004): "Zur Auseinandersetzung mit Konstruktionen von »Weiß-Sein« – ein Perspektivenwechsel in der Auseinandersetzung mit Rassismus". In: Hertzfeldt, Hella/Schäffgen, Katrin/Veth, Silke (Hgg.): *Geschlechter Verhältnisse, Analysen aus Wissenschaft, Politik und Praxis* (= Rosa-Luxemburg-Stiftung Texte: 18). Berlin: Karl Dietz, S. 77–91.
- Karpf, Ernst/Kiesel, Doron/Visarius, Karsten (Hgg.) (1995): *»Getürkte Bilder«, Zur Inszenierung von Fremden im Film* (= Arnoldsheimer Filmgespräche: Bd.12). Marburg: Schüren.

- Kilb, Andreas (2006): "Der Boden der Berliner Tatsachen". In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* Nr. 36, 11. Februar 2006, S. 43.
 (<http://www.faz.net/-gs6-ryff>) – Zugriff am 14. August 2013.
- Ködel, Carolin (2011): "... weil hier der Täter aus dem Milieu der Einwanderer kommt". Diskurslinguistische Analyse ethnozentristischer und kulturrassistischer Konstruktionen in deutschen Qualitätszeitungen". In: Mecheril/Melter (2011a), S. 199–219.
- Korte, Helmut (2001): *Einführung in die systematische Filmanalyse. Ein Arbeitsbuch*. 2. Aufl. Berlin: Erich Schmidt.
- Kraft, Hendrik (2008): *Das ‚Zigeuner‘-Bild im rumänischen Film – als Kontrast zur rumänischen Identität und Sprache?* Jena: Friedrich-Schiller-Universität. (Unveröff. Magisterarbeit).
- (2010): "„Nu-i cunoști pe ăștia“, ‚Zigeuner‘ im rumänischen Film *Furia*". In: Guțu, George/Schares, Thomas (Hgg.): *transcarpathica. germanistisches Jahrbuch rumänien*. București: Paideia, S. 147–169.
- Krauß, Joachim (2011): "Roma in Rumänien zwischen Sündeböck und Ressource. Eine Bestandsaufnahme von zwei Jahrzehnten Wissenschaft und Gesellschaft". In: Kahl, Thede/Schippel, Larissa (Hgg.): *Kilometer Null. Politische Transformation und gesellschaftliche Entwicklungen in Rumänien seit 1989* (= Forum: Rumänien: Bd. 10). Berlin: Frank & Timme, S. 307–322.
- Krieg, Kerstin (2012): "Was ist los mit dem deutschen Film? 10 Jahre FILMZ = 10 Jahre deutscher Film. Ein Überblick von 2001 bis 2010". In: Eschhofen/Kujawski (2012), S. 9–33.
- Kuchenbuch, Thomas (2005): *Filmanalyse. Theorien - Methoden - Kritik*. 2. Aufl. Wien: Böhlau (1978).
- Kugler, Stefanie (2004): *Kunst-Zigeuner. Konstruktionen des ‚Zigeuners‘ in der deutschen Literatur der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts* (= Literatur - Imagination - Realität: Bd. 34). Trier: WVT.
- last.fm-Account ‚Anti-Manele‘ [2013]: (<http://www.lastfm.de/group/Anti+Manele>) – Zugriff am 22. März 2013.
- Lutz, Helma (1992): "Rassismus und Sexismus, Unterschiede und Gemeinsamkeiten". In: Foitzik, Andreas/Leiprecht, Rudolf/Marvakis, Athanasios/Seid, Uwe (Hgg.): „Ein Herrenvolk von Untertanen“. *Rassismus – Nationalismus – Sexismus*. Duisburg: DISS, S. 57–80.
- (1995): "Ist Kultur Schicksal?" In: Karpf/Kiesel/Visarius (1995), S. 77–97.
- Mecheril, Paul (2003): *Prekäre Verhältnisse*. Bd. 13. *Über natio-ethno-kulturelle (Mehrfach-)Zugehörigkeit*. Hrsg. von Ingrid Gogolin und Marianne Krüger-Potratz (= Interkulturelle Bildungsforschung). Münster: Waxmann.
- Mecheril, Paul/Melter, Claus (Hgg.) (2011a): *Rassismuskritik*. Bd. 1: *Rassismustheorie- und Forschung*. 2 Bde. (= Reihe Politik und Bildung: 47). 2. Aufl. Schwalbach/Ts.: Wochenschau.
- (2011b): "Rassismustheorie und -forschung in Deutschland. Kontur eines wissenschaftlichen Feldes". In: Mecheril/Melter (2011a), S. 13–22.

- Mihăilescu, Magda (2002): „Furia‘ disperării”. In: *Adevărul* Nr. 3869 30. November 2002.
- Mihailov, Otilia (2001): „Jandarmii au prins doi hoți de mașini în timpul filmărilor la ‚Joint‘”. In: *Evenimentul Zilei* Nr. 2839, 17. Oktober 2001, S. 11.
- Modoianu, Radu (2012): „Furia‘ ruptă din România”. In: *AZI* Nr. 3015 2. Dezember 2012.
- Modorcea, Grid (2004): *Dicționarul filmului românesc de ficțiune*. București: Cartea Românească.
- Moles Kaupp, Cristina. *Filmheft: Knallhart*. Hrsg. von Bundeszentrale für politische Bildung/bpb: Fachbereich Multimedia & IT. März 2006.
(<http://www.bpb.de/system/files/pdf/YOCEDC.pdf>) – Zugriff am 15. Februar 2013.
- Morrison, Toni (1992): *Playing in the Dark. Whiteness and the Literary Imagination*. Massachusetts: Harvard Univ. Press.
- Murfin, Ross/M.Ray, Supryia (2003): *The Bedford Glossary of Critical and Literary Terms*. 2. Aufl. Boston: Bedford/St. Martin’s.
- Nduka-Agwu, Adibeli/Hornscheidt, Antje Lann (Hgg.) (2010a): *Rassismus auf gut Deutsch, Ein kritisches Nachschlagewerk zu rassistischen Sprachhandlungen (= wissen & praxis: 155)*. Transdisziplinäre Genderstudien 1. Frankfurt a.M.: Brandes & Apsel.
- (2010b): „Der Zusammenhang zwischen Rassismus und Sprache”. In: Nduka-Agwu/Hornscheidt (2010a), S. 11–49.
- Nghi Ha, Kien/Lauré al Samarai, Nicole/Mysorekar, Sheila (Hgg.) (2007): *re/visionen: Postkoloniale Perspektiven von People of Color auf Rassismus, Kulturpolitik und Widerstand in Deutschland*. Münster: Unrast.
- Ofoatey-Alazard, Nadja (2011): „Koloniale Kontinuitäten in Deutschland”. In: Arndt/Ofoatey-Alazard (2011), S. 136–153.
- Oguntoye, Katharina/Opitz, May/Schultz, Dagmar (Hgg.) (1986): *Farbe bekennen. Afro-deutsche Frauen auf den Spuren ihrer Geschichte*. Berlin: Orlanda.
- o.V. (2001): „În timpul filmărilor la ‚Joint‘, ficțiunea s-a transformat în realitate”. In: *AZI* Nr. 2676 17. Oktober 2001.
- (2002): „Radu Muntean, regizorul peliculei ‚Furia‘: ‚Din film nu se poate trai‘”. In: *Evenimentul Zilei* 30. November 2002.
(<http://www.evz.ro/detalii/stiri/514705.html>) – Zugriff am 17. April 2013.
- (2006): „Detlev Buck über ‚Knallhart‘. Interview”. In: *Blickpunkt:Film (ehem. kino.de)* 8. Februar 2006. (<http://www.mediabiz.de/film/news/d/199983>) – Zugriff am 27. Juli 2013.
- (2010a): „Interzis la manele în taxi!” In: *Libertatea* 31. März 2010.
(<http://www.libertatea.ro/detalii/articol/282232.html>) – Zugriff am 22. März 2013.
- (2010b): „Primăria de decis: Manelele lui Guță și Salam sunt interzise la Galați”. In: *Adevărul* 28. Februar 2010.

- http://adevarul.ro/1_5oace8dd7c42d5a6638bac66/ – Zugriff am 31. Oktober 2013.
- Patrut, Iulia-Karin/Guțu, George/Uerlings, Herbert (Hgg.) (2007): *Fremde Arme – arme Fremde, ›Zigeuner‹ in Literaturen Mittel- und Osteuropas*. Bd. 3 (= GGR-Beiträge zur Germanistik: 16). Studien zu Fremdheit und Armut von der Antike bis zur Gegenwart. Frankfurt a.M.: Peter Lang.
- Patrut, Iulia-Karin/Uerlings, Herbert (2007): “Fremde Arme – arme Fremde, ›Zigeuner‹ in Literaturen Mittel- und Osteuropas”. In: Patrut/Guțu/Uerlings (2007), S. 9–36.
- Pickert, Bernd (2010): “Döner war kein Klischee”. Interview mit Kida Khodr Ramadan”. In: *taz* 22. Mai 2010.
<https://www.taz.de/1/archiv/archiv/?dig=2010/05/22/a0019> – Zugriff am 27. Juli 2013.
- Prettenthaler-Ziegerhofer, Anita/Scherke, Katharina/Schustaczek, Ulrike (2009): *Gendergerechtes Formulieren*.
http://static.uni-graz.at/fileadmin/Akgl/4_F%7B%C3%BC%7Dr_MitarbeiterInnen/LEITFADEN_Gendergerechtes_Formulieren_APZ.pdf
 – Zugriff am 20. August 2014.
- Quinzaine des Réalisateur (2001): *MARFA ȘI BANII*.
<http://www.quinzaine-realisteurs.com/m-f13837.html> – Zugriff am 31. Oktober 2013.
- Rabenstein, Andreas/Kunze, Thomas (2006): “Polizei verhindert Massenschlägereien”. In: *Tagesspiegel* 17. Februar 2006.
www.tagesspiegel.de/685780.html – Zugriff am 14. August 2013.
- Rădulescu, Raluca (2007): “Aspekte der ›Zigeuner‹-Darstellung in der rumänischen und rumäniendeutschen Literatur”. In: Patrut/Guțu/Uerlings (2007), S. 73–93.
- Rădulescu, Speranța (2001): “Pan-Balkan Waves in Romanian Oral Music”. In: *Martor. Revista de antropologie a muzeului țăranului român* Nr. 6.
http://martor.memoria.ro/?location=view_article&id=125 – Zugriff am 31. Oktober 2013.
- (2004): *Taifasuri despre Muzica Țigănească*. București: Paideia.
- Redfield, James (2008): “Wir sagen „Du Opfer!“” In: *taz* 2. April 2008.
<https://www.taz.de/!15221/> – Zugriff am 2. April 2013.
- Reinhard, Oliver (2006): “Gangs Of New Kölln. Detlev Buck überrascht mit „Knallhart“, einem heftigen und perspektivlosen Film.” In: *Sächsische Zeitung* 8. März 2006. (<http://www.sz-online.de/nachrichten/-1205454.html>) – Zugriff am 14. August 2013.
- Röggla, Katharina (2012): *Critical Whiteness Studies und ihre politischen Handlungs-möglichkeiten für weiße AntirassistInnen* (= Intro). kritik & utopie. Wien: mandelbaum.
- Rohringer, Margit (2008): *Der jugoslawische Film nach Tito. Konstruktionen kollektiver Identitäten* (= Studies on South East Europe: 8). Wien: LIT.

- Rommelspacher, Birgit (1998): *Dominanzkultur: Texte zu Fremdheit und Macht*. 2. Aufl. Berlin: Orlanda (¹1995).
- (2011a): “Rassismen”. In: Arndt/Ofuatey-Alazard (2011), S. 46–50.
 - (2011b): “Was ist eigentlich Rassismus?” In: Mecheril/Melter (2011a), S. 25–38.
- Ryan, Marie-Laure (2005): “Narrative”. In: Herman, David/Jahn, Manfred/Ryan, Marie-Laure (Hgg.): *Routledge Encyclopadia of Narrative Theory*. New York: Routledge, S. 344–348.
- Saïd, Edward W. (2003): *Orientalism*: Penguin (¹1978).
- Sannwald, Daniela (2006): “Hingucken! Regisseur Detlev Buck über Kiez-Ghettos, Sprachgrenzen und die Mafia”. In: *Tagesspiegel* 11. Februar 2006. <http://www.tagesspiegel.de/683644.html> – Zugriff am 29. Juli 2013.
- Sarău, Gheorghe (Hg.) (2003): *Dicționar român-rrom (Lexicul rrom modern, rar și vechi)*. București.
- Sava, Valerian (2011): *O istorie subiectivă a tranziției filmice*. Bd. 1. *Al Patrulea Val, restaurația mediocrată și refondarea cinemaului românesc*. 3 Bde. Pitești: Paralela 45.
- Schaaf, Julia (2006): “Sie haben die Straße”. In: *Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung* Nr. 9, 5. März 2006, S. 61. <http://www.faz.net/-1305693.html> – Zugriff am 17. August 2013.
- Schulz-Ojala, Jan (2006): “Abziehen! Vom Opfer zum Mörder in 98 Minuten: „Knallhart“”. In: *Tagesspiegel* 11. Februar 2006. <http://www.tagesspiegel.de/kultur/683438.html> – Zugriff am 14. August 2013.
- Schweinitz, Jörg (2006): *Film und Stereotyp. Eine Herausforderung für das Kino und die Filmtheorie. Zur Geschichte eines Mediendiskurses*. Berlin: Akademie.
- (2010): “Stereotypes and the Narratological Analysis of Film Characters”. In: Eder, Jens/Jannidis, Fotis/Schneider, Ralf (Hgg.): *Characters in Fictional Worlds. Understanding Imaginary Beings in Literature, Film, and Other Media* (= Revisionen. Grundbegriffe der Literaturtheorie: 3). Berlin: De Gruyter, S. 276–289.
- Șerban, Alex Leo (2011): “Der rumänische Film nach 1989: wiedergewonnene Freiheit und ästhetische Revolution”. In: Dondorici, Iulia (Hg.): *Rumänien heute*. Wien: Passagen, S. 149–155.
- Simes, Christof (2006): “Wir gegen die. Neue Bilder vom Kampf der Kulturen”. In: *DIE ZEIT* Nr. 9 23. Februar 2006. http://www.zeit.de/2006/09/Zeit_d_Wlfe – Zugriff am 31. Oktober 2013.
- Solms, Wilhelm (2008): *Zigeunerbilder. Ein dunkles Kapitel der deutschen Literaturgeschichte von der frühen Neuzeit bis zur Romantik* (= Forschungsberichte: Bd.18). Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Sow, Noah (2008): *Deutschland Schwarz Weiss: der alltägliche Rassismus*. Gütersloh: Bertelsmann.
- (2011a): “Ist deutscher Rassismus Geschichte?” In: Arndt/Ofuatey-Alazard (2011), S. 126–135.

- Sow, Noah (2011b): "Rassismus". In: Arndt/Ofuatey-Alazard (2011), S. 37.
- Strohmaier, Brenda (2006): "Die brutale Karriere eines Stadtteils". In: *Berliner Zeitung* 4. März 2006.
 <<http://www.berliner-zeitung.de/10810590,10367868.html>> – Zugriff am 14. August 2013.
- Suchsland, Rüdiger (2011): "Das Filmfestival von Locarno endet mit einem argentinischen Triumph". In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* Nr. 188, 15. August 2011, S. 26. <<http://www.faz.net/-11108448.html>> – Zugriff am 31. Oktober 2013.
- (2012a): "Eine gewisse Idee des Kino. Die Berliner Schule zwischen Ausnahmeerscheinung und Symptom des deutschen Kinos der Nullerjahre". In: Eschhofen/Kujawski (2012), S. 87–102.
 - (2012b): "Die Nullerjahre: Zwischen Stagnation und Innovation? Zur Entwicklung des deutschen Kinos im neuen Jahrtausend". In: Eschhofen/Kujawski (2012), S. 47–73.
- Tessnow, Gregor (2008): *Knallhart*: Klett (2004).
- Tröhler, Margrit (2007): *Offene Welten ohne Helden. Plurale Figurenkonstellationen im Film* (= Zürcher Filmstudien: 15). Marburg; Schüren.
- Țuțui, Marian (2011): *O scurtă istorie a filmului românesc / A short history of the Romanian cinema*. 2. Aufl. București: Noi Media Print.
- UCIN / Uniunea Cineaștilor din România (2005): *Premiile Cineaștilor 2000-2005*. București: Intact.
- VISION KINO (gemeinnützige Gesellschaft zur Förderung der Film- und Medienkompetenz von Kindern und Jugendlichen) [2013]: "Knallhart" von Detlev Buck. *Filmtip*. <<http://www.visionkino.de/WebObjects/VisionKino.woa/wa/CMSshow/1056352>> – Zugriff am 1. September 2013.
- Volceanov, Anca-Ileana/Volceanov, George (1998): *Dicționar de argou și expresii familiare ale limbii române*. București: Livpress.
- Walgenbach, Katharina (2009): "›Weißsein‹ und ›Deutschsein‹ – historische Interdependenzen". In: Eggers/Kilomba/Piesche/Arndt (2009), S. 377–393.
- Wollrad, Eske (2001): "Der Weißheit letzter Schluss. Zur Dekonstruktion von »Weißsein«". In: *polylog. Zeitschrift für interkulturelles Philosophieren* Nr. 8, S. 77–82. <<http://them.polylog.org/4/cwe-de.htm>> – Zugriff am 31. Oktober 2013.
- (2004): "Körperkartografien. Konstruktionen von ›Rasse‹, Weißsein und Geschlecht". In: Rohr, Elisabeth (Hg.): *Körper und Identität. Gesellschaft auf den Leib geschrieben*. Königstein/Taunus: Helmer, S. 184–197.

A Anhang

A.1 Tabellen

Tabelle T2 – Szenenprotokoll FURIA

| Sz./t | Ort | Handlung | Kamera/Bild Auffälligkeiten | Ton/Musik Auffälligkeiten |
|---------------------------------------|---|--|--|--|
| OPENING CREDITS 00'00- 00'40 | | | Blackscreen, weiße Schrift. | Ruhige Strei- cher, bei Titel- Einblendung aufwühlender. |
| 1 | Backstage 00'40- 02'11 (innen). | WARTEN: Luca (L) und Felie (F) sitzen und warten, beobachten Crocoi (C), der einer Tänzerin die Füße massiert und mit dieser dann durch den Raum läuft. | | Gedämpfte Musik im Hin- tergrund (aus Konzerthalle). |
| 2 | Konzerthalle 02'11- 03'16 (innen). | LIVE-KONZERT: Adrian Minune (A) singt in Konzerthalle vor Publikum, Bodyguards zerren auf Gabonus Zeichen einen Fotografen von der Bühne. | | A singt live den ‚manele‘ - Titel „Te aştept noapte și zi“. |
| 3 | Backstage 03'16- 04'48 (innen). | GABONUS AUFTRITT: Bodyguards kommen mit Fotograf durch die Tür, Gabonu (G) folgt, entreißt dem Fotograf die Kamera, entfernt den Film, reagiert auf die Drohung des Fotografen darüber zu berichten mit Schlägen/Tritten gegen diesen, die L entsetzt beobachtet. Als kostümierte Kinder den Raum betreten werden sie von Bodyguards fortgeschickt. C blickt interessiert. Nachdem G auf den Verletzten Geldscheine wirft, L entsetzt ist, wendet G sich F&L zu und bespricht die bevorstehende Auto-Rallye und Ls Schulden, bevor er mit C den Raum verlässt. | | Gedämpfte Musik aus der Konzerthalle beständig im Hintergrund, lauter wer- dende (sich nähernde) Bo- dyguards mit Fotograf. |
| 4 | Betonpiste 04'48- 06'40 (außen, Nacht). | AUTORALLYE: L gewinnt (entgegen der Abmachung mit G) die Rallye. S kommt nach dem Sieg und reißt L aus dem Wagen. | Schnelle Schnit- te, wenig Licht, helle Schein- werfer. | Automotoren- Geräusche. |
| 5 | Auto 06'40- 08'04 (im Au- to/außen, Nacht). | SUCA: F macht L Vorwürfe zu gewonnener Rallye, sitzen im Fond eines von S gefahrenen Autos. Während des Streits bremst S den Wagen, schaut unfreundlich zu F&L nach hinten, worauf diese schweigen und S weiterfährt. Einfahrt in Tor vor Villa Gs, alle drei steigen aus. | Wenig Licht, Gesicht von S unterbeleuch- tet, die Villa stark beleuch- tet. | Neutrale, ru- hige elektroni- sche Musik. |

| Sz./t | Ort | Handlung | Kamera/Bild Auffälligkeiten | Ton/Musik Auffälligkeiten |
|-------|--|--|--|--|
| 6 | Vor 08'04- Gabonus 08'57 Villa (außen, Nacht). | ANKUNFT BEI GABONU: Als die Drei vor Gs Villa entlanglaufen werden F&L mit Laserpointer bestrahlt, folgen weiter S, sehen sich um und entdecken C mit Spielzeuggewehr mit Laserpointer an einem Fenster, der das Fenster schließt. S begrüßt unbekanntem Mann zwischen geparkten Oberklassewagen, derweil erzählt L rauchend/gelesen, das Problem sei schnell/einfach zu lösen, woran F zweifelt. S, nach Händeschütteln mit Unbekanntem, kommt zu F&L, die ihm beide folgen. L sieht etwas außerhalb des Frames und bleibt stehen, schaut kurz F S hinterher, die Treppe besteigen. | Schnitte zwischen Gespräch L-F und Gespräch S-Unbekannter. | Beat, Hundebellen mit Echo (Distanz), Musik wird leiser bei Gespräch von F&L, fadet aus. Bei Schnitten zwischen Gespräch L-F und Gespräch S-Unbekannter ist nur der Ton von F&L wahrnehmbar. |
| 7 | Garten 08'57- Gabonus 10'19 (außen, Nacht). | ENTDECKUNG EINER EXOTIN: Schnitt nach dort, wo L außerhalb des Frames hinsieht: Kleinkind erscheint aus Gebüsch, kehrt um und folgt den Rufen einer weiblichen Stimme aus dem Off, aus Richtung Gebüsch. Interessiert schauender L folgt dem Kind ins Gebüsch zu weiblicher Figur, der Mutter des Kindes, die es kniend in den Arm nimmt. L, neugierig lächelnd und freundlich blickend, begrüßt leise/schüchtern die bunt gekleidete, Kopftuch und auffälligen Goldschmuck tragende Frau. Stark lächelnder/grinsender L beginnt Smalltalk mit zurückhaltender Frau, während das Kind auf den Flechtmöbeln klettert, bevor L einen anderen Weg durch das Gebüsch wählt, um zur Villa zu gelangen. Er verabschiedet sich, winkt dem Kind, und läuft durch das Gebüsch. Einen dort hängenden Plastik-Papagei beäugt L abfällig, folgt dann einer Stimme und stoppt an einer goldenen Löwenstatue, hinter der er in Richtung Quelle der Stimme gebeugt schaut. | Ls Verfolgen des Kindes in das Gebüsch ist als POV dargestellt. Am Ende des dunklen Ganges ist es hell, die Stelle, an der die Mutter wartet, ist stark beleuchtet. Während des Smalltalks, der teilweise Schussgegenschuss gefilmt ist, gibt es eine Halbtotale auf die weibl. Figur, bei der eine Distanz zwischen den Beiden im Bild ist. | Zu Hintergrundgeräuschen einsch. Hundebellen kommen Vogelstimmen als L sich der weibl. Figur durch das Gebüsch nähert. Die Vogelstimmen bleiben während der Begegnung und faden aus, als L sich von der weibl. Figur durch das Gebüsch entfernt. Abschließend eine wie aus einem Radio klingende Stimme lauter, die mit A in Dialog tritt. |
| 8 | Garten 10'19- Gabo- 11'34 nus/vor der Villa (außen, Nacht). | ENTDECKUNG ADRIANS: L kommt aus Gebüsch und entdeckt A in einem offener Terrasse/Vorraum von Gs Villa, auf einem Barhocker sitzend, mit einem Radiomoderator telefonierend. G sitzt ihm gegenüber auch auf einem Barhocker. Beide werden von L aus Distanz beobachtet, F stößt zu L und beobachtet mit. A erklärt dem Radiosender am Telefon, er suche noch eine passende »printesä« für sich / ein Musikvideo. Nach Gesprächsende, als sich G und A nähern, verstecken sich F&L im Gebüsch. | Perspektive Ls auf A und G. | Adrian im Radiointerview. Zunächst Störgeräusche, Moderator bittet, Radio leiser zu drehen, als F&L sprechen wird Dialog ausgeblendet. Im Hintergrund erneut Vogelstimmen. |

| Sz./t | Ort | Handlung | Kamera/Bild Auffälligkeiten | Ton/Musik Auffälligkeiten |
|------------------------------|---|--|---|--|
| 9 11'34- 12'06 | Garten Gabonus (außen, Nacht). | CROCOIS PFAUENJAGD: F&L begegnen Pfau im Gebüsch, gefolgt von C, der diesen mit einem Spielzeuggewehr jagt. | | Neben Gespräch Pfauenlaute (Fiepen, Knacken). |
| 10 12'06- 14'36 | Garten Gabonus (außen, Nacht). | GABONUS RECHNUNG: G, in Hollywoodschaukel sitzend, weist S an ihm Wasser zu bringen, lässt sich von F&L Verlauf der Rallye erklären, zeigt kein Verständnis und erstellt eine »Rechnung«. Er nennt 7000 US-\$, die er unter Androhung, F&L an Schweine zu verfüttern, in 24 h fordert. F&L verlassen Portal zu Gs Villa, wobei F von einem kleinen Geschoss am Rücken getroffen wird, wonach C mit Spielzeuggewehr am Zaun der Villa im Bild ist. | | Vogelstimmen bei Gespräch F-L-G im Hintergrund. Zum Ende der Szene Klacken des Schusses aus Cs Spielzeug-(Luft-?)gewehr. |
| 11 14'36- 19'00 | Garage (außen, Nacht). | PLAN: F&L beraten über weiteres Vorgehen, Beschließen den Verkauf eines ihrer Autos aus der Garage, L telefoniert mit verschiedenen Personen um nach Geld zu fragen, haben weiteren Bekannten/Kollegen, der beim Auto-Aufbau hilft (bleibt aber im Hintergrund). | Schneller Zusammenschnitt verschiedener Telefonate mit verschiedenen Positionen und Stimmungen Ls. | Schnelle Popmusik während des Telefonate-Zusammenschnitts. |
| 12 19'00- 19'32 | Automarkt (außen, Tag). | AUTOVERKAUF: F versucht das Auto wie verabredet zu verkaufen, führt Verkaufsgespräche, L erscheint nicht. Bekannter aus vorheriger Szene anwesend. | | Automotoren-Geräusche. |
| 13 19'32- 21'01 | Lucas Wohnung (innen, Tag). | LUCA VERSCHLÄFT: F aggressiv gegenüber gewecktem L, schlägt L, da er nicht zur Verabredung auf dem Automarkt kam. L schreit F an, nach Beruhigung sitzen beide und L ärgert sich über die geringe Summe, die F vom Autoverkauf bringt. | | |
| 14 21'01- 23'09 | Bei Lucas Eltern (außen/ innen, Tag). | BESUCH UND DIEBSTAHL: L sitzt nachdenklich rauchend auf einer Parkbank, betritt die Wohnung seiner Eltern, wo er Geld aus dem Schrank entwendet. Intensiver Blickkontakt mit Mutter. | | Ruhe, kein Gespräch, kaum Hintergrundgeräusche. |
| 15 23'09- 25'17 | Mall (innen). | WIEDERSEHEN MONA: Mona (M) als Schneewittchen bei einer Kindertombola, L sieht sie, spricht sie an wie eine alte Bekannte, sie verabreden sich. | | |
| 16 25'17- 26'49 | Mall (innen). | LUCAS NEUER PLAN: L berichtet F von Mona und dem Plan, sie Adrian als »prințesa« zu bieten, F skeptisch. L beginnt Ausführungen über »țiganu«. | | Schnelle Musik, als L durch Mall von Mona zu F läuft. |

| Sz./t | Ort | Handlung | Kamera/Bild Auffälligkeiten | Ton/Musik Auffälligkeiten |
|-------|--|---|---|--|
| 17 | Pub 26'49- 30'47 (innen). | DATE MIT MONA: L M sprechen/flirten interessiert, thematisieren gemeinsame Schulzeit (Back-Story), L fragt M ob an Musikvideodreh interessiert. Erzählt Unwahrheit, dass er an Dreh von A beteiligt und dieser eine Person wie M suche. Mona von Fußball abgelenkt. | | Kneipengeräusche. |
| 18 | Lucas 30'47- 32'18 Wohnung (innen, Tag). | KÜMMERN UM MONA: M angetrunken, L versucht telefonisch G zu erreichen, telefoniert mit F, kümmert sich um M, die sich erbricht und hinlegt. L läuft los um Medikamente zu besorgen. | | |
| 19 | Bukarests 32'18- 34'12 Straßen (außen, Nacht). | LUCA ORGANISIERT: L rennt zu Apotheke, die ist verschlossen, Apotheker schläft. L ruft G an: Mailbox. | Kamerakrahn- Fahrten: Zooms + Perspektiv- wechsel in die Höhe, viel Raum im Bild mit Straßen und Fassaden. | Ruhige Pop- musik bei Ls schnellem Lau- fen durch die Straßen. |
| 20 | Lucas 34'12- 37'28 Wohnung (innen, Nacht). | EINBRUCH / MONA IN GEFAHR: S + Helfer brechen bei Luca ein, M versteckt sich im Bad. S + Helfer streiten, prügeln sich, S tötet Helfer. S findet M, die aus der Wohnung flieht. | | Begleiter von S spielt Kassette mit ‚manele‘ - Musik ab. |
| 21 | Ls Whg., 37'28- 38'56 Hausflur (innen/ außen, Nacht). | MONAS FLUCHT: M flieht gefolgt von S via Fahrstuhl durch Hausflur auf die Straße, trifft auf eine Gruppe Fußballfans. | | Parolen- gröhlende Fußballfans. |
| 22 | Ls Whg., 38'56- 40'13 Hausflur (innen, Nacht). | LUCAS HEIMKEHR: L kehrt heim und entdeckt tote Person in seiner Wohnung, fordert F telefonisch zu Hilfe auf. | | |
| 23 | Bukarests 40'13- 41'17 Straßen (außen, Nacht). | MONAS FLUCHT 2: M besteht Test der Fußballfans und wird in Gruppe aufgenommen, S beobachtet das und zieht sich zurück. | | |
| 24 | Hausflur, 41'17- 42'41 vor Haus (in- nen/außen, Nacht). | LEICHENENTSORGUNG: F&L tragen in Teppich gerollte Leiche vor das Haus zu Transporter von F und laden sie auf. | | Ruhige Musik setzt zum Szenenende ein. |
| 25 | Bukarests 42'41- 45'25 Straßen (außen, Nacht). | SCHLÄGEREI: L sucht M und entdeckt sie zwischen Fußballfans, die in Massenschlägerei verwickelt. Befreit sie mit gestohlenem Auto, wird dabei im Gesicht verletzt. | | |
| 26 | Straße, 45'25- 46'05 Garage (außen, Nacht). | GESPRÄCH MIT FELIE: L berät am Tel. mit F weiteres Vorgehen. F gießt in Garage Benzin auf Leiche, rät L auf M zu achten und bietet an, G anzurufen. | | |

| Sz./t | Ort | Handlung | Kamera/Bild Auffälligkeiten | Ton/Musik Auffälligkeiten |
|-----------------------|---|--|--|---|
| 27 46'05- 47'31 | Bukarests Straßen (außen, Nacht). | MONAS ZWEIFEL: M will Informationen von L über Geschehen, L will nicht erzählen. M will nach Hause und erwägt zu Polizei zu gehen, Streit, L hält M Autotür auf, will sie nach Hause begleiten. | | |
| 28 47'31- 48'09 | Garage (außen, Nacht). | FELIE KÜMMERT SICH: Leiche brennt, F sieht entspannt zu und parkt Auto darüber. | | |
| 29 48'09- 49'07 | Bukarests Straßen (außen, Nacht). | STREIT: M in Rage, droht mit Gang zur Polizei und läuft los, L hinterher, holt sie ein, deutet Schuldenproblem an. F ruft an, verabreden sich. | | |
| 30 49'07- 51'05 | Straßenbahn (innen/ außen, Nacht). | NÄCHTLICHE ENTSPANNUNG: Ms Kopf mit geschlossenen Augen auf Ls Schulter, liebevoller Dialog. Verschlafen Station, steigen in Werkshalle aus. | | Ruhige Synthie- Musik. |
| 31 51'05- 53'20 | Bukarests Straßen (außen, Nacht). | FALLE: M&L laufen zu verabredetem Ort, sehen Fs Transporter, darin aber S, der M&L zu überfahren versucht. M&L fliehen über Zaun durch Tür | | Ruhige, dann spannungs- Musik, dazw. Dialog M&L. |
| 32 53'20- 57'17 | Kindergarten (innen, Nacht). | VERSTECK: M&L steigen in leeren Kindergarten, küssen sich, haben Sex. Vertrautes Sprechen, Scherzen. | | |
| 33 57'17- 60'35 | Garage (außen, Nacht). | FELIE VERLETZT: M&L finden F verletzt bei Garage. L erreicht G nicht telefonisch. M&L nehmen F im Auto mit. | | |
| 34 60'35- 62'10 | Gs Villa (innen/ außen, Nacht). | ERNEUT GABONUS VILLA: M&L verabreden Gang in die Villa, F einverstanden. L schmiert Türsteher, M&L betreten Villa mit vielen Partygästen. | Kamerafahrt hinter M&L in die Villa. | |
| 35 62'10- 64'01 | Gs Villa (innen, Nacht). | CROCOS PARTY: M&L im Publikum, A ruft C auf die Bühne, der von ihm einen „Mercedes“-Autoschlüssel erhält. | | Raunen, Ap- plaus, Trom- melwirbel. |
| 36 64'01- 64'54 | Gs Villa (innen/ außen, Nacht). | AUFTEILEN: L sucht G und lässt M zurück, die sich in Garten setzt. C folgt Mona und flirtet mit ihr. | | A+Band spie- len, bleiben im Hintergrund hörbar. |
| 37 64'54- 68'12 | Gs Villa (innen/ außen, Nacht). | BEGEGNUNG MIT GABONU: L trifft auf gewalttätigen G, der M für eine Nacht C verspricht. S verjagt L mit Gewalt, der flüchtet über Zaun. C überredet M auf sein Zimmer zu kommen, G beobachtet das vom Balkon aus. | | |
| 38 68'12- 69'30 | Vor Gabonus Villa (außen, Nacht). | LUCAS FINALER ENTSCHLUSS: L im Auto, blickt auf F. Außerhalb des Autos dann entschlossenen. Schmitt in Zimmer Cs, der neben M sitzt und der Eisenbahn zusieht. Schmitt zurück zu L, der auf unbekannte Weise in Garten gelangt und auf offenes Fenster von C blickt. | Letzte Einstel- lung: offenes Fenster von Cs Zimmer als POV. | Während L im Auto überlegt (letztes Betre- ten der Villa entschließt) setzt gezupfter Kontrabass ein. |
| 39 69'30- 71'40 | Villa Gabonus (innen, Nacht). | ESKALATION: G tanzt, umarmt A, erhält Nachricht von schreienden Frauen. G findet toten C mit einem Spielzeug- Gleisstück im Hals und schreit. | | A+Band live. Klagende Frauen vor Zimmer Cs . |

| Sz./t | Ort | Handlung | Kamera/Bild Auffälligkeiten | Ton/Musik Auffälligkeiten |
|-----------------------|--|--|---|---|
| 40 71'40- 73'53 | Villa- Gelände, See (außen, Nacht). | FLUCHT: M&L fliehen über Eisenzaun (Hintergrund Villa), Wiese, schwimmend durch Gewässer, nach Panik dann Entspannung. | Kamerakrahnen- Fahrten: Vogel- perspektiven | Musik aus dem Intro, wird zu seichter Synthie-Musik. |
| 41 73'53- 81'00 | Ausfahrt- straße (außen, Dämme- rung/Tag). | AUTOSTOP: M&L laufen in Morgendämmerung Gleise entlang. L hält VW-Bus an, bespricht mit Fahrer etwas. L als Beifahrer, M im Laderaum, Fahrer des Autos prahlt mit sexistischen Übergriffen, während L schweigsam raucht. Fahrer hält den Wagen an, verlässt Bus und geht zu M, die L ruft, wobei Fahrer sagt, alles sei abgesprochen. L steigt aus, schlägt mit einer Eisenstange den Fahrer tot. M&L räumen die Leiche an Straßenrand und fahren weiter, Abspann setzt über dem Bild ein, dann fading zu Blackscreen. | | Musik fadet weg. Während L den Fahrer totprügelt setzen Violinen ein, die in Popmusik übergehen. Musik bleibt bis in Blackscreen hinein bevor sie wegfadet. |

Tabelle T3 – Szenenprotokoll KNALLHART

| Sz./t | Ort | Handlung | Kamera/Bild Auffälligkeiten | Ton/Musik Auffälligkeiten |
|----------------|---|--|---|--|
| OPENING | | | Blackscreen, | |
| CREDITS | | | weiße Schrift. | |
| | 00'00- 00'43 | | | |
| 1 | Neuköllns 00'43- Straßen 01'21 (au- ßen, Tag). | ALLEIN: Michael Polischka (Mich) läuft auf einer relativ leeren, großen Straße in Neukölln (offensichtl. Karl-Marx-Straße). | [Farbentsättigungsfilter im ganzen Film] | <I. Stravinsky: <i>Apollon Musagète (Loop)</i> >. |
| 2 | Polizeirevier 01'21- (außen/ 02'29 innen, Tag). | DIE GESCHICHTE: Mich bleibt vor einer Polizeiwache stehen, betritt diese nach kurzem Zögern, fragt dort nach Kommissar Gerber (G). Nach längerem Warten trifft dieser ein und bittet Mich zu erzählen, was passiert sei. Mich beginnt, eine Rückblende setzt ein. | | <Stravinsky- <i>Loop</i> > leiser als Mich mit Beamt_innen spricht, fadet aus als G kommt. |
| 3 | Villa 02'29- Klaus 03'43 (innen). | SEXISMUS KLAUS: Klaus Peters (K) beleidigt Miriam Polischka (Mir, Michs Mutter) aggressiv sexistisch als sie badet, worauf sie ihn verlassen will. | | |
| 4 | Vor Villa 03'43- Klaus (au- 04'36 ßen, Tag). | AUSZUG: Verabschiedung zw. K und Mich distanziert. Mir und K ignorieren sich. K schmeißt beiden die Koffer nach. | | |
| 5 | Taxi, Straße, 04'36- Hausflur, 06'08 Whg. (in- nen/außen, Tag). | FAHRT NACH NEUKÖLLN: Mir und Taxifahrer streiten, Mich Mir wechseln das Taxi. Ankunft in einer Neuköllner Altbauwohnung. | Mir Mich schauen aus dem Fenster d. Whg. auf Müll im Hof (POV). | <Tiefschwarz Ft. Matty Safer: <i>Warning Siren</i> > während d. Fahrt. |
| 6 | Klassenzim- 06'08- mer (innen, 08'07 Tag). | NEUE KLASSE: Mich schaut sich in der Klasse um, hört abweisende Sprüche, beantwortet Fragen des Lehrers korrekt. | Nahaufnahmen der Gesichter aus Mich POV | <Eels: <i>Blinking Lights (for me) (Instrumental)</i> >. |
| 7 | Schulhof 08'07- (außen, 08'51 Tag). | NEUER SCHULALLTAG: Crille (C) und dessen Bruder Matze (M) erzählen Mich von ihrem Vater, der Fernfahrer ist. | | |
| 8 | Schnell- 08'51- imbiss 09'30 (innen). | MIRIAM POLISCHKA: Mir will ihr Essen bezahlen, wird dabei von fremdem Mann angesprochen. Flirt entsteht. | Eindrücke des Schnellimbiss', Kind beim Hausaufgaben-Schreiben. | Bedienung ruft laut in einer asiat. Sprache. Mir schreit zur Übertönung. |
| 9 | Schuhlaus 09'30- (innen). 10'00 | AGGRESSION: Mich trifft Erol (E) +Gang, die ein Handyvideo mit Gewaltdarstellungen betrachten, schubsen und feindselig schimpfen. C&M kommen und warnen Mich vor E+Gang. | | <Gang of four: <i>To Hell with poverty (Go Home Prod. Remix)</i> > zum Ende. |

| Sz./t | Ort | Handlung | Kamera/Bild Auffälligkeiten | Ton/Musik Auffälligkeiten |
|-----------------------|---|--|---|--|
| 10 10'00- 13'13 | Straßen- Neu- köllns (Karl- Marx- Straße, außen, Tag). | ROHE GEWALT: Nach einem Establishing-Shot ist Mich auf der Straße laufend im Bild, wird von E+Gang in Hausflur gestoßen, von E nach Geld und Handy gefragt, mit Schlägen misshandelt. E+Gang pöbeln auch neugierige Passant_innen an. Nehmen Mich die Schuhe ab, verlangen für nächste Begegnung 50€, zwingen Mich zu Liegestützen. E+Gang verschwinden, Mich weint, Lisa (L) aus neuer Klasse kommt und versucht zu trösten. | Establishing-Shot der Karl-Marx-Straße aus Vogelperspektive vom Neuköllner Rathausurm. | <Gang of four: <i>To Hell with poverty (Go Home Productions Remix)</i> > läuft weiter und fadet während Es Aggressionen langsam aus. |
| 11 13'13- 13'43 | Straßen- Neu- köllns (au- ßen, Tag). | DURCH DIE STRASSEN: Mich läuft mit blutverschmiertem Shirt, barfuß auf der Straße, ein Kind mit starrem Blick läuft auf ihn zu, so dass Mich stehen bleiben und ausweichen muss. | | |
| 12 13'43- 14'56 | Vor Parterre- Balkon (außen, innen, Tag). | BESUCH BEI CRILLE UND MATZE: Micht trifft C&M auf einem Balkon im Parterre eines Hauses, die ihn in die Wohnung, auf ein Bier eingeladen. Da Vater von C&M als Fernfahrer unterwegs, bieten sie Mich an, einige Tage bei ihnen zu wohnen. Borgen Mich Schuhe. | | Ruhige Gitarrenmusik im Hintergrund. |
| 13 14'56- 16'18 | Hof und Altbau- wohnung (außen, innen Tag). | MUTTER-SOHN-BEZIEHUNG: Mich belügt Mir, um Erlaubnis für Übernachtung bei C&M zu erhalten. Mir erzählt von Beziehung mit Rainer (R, aus Sz.8) und dass dieser für die Zeit in Michs Zimmer schlafen könne, worauf Mich sie aggressiv beleidigt und Mir ihn ohrfeigt. | | Szenenanfang mit sehr leiser Rockmusik im Hintergrund. |
| 14 16'18- 16'32 | Vor asiat. Schnell- imbiss (au- ßen, Tag). | ESSEN?: Mich schlägt vor, Essen zu kaufen. C&M sind dagegen und wollen das Geld für Bier ausgeben. | | Szenenüberleitung <Bert Wrede: <i>Score: Erol</i> >. |
| 15 16'32- 17'33 | Zwischen Platten- bauten (außen, Tag). | EROL UND FREUNDIN: E, mit gefüllten Einkaufstaschen bepackt, bettelt vor dem Haus seiner auf dem Balkon stehenden Freundin um Einlass. Diese wirft E Unzuverlässigkeit vor und beschimpft ihn. Nachbarn beobachten den lauten Dialog. | Freundin nur sehr klein im Bild mit Kopf über Balkonbrüstung in Totale von unten gefilmt. | < <i>Wrede-Score Erol</i> >, als E ins Bild tritt setzt Kemeñçe ein (türk./osman. Folklore-Instrument). |
| 16 17'33- 18'37 | Whg. Crille, Matze (innen). | SUFF: C&M Mich sind betrunken, M komatös in Badewanne, erbricht sich (nur hörbar, nicht im Bild) Mich C wankend. Mich erzählt C von Villa K | | <Beatsteaks: <i>Fool</i> > |

| Sz./t | Ort | Handlung | Kamera/Bild Auffälligkeiten | Ton/Musik Auffälligkeiten |
|-----------------------|---|--|--|---|
| 17 18'37- 19'56 | Villa Klaus (innen, Nacht). | EINBRUCH: C&M Mich sind bei K in die Villa eingebrochen und sammeln Gegenstände ein, Mich findet zu seiner Überraschung schlafenden K. | Dunkelheit, nur Taschenlam- penlicht. | <Beatsteaks: <i>Fool</i> > endet ab- rupt. Kurz vor Szenenende, Mich leuchtet schlafenden K an, beginnt <The Go!-Team: <i>Junior Kick- start</i> >. |
| 18 19'56- 22'54 | U-Bahn, Straße, Bank- foyer, Zimmer Mich (in- nen/außen, Nacht). | BEUTE: U-Bahnfahrt Mich C&M mit 3 vollen Rucksäcken, steigen Hermann- platz aus, betrachten ihre Beute, heben 500 Euro mit gestohlener Karte ab. Mich kehrt heim, versteckt Geld und Dolch unter Kissen und legt sich hin. | | <The Go!-Team: <i>Junior Kick- start</i> >, endet an Geldautomat. Zu Heimkehr Mich beginnt <Endlos: <i>Es wächst uns über den Kopf</i> >. |
| 19 22'54- 23'34 | Whg. der Polisch- kas (in- nen, Tag). | RAINER: Während Mich am Küchen- tisch sitzt und isst betritt Rainer nackt die Küche und begrüßt fröhlich den sichtlich irritieren Mich. | | „Kumbaya“ ⁴ - Gesang zur Überleitung. |
| 20 23'34- 24'53 | Schulhaus (innen, Tag). | ERPRESSUNG FORTGEFÜHRT: Singen- de Schüler_innen in Raum mit offener Tür. E+Gang sitzen Sonnenblumenker- ne essend und sagen Mich, 50€ reichen nicht, da er nicht sofort gezahlt habe. Zeigen ihm ein Handyvideo mit Gewalt- szenen, die Mich schockieren, und sagen ihm, das passiere ihm auch, wenn er nicht zahle. E befiehlt ihm zu gehen. | | „Kumbaya“ ⁴ - Gesang fadet aus während E+Gang mit Mich sprechen. Überleitung mit <Endlos: <i>Es wächst uns über den Kopf</i> >. |
| 21 24'53- 25'29 | Schultoilette (innen, Tag). | AUSGELIEFERT: Mich&C rauchen auf Schultoilette, besprechen ausweglose Situation, dass E immer mehr Geld fordert. Lehrer, begleitet von M, holt Mich&C, droht mit Ärger. | | <Endlos: <i>Es wächst uns über den Kopf</i> > fadet langsam aus. |
| 22 25'29- 26'36 | Whg. der Po- lischkas (innen, Tag). | MUTTER-SOHN-BEZIEHUNG 2: Mir betritt die Küche, in der Mich Hausaufga- ben macht. Mich provoziert mit Fragen zu Liebesbeziehung mit R und erfährt, dass R 100€ mit einem Bild verdient habe. Darauf entdeckt Mich, dass die 100€ unter seinem Kopfkissen fehlen, verlässt aggressiv die Wohnung. | | <The Springs: <i>My Reality</i> > be- ginnt, als Mich im Vorbeigehen ins Zimmer von Mir auf schlafenden R blickt. |
| 23 26'36- 27'16 | Straßen Neu- köllns (au- ßen, Tag). | MICHAEL-LISA: Mich trifft L, die Hunde für ihren Vater ausführt. Sprechen we- nig, halten vor ihrem Haus, sie sagt, er könne nicht mit hoch in die Wohnung. | | Weiter <The Springs: <i>My Reality</i> >. |
| 24 27'16- 27'41 | Hausflur d. Whg. C&M (in- nen, Tag). | VATER VON CRILLE UND MATZE: Nach Klopfen an die Wohnungstür von C M öffnet aggressiv schreiender, drohender Vater von C M. Mich läuft rückwärts und flüchtet. | | <The Springs: <i>My Reality</i> > endet als Vater von C M Tür öffnet. |

| Sz./t | Ort | Handlung | Kamera/Bild Auffälligkeiten | Ton/Musik Auffälligkeiten |
|-----------------------|---|---|---|---|
| 25 27'41- 28'46 | Bolzplatz Hinterhof (au- ßen, Tag). | PLAN: C M, von Wunden gezeichnet, wortkarg, überlegen mit Mich, wo sie übriges Diebesgut verkaufen. | | |
| 26 28'46- 32'02 | Vor/in Antik- Geschäft (außen/ innen, Tag). | CAIPT'N NEMO: Mich&C betreten Antik-Geschäft und treffen im Keller Caipt'n Nemo (N, Bruder des Vaters von C M). N gibt C&Mich 300€ für Silberbesteck, Handy will er nicht kaufen, empfiehlt dafür »Itaker«. | | <Bert Wrede: Score: Nemo Neukölln> (Lounge-artig). |
| 27 32'02- 35'41 | Vor/in Barbier (außen/ innen, Tag). | HAMAL: Establishing-Shots Vogelperspektive, u.a. Neukölln-Arkaden im Bild. Mich C zwischen Menschen laufend, Ankunft vor Barbier. C will Geschäft nicht betreten, Mich geht allein. Zeigt Hamal (H) und Barut (B) zu verkaufendes Handy. C folgt, C&Mich setzen sich, rauchen Wasserpfeife. Nach fertiger Rasur Hs bezahlt dieser das Handy, geht mit B. Mich berichtet C vom Wunsch nach Ruhe. | Establishing-Shots, später beim Rauchen der Wasserpfeife POV Michs + sein Gesicht in Slow Motion. | Sphärische Musik: <Bert Wrede: Score: Hamal>. |
| 28 35'41- 36'47 | Neuköllns Straßen (au- ßen, Tag). | KLAUS' NEUE FREUNDIN: Mir trifft eine alte Bekannte, über die sich herausstellt, dass sie Ks neue Freundin ist. | | |
| 29 36'47- 37'10 | Café Kranzler (au- ßen, Tag). | NACHDENKEN: Mir sitzt in Café und schaut nachdenklich in die Ferne. | | <Endlos: Es wächst uns über den Kopf> |
| 30 37'10- 40'02 | Whg. der Po- lischkas (innen). | HOFFNUNGSLOSIGKEIT, KOMMISSAR GERBER: Mir liegt weinend im Bett. Türklingeln, Mir öffnet. G (Eingangssse- quenz) ermittelt wegen Einbruchs bei K und nimmt Fingerabdrücke von Mir, verhält sich schüchtern ihr ggü. | | <Endlos: Es wächst uns über den Kopf>, endet mit Türklingeln. |
| 31 40'02- 40'56 | U-Bhf/ Aufgang K.-Marx- Straße (in- nen/ au- ßen, Tag). | SELTSAME BEGEGNUNG: Mich steigt mit C aus U-Bahn, geht ohne C zum Aufgang. Begegnet, ohne ihn zunächst zu erkennen, E und hilft diesem beim Tragen eines Kinderwagens mit zwei Kindern. Beide schweigen. | Slow Motion, POV Mich auf Kinder und Erol. | Sphärische Synthie-Geräusche. |
| 32 40'56- 41'47 | Whg. der Po- lischkas (innen). | FOLGEN DES EINBRUCHS: Mich bringt C mit nach Hause, treffen auf Mir, die von Besuch der Polizei erzählt. Mich solle zur Wache gehen. | | |
| 33 41'47- 42'45 | Straße, Wache (au- ßen/innen, Tag). | POLIZEI: Mich besucht Wache und lässt sich Fingerabdrücke abnehmen. | | |

| Sz./t | Ort | Handlung | Kamera/Bild Auffälligkeiten | Ton/Musik Auffälligkeiten |
|-----------------------|--|--|--|--|
| 34 42'45- 44'59 | Straße, Parkhaus (außen, Tag). | ROHE GEWALT 2: E+Gang fangen Mich ab, führen ihn in ein Parkhaus, wo E sich Augen verbindet und mit Baseballschläger auf Michs, mit Eimer bedecktem Kopf, haut. Eines der Gangmitglieder filmt mit dem Handy. | Verwackelte Bilder. | Schnelle, aggressive Musik. |
| 35 44'59- 46'42 | Whg. -der Po- lichkas (innen). | HOTTE: Mich schreit Mirs neuen Freund Hotte an, der sieht Wunden von Mich und schenkt ihm Metallstück zur Selbstverteidigung bevor Mir hinzukommt. | | |
| 36 46'42- 47'36 | Restaurant (innen, Tag). | NEUER DEALER NÖTIG: H und B beim Essen, erfahren ihr Dealer sei verhaftet worden. H sagt, er suche einen neuen. | | |
| 37 47'36- 49'08 | (Außen, Tag). | SCHLAG GEGEN EROL: Mich schlägt E mit Metallstück ins Gesicht. E steht auf, will mit Messer angreifen, da taucht B mit weiteren Männern auf, befiehlt zu stoppen, und droht mit Tod, falls Mich erneut angefasst würde. | | <Wrede-Score Erol>. |
| 38 49'08- 50'05 | Im Wa- gen v. Hamal (innen, Tag). | HAMAL UND MICHAEL POLISCHKA: H attestiert Mich Mut, fragt Mich nach Konflikt mit E und sagt er kenne E. H befiehlt B, einen Porsche Cayenne zu besorgen um VW Touareg zu ersetzen. H fragt, ob Mich Hunger habe. | H blickt in Kamera, Mich vorbei (Publi- kum entspricht Michs Position) | B Arabisch sprechend (ohne UT) zu hören. <Wrede- Score Erol> im Hintergrund. |
| 39 50'05- 51'24 | Hamals Wohnung (innen, Tag). | HAMALS WELT: Der muslimischen Begrüßung von Familienmitgliedern folgt Essen. Viele Menschen anwesend, am Tisch mit Hamal und Mich nur männliche Figuren. Ein Mitschüler von Mich (=Cousin Hamals) auch anwesend. Unbekannte Frau, mit der H Blickkontakt hat und die H/Mich hinterherschaut. | POV Mich auf einige weibl. Figuren. | Die Runde spricht Arabisch (ohne UT), Atmosphärische, ruhige Synthesounds im Hintergrund. |
| 40 51'24- 52'26 | Hamals Wagen/ Parkdeck (in- nen/ au- ßen, Tag). | ABMACHUNG MIT HAMAL: H umschwärmt Mich, der einwilligt, für H zu arbeiten. Gespr. endet, als B mit Porsche Cayenne kommt und H das Auto wechselt. | | <The Kills: Murdermille> als B mit Por- sche Cayenne kommt. |
| 41 52'26- 53'55 | Hinterein- gang/ -zimmer (innen, au- ßen Tag). | ERSTER AUFTRAG: Mich führt ersten Auftrag aus und liefert Drogen gegen Geld im Hinterzimmer eines Restaurants. | | The Kills: Murdermille> bis Szenenende. |
| 42 53'55- 54'56 | Turnhalle, Schul- haus, Rektorat (innen). | GERBER IM SCHULREKTORAT: Mich wird aus dem Sportunterricht zum Schullektor zitiert, wo G auf ihn wartet. G berichtet, E habe Mich angezeigt. | | |
| 43 54'56- 55'20 | Schulhof (außen, Tag). | GERBER INTERESSIERT: G stellt Mich weitere Fragen auf dem Weg zum Auto. | | <Culcha Candelita: Tres Tristes Tigres> zum Ende. |

| Sz./t | Ort | Handlung | Kamera/Bild Auffälligkeiten | Ton/Musik Auffälligkeiten |
|-----------------------|---|---|--|--|
| 44 55'20- 56'49 | Straße, Wett- stube (au- ßen/innen, Tag). | BARUTS WELT: Mich läuft zu einer Wettstube, wo er B trifft, der hier auf Rennpferde wettet. B erteilt Mich einen Auftrag. | | <Culcha Cande- la: <i>Tres Tristes Tigres</i> > bis Wettstube. |
| 45 56'49- 57'27 | Hinterhof, Barbier (au- ßen/innen Tag). | Mich verkauft souverän Marihuana. Nach Schnitt offensichtlich zufrieden im Bild mit Hamal beim Barbier | | <(Dealing) The Trail Of Dead: <i>Will You Smile Again for me</i> >. |
| 46 57'27- 59'07 | Whg. der Po- lischkas (innen). | MUTTER-SOHN-BEZIEHUNG 3: Mich erzählt Unwahrheit über seinen „Job“, fragt Mir nach Beziehungsleben. Mir weiß von Einbruch, will Mich Umgang mit seinen Freunden verbieten, Mich schreit aggressiv Mir an, macht ihr Vorhaltungen. | | <(Dealing) The Trail Of Dead: <i>Will You Smile Again for me</i> >. Am Ende <Bridge & Tunnel: <i>LA Knights</i> >. |
| 47 59'07- 61'00 | Parkdeck (außen, Tag). | ENTFREMUNG: Establishing-Shots, dann Treffen M&C&Mich auf Parkdeck, Entfremdung, Mich will sich nicht mehr mit C&M treffen, vorgeblich wegen Verbots von Mir. E+Gang laufen in Distanz vorbei, C sendet Geste der Stärke, Mich ärgert sich darüber, geht. | Establishing- Shots von verschiedenen Orten und Hausfassaden- Elementen in Neukölln. | Weiter <Bridge & Tunnel: <i>LA Knights</i> >. |
| 48 61'00- 61'20 | Straßen Neu- köllns (außen, Tag). | EROL IN AKTION: E+Gang treffen Hs Cousin, E schlägt ihm ins Gesicht. | | <Bridge & Tunnel: <i>LA Knights</i> > endet mit Beginn der Szene. |
| 49 61'20- 61'54 | Straßen Neu- köllns (außen, Tag). | ERFOLG: Mich mit neuer Kleidung, neuen Schuhen, bringt von C geborgte zum Balkon zurück, läuft mit Kopfhörern durch Straßen, kein bestimmtes Ziel. | Darstellung von Mich zufriedener Stimmung, teils in Slow Motion. | Anfang bis Ende <Beck: <i>Girl</i> >. |
| 50 61'54- 62'14 | Taxi/ Straße (in- nen/ au- ßen, Tag). | TAXIFAHRT: Mir fährt mit Taxi, Fahrer bremst bei Anzeige von 20 Euro. Mir bezahlt und steigt aus. | | |
| 51 62'14- 63'18 | Autohaus (innen, Tag). | KONTAKTVERSUCHE: Mir sitzt bei ei- nem (Blind) Date in einem Autohaus für Oberklassewagen am Tisch einem Mann ggü., trinken Wein. Nach sexistischen Sprüchen des Mannes geht Mir. | | |
| 52 63'18- 64'03 | Wettstube (innen). | NEUER AUFTRAG: Mich holt sich neuen Auftrag bei B in der Wettstube. | | |
| 53 64'03- 64'35 | Straße, Hausflur (au- ßen/innen, Tag). | GERBERS ANGEBOT: Mir auf dem Weg nach Hause. Im Hausflur wartet G auf sie und sagt, er habe ein Angebot bezüglich einer Wohnung für sie. | | |

| Sz./t | Ort | Handlung | Kamera/Bild Auffälligkeiten | Ton/Musik Auffälligkeiten |
|-------------------------|--|---|--|--|
| 54 64'35- 66'47 | Park Ha- senheide (außen, Tag). | GEPLATZTER DEAL: Schwarze Men- schen beim Dealen im Bild, Mich geht zu Dealer Tarek (T), entnimmt Paket Drogen aus präpariertem Fußball, T sagt er könne nicht zahlen und kläre das selbst mit B. Diskussion, T spricht mit Partner Arabisch, plötzlich Polizeirazzia, alle fliehen. Mich nimmt weggeworfe- nes Drogenpaket aus dem Gebüsch und packt es zurück in den Ball. Polizei sagt Mich, er solle nach Hause gehen. Im Hintergrund Festnahmen von Dealern. | Oft und viel unruhige Handkamera. Slow Motion am Ende mit lächelndem Mich, der seinen Ball in der Hand leicht in die Luft wirft. | Anfang bis Ende <Beck: <i>E-Pro></i> . |
| 55 66'47- 67'24 | Wettstube (innen). | RESPEKT VON BARUT: Mich kehrt mit Drogen zu B zurück und berichtet, T habe nicht zahlen wollen, so habe er die Drogen nicht gegeben. Erntet Respekt von B., der als Macho ggü zwei Frauen erscheint, bis dritte weibl. Figur seine Autoschlüssel abholt. Peinlich berührt sagt B, das sei seine Schwester gewesen. | | |
| 56 67'24- 68'17 | Hausflur, Whg. der Polisch- kas | WILKOMMENER GERBER: G klingelt, Mich öffnet, lässt G stehen, gibt Mir Bescheid und erfährt von ihr, dass G eine Wohnung in Steglitz zur Untermiete anbieten könne. Mich geht erfreut zur Tür und bittet G hinein. | | Rufe in Fremd- sprachen (ohne UT) aus Haus- flur. Reggae- Musik als G Whg. betritt. |
| 57.1 68'17- 68'38 | Spreeufer (außen, Tag). | DATE MIT LISA 1/2: Mich und L lächeln sich an, es fallen keine Worte. | | Reggae-Musik. |
| 58 68'38- 68'59 | Wettstube (innen). | [Parallelschnitt] ANRUF: B erhält Anruf von H, soll etwas nicht näher Erklärtes erledigen. | | Reggae-Musik. |
| 57.2 68'59- 69'50 | Spreeufer (außen, Tag). | DATE MIT LISA 2/2: SMS-Ton, Mich schaut aufs Handy und sagt, er müsse etwas erledigen. L fragt, worum es geht, Mich weicht aus, lässt sie sitzen. | | Reggae-Musik. |
| 59 69'50- 70'54 | Industrie- gebiet, (au- ßen, Tag). | BESONDERER AUFTRAG: Mich trifft H an dessen Wagen und erhält den Auftrag, Kokain zu liefern | | Leise Synthe- Streicher im Hintergrund. |
| 60 70'54- 76'58 | Hausflur, Wohnung Hagen- beck (innen). | HAGENBECK: Mich liefert das Kokain und wird Zeuge stark karikiert darge- stellter Welt von Hagenbeck. Mich zählt akribisch die 80.000€, lehnt Hagenbecks Angebot ein Taxi zu rufen ab, geht. | | Permanenter, sich ändernder elektronischer Ton im Hinter- grund. |
| 61 76'58- 77'22 | Haustür Mich/Mir (au- ßen, Tag). | DATE GERBER-MIRIAM: G und Mir verabschieden sich distanziert nach Date, G wirkt schüchtern. | | |
| 62 77'22- 77'42 | Vor S-Bhf. Wedding (au- ßen, Tag). | TAXISUCHE: Mich sucht verzweifelt Taxis und versucht welche anzuhalten, was misslingt. Läuft dann zum S-Bhf. | | <i>Wrede-Score</i> <i>Erol</i> (zum Ende). |

| Sz./t | Ort | Handlung | Kamera/Bild Auffälligkeiten | Ton/Musik Auffälligkeiten |
|-----------------------------------|--|---|--|---|
| 63 77'42- 78'50 | S-Bhf. Hermann- straße (außen, Tag). | WIEDERSEHEN MIT EROL: Mich fährt Rolltreppe hinauf, wo E+Gang warten, ihm den Rucksack abnehmen, ihn sich zuwerfen. E wirft den Rucksack von der Brücke auf das Dach einer im Bhf. stehenden S-Bahn, die abfährt, als Mich auf den Bahnsteig rennt. | | Trommeln bei Rucksackwürfen, E-Gitarre bei Landung auf dem Bahn- dach |
| 64 78'50- 79'20 | Restaurant- küche (innen). | HEKTIK: Mich beschreibt H nervös, was passiert ist. H ruft B zu sich und sagt wütend, er wolle sein Geld wieder. | | Ruhige Synthie- Gitarrenmusik. |
| 65 79'20- 79'45 | Gleisbett (außen, Nacht). | SUCHE: Hamals Männer suchen die S-Bahn-Gleise ab | | Ruhige Synthie- Gitarrenmusik bleibt. |
| 66 79'45- 81'45 | Straße, Diele (außen/ innen, Nacht). | VERZWEIFLUNG: Mich sitzt wartend vor einem Haus, H kommt und sagt es wurde nichts gefunden. Beide gehen hinein, H fragt, was in Rucksack war, wie er auf Polizei reagieren würde. Mich bricht in Tränen aus, er würde d. Polizei nichts sagen, H das Geld zahlen, für ihn arbeiten. H sagt, es ginge nicht um Geld, sondern um eine Geste. | | |
| 67 81'45- 82'22 | Im Auto (au- ßen/innen, Nacht). | NACHTFAHRT: Mich sitzt im Fond einer Oberklasselimosine, die durch hell beleuchtete, städtische Straßen fährt | Von außen ins Auto hinein gefilmt. | Ruhige elek- tronische Breakbeats. |
| 68 82'22- 89'43 | Abgelegener Ort an Fluss, unter Stadttau- tobahn- brücke (außen, Nacht). | SHOWDOWN: H Mich steigen aus, Mich sieht sich um. E wird im Koffer- raum einer Oberklasselimosine ge- bracht, in dem auch B. Mehrere weitere Männer anwesend. E sagt H, er bringe sein Geld, H antwortet, darum ginge es nicht mehr, E sei eine Schande. B gibt Mich Plastiktüte mit Revolver, H sagt Mich solle sich oder E erschießen. Mich zögert, es dämmt bereits, als er schießt. Die Männer steigen in die Autos, H bittet Mich einzusteigen, der bleibt. Mich be- deckt Kopf von Es Leiche mit Jacke und sieht einen Fuchs vorbeilaufen. | | Am Szene- nende zur Überleitung <Eels: <i>Blinking Lights (for me)</i> (Instrumental)>. |
| 69 89'43- 91'10 | Gefängnis- zelle (innen). | Mich allein, blickt zur Decke. Mir kommt, umarmt ihn, G steht in der Tür, geht. Mich&Mir verlassen den Raum. | | <Eels: <i>Blinking Lights (for me)</i> (Instrumental)>. |
| END CREDITS 91'10- 95'06 | | | Blackscreen, weiße Schrift. | The Kills – <i>No Wow (Tele- phone Radio Germany)</i> . |

A.2 Übersetzungen

A.2.1 zu S.74:

Gabonu: »Was denn ey, wisst ihr nicht? Wir verlieren heute. Letztes Mal haben wir gewonnen. Vielleicht gewinnen wir auch nächstes Mal. So sieht's aus. Aah, vielleicht kannst du mir gleich mal die dreitausend Kröten geben.« / Luca: »Zwei.« / Gabonu: »Letzten Monat waren es zwei, du Gockel. Jetzt sind es drei. [zu Crocoi:] Los ey, wir gehen Adrian ansehen! [wieder zu Luca:] Also, wir haben uns verstanden, ja?«

A.2.2 zu S.75:

Gabonu: »Also, unsere Abmachung hat euch nicht gepasst, ja?« / Felie: »Wir haben einen Fehler gemacht, aber sehen Sie, ...« / Gabonu: [unterbricht Felie mit einem Handzeichen und sagt zu Suca] »Bring mir mal ein Glas Wasser, bitte. [zu Felie und Luca] Fortfahren!« / Luca: »Ich konnte nichts machen. Ich wollte verlieren, aber der hat mir die Sicht genommen, meinen Spiegel abgebrochen, der war dabei mich gegen die Mauer zu drängen. Wirklich, was sollte ich machen?« / Gabonu: »Ach Leute. Gut. Los, wir kommen zur Rechnung, ja?« / Luca: »Ja.« / Gabonu: »Hast du vielleicht ein Telefon mit Taschenrechner?« / Luca: »Ja.« / Gabonu: »Gib mal kurz her.« / Luca: [will Gabonu am Handy etwas erklären] »Hier...« / Gabonu: »Ganz ruhig, ich weiß das zu bedienen, ja? Du bringst mir nicht bei, wie ich das bediene. Also: Dreitausend Schulden, das Geld, was ich dir auf die Hand gab, nicht? Zweitausend das Rennen...« / Luca: »Ja, aber ich habe Ihnen schon gesagt, wegen des Rennens...« / Gabonu: »Eey! Eintausend der Ärger, eintausend die moralischen Schäden: siebentausend insgesamt, eine runde Summe! Ist das in Ordnung?« / Luca: »Ja, gut. Aber wir können in Raten zahlen, nicht? Ähm, Wir reparieren das Auto, das haben Sie dann als Pfand, ähm, wir geben Ihnen zweitausend in ein paar Tagen und mit dem Rest von drei, viertausend, das regeln wir dann so, auch mit ein paar Rennen. Wir verlieren zwei-drei Mal und Frieden, oder?« / Gabonu: »Ernsthaft?« / Luca: »Oder, Sie haben doch ein Tonstudio! Vielleicht brauchen Sie etwas Werkzeug, Wir haben Ahnung von Musik, von Aufnahmen...« / Gabonu: »Ey. Schau mal was ich euch vorschlage. Ihr wisst, wozu ich fähig bin, nicht? Bis morgen Abend besorgt ihr das ganze Geld und gebt es mir in bar, ja? Damit ich euch nicht zerschneide und den Schweinen zum Fressen gebe. Wie in diesem Film, Kanibal...« / Luca: »Hannibal.« / Gabonu: »Eee! Du kannst deine Alten so kor-

rigieren! Hast du verstanden? Ey hast du verstanden oder nicht?« / Luca: »Ja.«

A.2.3 zu S.116:

Luca: »Pass auf! Ich weiß, wie wir es lösen.« / Felie: »Was?« / Luca: »Ich hab das Mädchen gefunden.« / Felie: »Für wen, für Gabonu?« / Luca: »Nein! Für Copilu' Minune! Weißt du nicht, dass der eine Partnerin sucht, hast du das nicht im Interview gehört?« / Felie: »So, und?« / Luca: »Kein' Plan wie sie heißt. Ich glaub' wir waren auf derselben Schule. Sie hat ein oder zwei Jahre nach mir Abschluss gemacht. Scheißegal. Sie is' hammer süß, aber keine anderthalb Meter groß. Ihre Eltern sind echte Zwerge. Zwei mal ein Meter. Ich sag dir, eine Prinzessin für Copilul Minune macht mehr als siebentausend in Gabonus Augen. Denn eine Hand wäscht die andere und deine Probleme sind meine Probleme. Comprende?« / Felie: »Ich weiß ja nich'. Ich würd' so sagen. Ich denke wenn du mir Geld schuldest und, anstatt es mir zu geben, ...« / Luca: »Mann leck mich du Arsch, ich hab's dir doch tausend Mal erklärt, scheiße nochmal. Der țigan springt auf Gefühle an.« / Felie: »Ja.« / Luca: »Wichtig is' so Zeug wie Freundschaft, von wegen ‚mein Bruder‘ und so, ‚du bist mein Pate, ich bin dein Sohn‘. Verstehste? Was glaubst du, wie die ihr Geld verdienen? Im Rudel!«

A.2.4 zu S.157:

„Mir schien das repräsentativ für eine bestimmte Stimmung, die im Rumänien unserer Tage in der Luft schwebt. Ich wollte keinen sozialen Film machen, aber mir scheint, wir leben in einem extrem gewalttätigen Klima. Es gibt eine glimmende Gewalttätigkeit unter uns, und die tötet uns kontinuierlich (ab): die ‚manele‘, die Beschimpfungen, die Kompromisse, die wir eingehen müssen. Ich wollte einen Film über eine Stimmung machen, die mir das Dasein in einer solchen Umgebung bereitet. Als ich vor 4-5 Jahren die Plakate mit Adrian Copilu' Minune und mit Vali Vijelie sah, lachte ich, aber ich malte mir nicht aus, dass jene Subkultur, jene Unterwelt massiv einschlagen und uns alle auffressen würde.“

A.2.5 zu S.161:

„Er ist ein Profi, er kam zum Treffen mit mir und dem Produzenten, wollte wissen, wie viel wir ihm bezahlen und hat direkt nach dem Handschlag genau das gemacht, was ich ihm gesagt habe. Ihn hat interessiert, wie viel

er verdient. Während Dragoş oder Dorina den Film auch für weniger Geld gemacht hätten, war Adrian nur daran interessiert, wie viel er verdient. Das ist ihre Philosophie, sie produzieren Geld und sind sehr stolz darauf, eine Geldmachmaschine zu sein.“

A.2.6 zu S.162:

„In nur wenigen Einstellungen werden wir von einem Höhepunkt zum nächsten geworfen: Die Türen des erwähnten Palasts, die Türmchen öffnen sich zu einer farbenvollen, dubiosen, opulenten Welt, die sich ihre eigene Normalität errichtet hat. Hier sind die Eltern Eltern und die Kinder – Kinder, siehe der schöne Filmbeginn. Dort wird gelebt. Auf der anderen Seite wird überlebt. Auf der anderen Seite lecken sich die Jugendlichen ihre Wunden allein. Wenn sie nicht sterben.“