

Matthias Bauer 

Framing und Re-Framing in *Le Gitan* (1975): Zur Genese und Kritik von Stereotypen im Spielfilm

— ✂ —

Abstract The notion of framing and reframing refers both to the shooting of films and to the organisation of daily experience. Especially when this organisation is biased, stereotypes are set up or reinforced. Taking as an example the Italian-French feature film *Le Gitan* (dir. José Giovanni) from 1975, the article investigates the potential of films to modulate pre-existing frames and to profile the dialectics of framing and reframing as a process of habit-taking and habit-breaking.

Zusammenfassung Das Framing-Konzept bietet insbesondere mit Blick auf die Verwendung, aber auch mit Blick auf die Kritik von Vorurteilen die Möglichkeit, Film- und Alltagswahrnehmung aufeinander zu beziehen. Am Beispiel des im Jahr 1975 gedrehten italienisch-französischen Spielfilms *Le Gitan* (Regie: José Giovanni) untersucht der Aufsatz, wie die Prozesse des *framing* und *reframing* und des *habit-taking* und *habit-breaking* miteinander verschränkt sind.

Jörg Schweinitz gebührt das Verdienst, in seiner Habilitationsschrift *Film und Stereotyp. Eine Herausforderung für das Kino und die Filmtheorie* (Berlin 2006) die interdisziplinäre Begriffsgeschichte aufgearbeitet und verschiedene Konzepte auf einen gemeinsamen Nenner gebracht zu haben. Unter Stereotypen versteht er Darstellungs- und Wahrnehmungsmuster, die en bloc reproduziert werden können, in den meisten Fällen Klischeevorstellungen evozieren und aufgrund ihres ausgeprägten Beharrungsvermögens¹ ebenso grundlegend wie folgenreich für das sind, was in der Hermeneutik als Vorurteilsstruktur des Verstehens bezeichnet wird. Auf der einen Seite kommt das, was die

1 Schweinitz: *Film und Stereotyp*, S. 28.

Wissenssoziologen die gesellschaftliche Konstruktion der Wirklichkeit² nennen, nicht ohne die Bildung von Stereotypen aus, da die Komplexität der Erfahrung auf wiederkehrende, intersubjektiv verständliche Muster reduziert werden muss; auf der anderen Seite stehen diese Muster dem adäquaten Verständnis der Realität entgegen. An diesem Dilemma ändert die übliche Unterscheidung zwischen Selbst- und Fremdbeschreibungen beziehungsweise Auto- und Heterostereotypen ebenso wenig wie der Reflexionsbogen, der vom Stereotyp zum Metastereotyp führt. Jedenfalls muss das Wissen darum, dass es Stereotype gibt, keineswegs mit einer kritischen Haltung einhergehen. Vielmehr gehört dieses Wissen zum politischen wie zum ökonomischen Handlungsdispositiv. Das erklärt dann auch, warum Stereotype weitgehend „resistent gegen rationale Argumentationen“³ sind. Sie sind zu nützlich, als dass man auf sie verzichten könnte. Im Übrigen gilt für sie *mutatis mutandis*, was Hans Blumenberg über Mythen gesagt hat: Ihr Bedeutungskern bleibt durch die Wandlungen erhalten, die sie im Zuge ihrer Wirkungsgeschichte durchlaufen; es ist also gerade die Variation, die Mythen beziehungsweise Stereotypen am Leben erhält.⁴

Genau das ist das eine Horn des Dilemmas: So wie die Parodie jeweils den Text, an dem sie sich abarbeitet, inkorporiert und somit tradiert, profiliert und konserviert die Dekonstruktion freiwillig-unfreiwillig ihren Gegenstand. Das andere Horn hat Lea Wohl von Haselberg im Blick. In einem wichtigen Aufsatz, der sich mit dem Zusammenhang von Genre- und Stereotypenbildung sowie von Charakter- und Stereotypenbildung befasst, stellt sie fest, dass sich ein Genre durch die Wiederholung bestimmter Muster etabliert. In dieser Hinsicht unterliegt es dem gleichen Erzeugungsprinzip wie der Charakter, der durch rekursive Beschreibungen einzelner Züge entsteht⁵ und durch solche Beschreibungen denn auch kopiert, also zu einem Verhaltensbeziehungsweise zu einem Darstellungs- und Wahrnehmungsmuster generalisiert werden kann. Da nun schlechterdings keine Kultur, keine Kommunikation und keine Konstruktion von Wirklichkeit ohne rekursive Beschreibungen vonstattengeht, wird man stets im Diesseits der Stereotypenbildung bleiben müssen. Worauf es somit ankommt, ist der situative Umgang mit den bereits kursierenden Darstellungs- und

2 Vgl. Berger/Luckmann: Konstruktion der Wirklichkeit.

3 Hahn/Hahn: Nationale Stereotypen, S. 22.

4 Blumenberg: Arbeit am Mythos, S. 40.

5 von Haselberg: Zwischen Stereotyp und Antisemitismus, S. 256 f.

Wahrnehmungsmustern. Es gilt, bestimmte Klischeevorstellungen als problematisch zu indizieren, die Vorurteilsstruktur des Verstehens zu irritieren und gegebenenfalls Gegenbilder in dem Bewusstsein zu schaffen, dass auch sie im weiteren Verlauf des Diskurses ihrerseits zu Stereotypen werden. Mit anderen Worten: Da wir keine Kompetenz zur absoluten und totalen Stereotypvermeidung haben, müssen wir uns in einer selbstkritischen Performanz üben, was nur gelingen kann, wenn man die Formationsregeln der Diskurse kennt, in denen man sich bewegt.

Framing & Re-Framing

Was bedeutet das für Spielfilme und Drehbücher? 1974 hat Erving Goffman sein Opus magnum *Frame Analysis* veröffentlicht. Für ihn dienen *frames* der konzeptionellen Organisation von Erfahrungen. Jede Wahrnehmung braucht, um als sinnvoll erlebt zu werden, einen Verständnisrahmen. Dieser primäre Verständnisrahmen kann aber moduliert werden,⁶ wenn sich im weiteren Wahrnehmungsprozess herausstellt, dass er der Situation nicht gerecht wird. Wahrnehmungsprozesse sind Lernprozesse, die sich als Rahmen-Modulationen beschreiben lassen. Gerade bei der Wahrnehmung von Filmen ist der Bedeutungsgehalt offensichtlich nicht von der Verlaufsgestalt zu trennen. Der Sinnzusammenhang, den Spielfilme ergeben, beruht auf dem rekursiven Zusammenspiel zwischen der Bilderfolge einerseits und den konjunkturalen Auffassungsakten der Zuschauerinnen und Zuschauer andererseits.

Dieses Zusammenspiel weist nun aber die Eigenart auf, dass die Bilder jeweils an spezifische Einstellungen gekoppelt sind, sodass jede Aufnahme, jeder Take, immer auch einen Frame darstellt. Man sieht als Zuschauerin oder Zuschauer nicht einfach dies oder das; man nimmt den Gegenstand stets aus einer bestimmten Perspektive wahr, die auf manche Aspekte fokussiert, andere hingegen marginalisiert und dergestalt in den Kontext der Bild- und Tonspur eingebettet ist, sodass die Wahrnehmung in jedem Fall über die rein denotative Bedeutung hinausgeht. Der Film, so hat es Christian Metz ausgedrückt, entwickelt eine Grammatik der Konnotationen,⁷ er stellt keinen Gegenstand ohne Rahmung aus. Unter dieser Voraussetzung läuft die Montage unweigerlich

6 Goffman: Rahmenanalyse, S. 35 ff., S. 57 f.

7 Metz: Semiotik, S. 110, S. 162 ff.

mit jedem Wechsel der Einstellung und mit jedem Cut auf der Tonspur auf ein beständiges Re-Framing hinaus.

Insofern nun jeder Take dreierlei miteinander korrelieren muss – einen Schauplatz (*place*), einen Verständnisrahmen (*frame*) und eine an diesen Ort und dieses Verständnis gebundene Handlungsoption (*script*) –, muss der kinematografische Diskurs, der über Takes prozessiert, als ein szenografischer Diskurs im Sinne von Umberto Eco verstanden werden, der sich bei seiner Begriffsbildung auf Goffman und Marvin Minsky stützt.⁸ Ein Beispiel: Wir werden mit dem *establishing shot* ins Monument Valley versetzt und verbinden mit diesem Schauplatz unweigerlich unser Wissen über das Filmgenre des Western und die für dieses Genre typischen Figurenkonstellationen und -interaktionen. Folglich setzt mit dem *establishing shot* jene Dialektik von *foreshadowing* und *payoff* ein, die den Filmverlauf an die Einbildungskraft bindet und mit der orektischen Dimension⁹ seiner Wahrnehmung zusammenhängt, also damit, dass Hoffnungen und Befürchtungen, Wünsche und Ängste diese Wahrnehmung grundieren und dergestalt mit einer Erlebnisqualität versehen, die sich nachhaltig von jener unterscheidet, die „teilnahmslose Beobachtung“ heißt.

Freilich wird die Sache damit einigermäßen kompliziert und diffizil, sodass es nötig ist, das beständige Re-Framing, das den kinematografischen Diskurs in seiner Eigenschaft als szenografischem Diskurs auszeichnet, vor allem mit Blick auf seine epistemologische Funktion einer Faktorenanalyse zu unterziehen, die sich auf Ausführungen von Dietram A. Scheufele stützen kann. Scheufele hebt zum einen *media frames* und *audience frames* voneinander ab und weist zum anderen darauf hin, dass *frames* entweder als abhängige oder als unabhängige Variable betrachtet werden können.¹⁰ Man muss die Verständnisrahmen, die bestimmte Einstellungen vornehmen, von den Verständnisrahmen unterscheiden, die Zuschauerinnen und Zuschauer an einen Film herantragen – und man darf die Bedingungen, denen eine jede Rahmung unterliegt, nicht mit ihren Wirkungen verwechseln.

Media frames legen den Zuschauerinnen und Zuschauern bestimmte Auffassungen hinsichtlich der Definition einer Situation, ihrer kausalen Interpretation und ihrer moralischen Evaluation, nahe;¹¹ *audience*

8 Eco: Lector, S. 99 f.

9 Vgl. Bauer/Hochscherf: Orektische Filmanalyse.

10 Scheufele: Framing, S. 106 ff.

11 Ebd., S. 107.

frames entscheiden darüber, ob und wie diese Auffassungen erkannt, angenommen, mit oder ohne Vorbehalt übernommen, gegebenenfalls aber auch infrage gestellt und verworfen werden. Die Distinktion, um die es hier geht, ist von elementarer Relevanz. Weder muss eine stereotype Darstellung seitens des Publikums affektiv und kognitiv ratifiziert werden, noch kann ihre mediale Dekonstruktion allzu viel ausrichten, falls sie beim Publikum auf das stößt, was seit Leon Festinger als „kognitive Dissonanz“¹² firmiert.

Werden *frames* als abhängige Variablen in den Blick genommen, geht es um die Faktoren, die ihre Gestaltung und Verwendung bestimmen. Zu ihnen zählen soziale Normen und Werte, berufliche Routinen und Standards, diskursive Regeln und ideologische Positionen oder der Einfluss von Interessengruppen sowie, gerade beim kommerziellen Kino, Marktgesetze.¹³ All diese Faktoren nehmen Einfluss auf die Filmherstellung, auf die Produktionsästhetik und auf die Präsentation und Distribution des Produkts. Werden *frames* hingegen als unabhängige Variablen untersucht, richtet sich das Augenmerk, soweit es Spielfilme betrifft, auf die Effekte ihrer Ästhetik und Dramaturgie, also in erster Linie darauf, wie sich die einzelnen Einstellungen dank ihrer Montage auf die konjunkturalen Auffassungsakte der Zuschauerinnen und Zuschauer auswirken. Diese Effekte kann man entweder empirisch untersuchen, oder aber man lotet am „Filmtext“ das rezeptionsästhetische Potenzial einzelner Einstellungen, bestimmter Montageverfahren, des Plots, des Genres usw. aus.

Obwohl Scheufele ausschließlich mit journalistischen Medienangeboten befasst ist, kann sein Prozessmodell des „Framing“ auch für die Spielfilmanalyse mit einigem Gewinn herangezogen werden. Es weist eine horizontale Gliederung in *inputs*, *processes* und *outcomes* sowie eine vertikale Zweiteilung nach *media* und *audience* auf, sodass sich insgesamt das folgende Bild¹⁴ ergibt (**Abb. 1**):

Adaptiert man diese allgemeine kommunikationswissenschaftliche Matrix für die besonderen Belange der Filmwissenschaft, gelangt man zu einem vertieften Verständnis für den rekursiven und interaktiven Prozess der Rahmung von Bild-Ton-Folgen, was sich an einem Film exemplifizieren lässt, der offenkundig mit Stereotypen arbeitet, sie aber in einer sehr spezifischen Art und Weise rahmt.

12 Vgl. Festinger: Theorie der kognitiven Dissonanz.

13 Scheufele: Framing, S. 109f.

14 Ebd., S. 115.

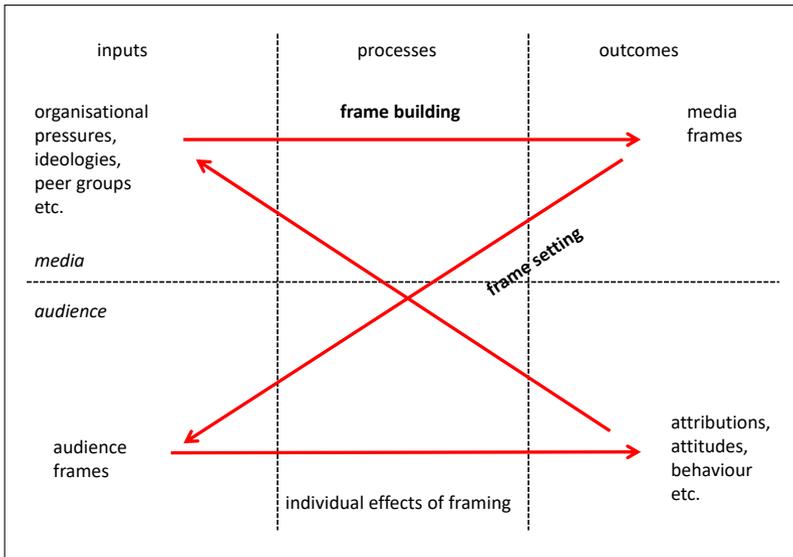


Abb. 1. Prozessmodell der *framing*-Analyse nach Dietram A. Scheufele.

Le Gitan (1975)

Im Jahr 1975 drehte José Giovanni den italienisch-französischen Spielfilm *Le Gitan* (deutsch: *Der Zigeuner*), den er zusammen mit Hauptdarsteller Alain Delon auch produzierte. Giovanni, der eigentlich Joseph Damiani hieß, wurde 1923 in Paris geboren, schrieb Romane, Memoiren und Drehbücher, und starb 2004 in Lausanne. Als Heranwachsender gehörte Damiani zur Jugendbewegung des Vichy-Regimes, hatte Kontakte zur Unterwelt von Pigalle, wurde Mitglied des Deutschen Schutzkorps in Marseille und erpresste zwei jüdische Bürger, die sich dort vor der NS-Verfolgung versteckt hatten. Nach dem Krieg entführte und tötete er zusammen mit einer kriminellen Bande, der unter anderem sein Bruder Paul und ein ehemaliger Gestapo-Mann angehörten, einen jüdischen Weinhändler. Nach zwei weiteren Morden wurde Damiani verhaftet und zu zwanzig Jahren Arbeitslager verurteilt, aber nach zwölf Jahren entlassen. Er begann unter dem Pseudonym José Giovanni zu schreiben und Filme zu drehen, fingierte eine Vergangenheit als Résistance-Kämpfer und blieb bis zu seinem Tod ein Anhänger der politischen Rechten.

Auch Alain Delon gilt in Frankreich als Rechter. Er unterstützte sowohl Nicolas Sarkozy als auch Marine Le Pen und ihren Vater, den

er bereits als Soldat im Indochinakrieg kennengelernt hatte. Auf der Leinwand hat Delon vor allem in den von ihm selbst produzierten Filmen bemerkenswert häufig eiskalte Kriminelle oder Gesetzeshüter gespielt, die Gewalt für ein legitimes, ihrem Männlichkeitsbild entsprechendes Mittel der Konfliktlösung halten. Dazu passt, dass Delon in einem Interview erklärt hat, Homosexualität sei für ihn wider die Natur.

Eine Zusammenarbeit von Delon und Damiani alias Giovanni, so würde man folglich erwarten, ja befürchten, dürfte wohl eher zur Exklusion als zur Inklusion von Minderheiten tendieren. Tatsächlich wird die Polizei von ihnen als eine Macht gezeichnet, die sich wiederholt unsauberer Methoden bedient und ohne Empathie mit den Roma verfährt, die in *Le Gitan* auftreten. Allerdings knüpft die Inszenierung erkennbar an jene Vorurteilsstruktur des Verstehens an, die sich während der Jugendrevolte der 1960er-Jahre, in den Straßenschlachten des Pariser Mai entwickelt hatte. Ihr zufolge exekutiert die Polizei den politischen Willen eines illiberalen Establishments, agiert also eher als Repressionsorgan denn als Schutzmacht der Bevölkerung.

Diese Verschränkung des zeitgenössischen Polit-Diskurses (*audience frame*) Anfang der 1970er-Jahre mit dem Genre des Gangsterfilms trägt nachhaltig zur globalen Rahmung der erzählten Geschichte bei und wird schon in der Eingangssequenz an dem parteiischen Blick auf das Einschüchterungsverhalten der uniformierten und zivil gekleideten Einsatzkräfte deutlich, die ein „Zigeuner“-Lager heimsuchen. Habiba Hadziavdic und Hilde Hoffman haben unlängst eine eingehende Studie zur Trope der Ortlosigkeit im antiziganistischen Film vorgelegt, in dem sie sich mit der Szenografie des „Zigeuner“-Lagers befassen. Es handelt sich hier stets um einen Schauplatz im Freien, der Nicht-Sesshaftigkeit und Aufbruch, Unterwegs-Sein und Unbürgerlichkeit konnotiert.¹⁵ Auch in Bezug auf rezente Filme stellen die beiden Autorinnen fest:

Die aktualisierte Trope „Zigeunerlager“ befördert die Erzählung in Binäroptionen. Die homogenisierte eigene Kultur steht der homogenisierten ‚fremden‘ Kultur der ‚Roma‘ unvereinbar gegenüber.¹⁶ [...] Viele [...] Filme perpetuieren damit – oft ungewollt – die symbolische Exklusion.¹⁷

15 Hadziavdic/Hoffmann: Filmischer Antiziganismus, S. 53, S. 55.

16 Ebd., S. 62.

17 Ebd., S. 63.

Le Gitan tut das nicht. Der Film ersetzt die übliche Binäropposition durch eine Triangulation. Der Dominanzgesellschaft und ihrem Polizeiparapparat stehen einerseits Kriminelle und andererseits Roma gegenüber, die mit Ausnahme der Figur, die Alain Delon verkörpert, auch tatsächlich von Roma gespielt werden und eindeutig nicht kriminell sind. Hinzu kommen weitere Differenzierungen: Erstens unterscheidet sich der Titelheld in seiner Motivation stark von den anderen Kriminellen des Films. Er ist im Grunde genommen ein Einzelgänger, dessen *back story* auf die soziale und politische Benachteiligung seiner Gruppe verweist. Mehrfach wird diese Benachteiligung im Film zur Sprache gebracht. So ist die Rede davon, dass die Roma ihre Kinder nicht mehr in die Schule schicken können, weil sie dort mit Steinen beworfen werden. Über die Erwachsenen wird gesagt, dass man sie am Arbeitsplatz ausgrenzt und in die Erwerbslosigkeit treibt. Immer wieder äußern sich Vertreter der Dominanzgesellschaft despektierlich über die „Zigeuner“-Äußerungen, die im Kontext der Handlung allerdings negativ evaluiert und damit einem Re-Framing unterzogen werden.

Zweitens wird auch die „Ortlosigkeit“ der Roma der Dominanzgesellschaft angelastet. In ihrem Namen dringen die Ordnungshüter überfallartig in das friedliche Lager ein, bedrängen Kinder und Musikanten mit Schäferhunden und suchen Vorwände für die Vertreibung, mit welcher der Film endet. Selbst wenn man nicht die auf der DVD-Hülle propagierte Lesart teilt, dass Alain Delon einen „modernen Robin Hood“ verkörpert, steht außer Frage, dass die Sippenhaftung, in welche die „Zigeuner“ wegen seiner Taten genommen werden, unverdient, ungerecht und unzulässig ist.

Keineswegs ist daher eine Identifikation der Zuschauerinnen und Zuschauer mit der kriminellen Titelfigur erforderlich, um sich von der Deportation der Menschen, die von ihrem Lager unter freiem Himmel in ihnen zugewiesene Gebäude verlegt werden, moralisch zu distanzieren. Die symbolische Inklusion der Zuschauerinnen und Zuschauer in die Gemeinschaft der Roma ergibt sich konsequent aus den Einstellungen des Films, den *media frames*. Gleich zu Beginn wird das Publikum in einer Luftaufnahme von einem Strand in der Normandie, der Urlaubszone der Dominanzgesellschaft, zu den Klängen eines Django-Reinhardt-Stücks an einem schäbigen Gewerbegebiet vorbei zum „Zigeunerlager“ befördert und dort gleichsam abgesetzt. Mit diesem *touch down* geht der *aerial view* in eine ethnografische, quasi-dokumentarische Darstellung des fröhlichen Alltagslebens in diesem Ghetto über. Diese Darstellung ist zwar alles andere als frei von Klischeevorstellungen, erhält

ihre entscheidende Rahmung aber durch den übergriffigen Polizeieinsatz. Während sich die Dominanzgesellschaft am Strand vergnügt, wird das „Zigeuner“-Lager von ihren Ordnungskräften heimgesucht. Erst am Ende dieser Eingangssequenz tritt der Protagonist auf, wobei zunächst nur seine Beine von vorne und sein Oberkörper von hinten zu sehen sind. Dann erfolgt ein harter Schnitt – und das Gesicht von Alain Delon wird anhand eines Fahndungsfotos ausgestellt. Es wird den Ermittlern gezeigt, die der Kommissar instruiert. Die Motivation, die er dem „Zigeuner“ zuschreibt und die sich angeblich in seinen Augen widerspiegeln – Hass auf die Gesellschaft – wird durch die Miene aber gar nicht bestätigt. Eher wirkt der Ingrim, mit dem der „Zigeuner“ vom Kommissar gejagt und geschmäht wird, verdächtig – verdächtiger jedenfalls als der nachdenkliche Blick auf dem Fahndungsfoto.

Ohne näher auf die weitere Handlung des Films einzugehen, sollte somit klar geworden sein, dass man seiner Ambivalenz mit der Detektion von Stereotypen nicht recht beikommt. Der Vorwurf, dass der Film kriminelle Taten mit dem Hinweis auf die prekäre Situation einer Minderheit rechtfertigt, ist zwar keineswegs von der Hand zu weisen, aber die Darstellung des „Zigeuner“-Lagers evoziert bei den Zuschauerinnen und Zuschauer eine perspektivische und empathische Mimesis, die nur den Schluss zulässt, dass ihre Exklusion ebenso falsch ist wie ihre Zwangsinklusion.

Die Triangulation von Dominanzgesellschaft, Unterwelt und Roma läuft somit, soweit es die Makroproposition des Films betrifft, auf eine doppelte Rahmung hinaus: auf der einen Seite durch die Problematisierung der Polizeiarbeit und auf der anderen durch die rekursive Thematisierung diskriminierender und exkludierender Tendenzen in der Dominanzgesellschaft. Dergestalt erfährt die Trope des „Zigeuner“-Lagers eine signifikante Modulation, die unter dem Gesichtspunkt des Gangsterfilmgenres ebenso funktional wie unkonventionell ist. Das aber heißt, dass der Rekurs auf das Metastereotyp des Genres und andere Muster keineswegs per se einer kritischen, inklusiven Darstellung im Wege stehen muss und dass die Detektion von Klischeevorstellungen zu kurz greift, wenn es um die konjunkturalen Auffassungsakte geht, die Spielfilme *Take für Take*, *Einstellung für Einstellung*, *Aufnahme für Aufnahme*, triggern.

Ideologiekritisch betrachtet, liegt das Problem von *Le Gitan* jedoch keineswegs in der Verwendung von Tropen und Stereotypen, sondern in der Exkulpationsrhetorik, die der Film entfaltet. Die Verbrechen der Titelfigur werden mit dem Verhalten der Dominanzgesellschaft gegenüber den Roma entschuldigt beziehungsweise gerechtfertigt. Allein:

Selbst diese Rhetorik kann das Frame-Regime der Inszenierung nicht unterlaufen. Rückt das Geschehen nämlich mit der Kritik dieser Rhetorik, also dank eines *audience frames*, in eine reflexive Einstellung, erweist sich der instrumentelle Zuschnitt der Inszenierung als weitere Facette der Fremdbestimmung, unter der die Roma zu leiden haben. Entsprechend ambivalent fällt die Fürsprache des französischen Starschauspielers für die Minderheit aus. Seine Rolle lässt sich als Kippfigur auffassen, denn der von ihm gespielte „Zigeuner“ setzt sich mit den falschen Methoden für die richtige Sache ein. Nur dort, wo die Roma selbst zu Wort kommen und unter der „Gypsy“-Maske des Hauptdarstellers hervortreten, wird diese Ambivalenz aufgelöst.

Als pragmatische Schlussfolgerung lässt sich somit festhalten: Filme, in denen Roma oder Sinti auftreten, sollten ihnen auch eine eigene Stimme geben. Nur so ist ihre Marginalisierung zu subalternen Subjekten der Dominanzgesellschaft zu verhindern respektive auszuhebeln.¹⁸ Geschieht dies, brauchen sie keine dubiosen Repräsentanten oder gar Rächer. Sie selbst können wirksamer und nachhaltiger als alle anderen zutreffende Bilder von ihrer Lebenswelt, ihrer Kultur und ihrer Bewusstseinslage prägen oder, wenn nötig, Einspruch gegen antiziganistische Darstellungs- und Wahrnehmungsmuster erheben.

Habit-Taking & Habit-Breaking

Über diese pragmatische Schlussfolgerung hinaus besitzt die Möglichkeit des Films, stereotype Einstellungen (im doppelten Sinn des Wortes) einem Re-Framing zu unterziehen, einige theoretische Implikationen. Filmtechnisch gesehen ist das Re-Framing einer Einstellung – sei es dank einer Kamera-Bewegung, eines Schnitts oder einer Information, die zur Modulation des primären Verständnisrahmens führt – ein ubiquitäres Standardverfahren, das sich nicht unbedingt kritisch zu stereotypen Vorstellungen verhalten muss. Es besitzt aber eben deshalb das Potenzial zu dieser Kritik, weil die Einstellungen stets beides sind: Präsentation eines spezifischen Blicks auf die dargestellte Szene und Repräsentation einer Haltung, die sich unter anderem im Stil der Darstellung manifestiert. David Bordwell und Kristin Thompson weisen daher mit Recht auf das bedeutungserzeugende Wechselspiel von Einstellung und Ko(n)text und die Re-Framing-Funktion gerade der Kamerabewegung hin: „The

18 Vgl. Spivak: Can the Subaltern Speak?

context of the film will determine the function of the framings, just as it determines the function of mise-en-scene, photographic qualities, and other techniques.¹⁹ – “[...] one of the commonest functions of camera movement is *reframing*.”²⁰ Unter dieser Voraussetzung erweist sich das beständige Re-Framing, ohne das praktisch kein Film auskommt, als ein dialektischer Prozess, weil seine Funktion ebenso gut in der kumulativen Bestätigung einer Einstellung respektive Haltung wie in ihrer disruptiven oder sukzessiven Modulation bestehen kann. Hartmut Winkler hat überzeugend herausgearbeitet, wie eng gerade die erste Möglichkeit nicht nur mit der Stereotypenbildung im Speziellen, sondern auch mit der Zeichenbildung im Generellen zusammenhängt. Stereotypen sind für ihn „narrative und ästhetische Muster, die im filmischen Material beobachtet werden können“.²¹ Ihre problematische Funktion besteht darin, dass sie das Bewusstsein für die reale Vielfalt und die historische Veränderlichkeit des Dargestellten einschränken oder gar aufheben.²² Dies geschieht vor allem durch die Gewöhnung an bestimmte Wahrnehmungs- und Erzählmuster, wie Winkler unter Verweis auf Peter Wuss und Jörg Schweinitz betont. Beide gehen davon aus, „daß Stereotypen nach und nach, und zwar in einem Prozeß sukzessiver *Verhärtung* sich herausbilden.“²³

Bereits der Begründer der modernen Semiotik, der amerikanische Philosoph Charles Sanders Peirce, hatte auf das Wechselspiel von *habit-taking* und *habit-breaking* verwiesen, das Zeichenbildungsprozesse strukturiert. Es sorgt einerseits dafür, dass die symbolischen Zeichen auf Konventionen beruhen, und erlaubt es andererseits, Zeichen dergestalt zu konfigurieren, dass unkonventionelle Deutungen möglich werden, die sich dann wiederum durch Gewöhnung in ihrem Sinngehalt verfestigen, bis es erneut gelingt, diese Verfestigung durch eine kreative Zeichengestalt aufzubrechen.²⁴

Obwohl Winkler nicht näher auf Peirce eingeht – er setzt sich vielmehr mit den Einlassungen von Christian Metz und Umberto Eco auseinander – laufen seine Überlegungen auf ein ähnliches Argument hinaus, weil Bild-Medien keine stabil konventionalisierten Bedeutungseinheiten aufweisen. Die Bedeutung einer Film-Einstellung ist nicht durch allgemein gültige

19 Bordwell/Thompson: Film Art, S. 239.

20 Ebd., S. 249.

21 Winkler: Bilder, S. 143.

22 Ebd.

23 Winkler: Bilder, S. 153.

24 Peirce, Writings, S. 9, S. 269.

Übereinkunft geregelt. Sie ergibt sich – wie von Bordwell und Thompson dargelegt – stets aus der Funktion, die sie im Kontext einer Sequenz oder des Filmes insgesamt hat. Daraus folgt für Winkler:

Wenn der Begriff der Stereotypen also nicht Konventionen, sondern *Prozesse und Zwischenstufen der Konventionalisierung* beschreibt, so tut sich die Chance auf, von diesem Konzept aus die Frage nach der möglichen *Herausbildung von Zeichen* noch einmal und anders zu stellen,²⁵

als dies für gewöhnlich geschieht, wenn man von Medien oder Diskursen ausgeht, in denen es stabil konventionalisierte Bedeutungseinheiten gibt. Dort beruht die Stabilisierung im Wesentlichen aus der Iteration, das heißt aus der konstanten Wiederverwendung derselben Einheiten mit derselben Funktion.²⁶ Im Falle des Films unterläuft die Modulation, die das Re-Framing bewirkt, diesen Prozess der Iteration. Zwar kann der kinematografische Diskurs durchaus auf bestimmte Motive und Szenen zurückkommen und diese – etwa in einer Rückblende – sogar identisch wiederholen, doch hat sich dann immer schon der Kontext der iterierten Einstellung und damit auch ihre Funktion geändert. Mit anderen Worten: Weil es im Film keine Konstanz der Funktion gibt und die Iteration nicht etwa die Regel, sondern die Ausnahme von der beständigen Modulation bildet, macht sie den Prozess der Stereotypenbildung anschaulich, der sich der Beobachtung andernorts weitgehend entzieht. Beim Film „tritt die Konventionalisierung der Stereotypen im Material deutlich hervor“.²⁷

Insofern die beständige Modulation der Verhärtung tendenziell entgegenarbeitet, stellt sich der kumulative Effekt der Gewöhnung nur dann ein, wenn diese Modulation systematisch aufgehoben wird. Das ist, wie eingangs erwähnt, dann der Fall, wenn ein Seriencharakter oder ein Genre geschaffen wird, denn dann entstehen in der Tat bestimmte ästhetische und narrative Muster: Der Privatdetektiv vom Typ Marlowe; der Abenteuerfilm vom Typ Western usw. Prinzipiell das Gleiche gilt mit Blick auf das „Zigeuner“-Stereotyp, wobei der Film, historisch gesehen, an bereits zuvor etablierte Vorurteilsstrukturen anknüpft, die er entweder blindlings übernehmen oder gezielt infrage stellen und zu überwinden versuchen kann.

25 Winkler: *Bilder*, S. 152f.

26 Ebd., S. 155.

27 Ebd., S. 160.

Für die Filmanalyse kommt es mithin jeweils darauf an, die Funktionen der Einstellung unter dem Gesichtspunkt der Haltung, die sie prägt, in Augenschein zu nehmen und darauf zu achten, ob das beständige Re-Framing stereotyper Vorstellungen im Dienst des *habit-taking* oder des *habit-breaking* stehen. Es liegt somit nahe zu vermuten, dass Filme, die Konventionalisierungsprozesse und ihre Wirkungen veranschaulichen, eine Beobachtung zweiter Ordnung und infolgedessen einen Reflexionsprozess in Gang setzen, in dessen Verlauf überkommene Vorurteile, Muster und andere Stereotypen zur Disposition gestellt werden.

Da dieser Möglichkeit, dass ein *media frame* den *audience frame* moduliert, die Gefahr gegenübersteht, stereotype Vorstellungen, narrative und ästhetische Muster oder Vorurteile zu bestätigen, ist es recht wahrscheinlich, dass viele Filme beides tun. So veranschaulicht *Le Gitan* auf der einen Seite, wie problematisch die Haltung der Dominanzgesellschaft gegenüber den Roma ist, arbeitet auf der anderen Seite jedoch mit den üblichen Genre-Versatzstücken und Klischees der Gangster-Ballade.

ORCID[®]

Matthias Bauer  <https://orcid.org/0000-0002-5586-8726>

Bildnachweis

Abb. 1 Scheufele, Framing, S. 115.

Filme

Le Gitan/Der Zigeuner, Regie: José Giovanni, I/F 1975.

Literaturverzeichnis

Bauer, Matthias / Hochscherf, Tobias: Phaneroskopie. Erste Überlegungen zur orektischen Filmanalyse. In: Jahrbuch immersiver Medien 2013, S. 96–117.

Berger, Peter L. / Luckmann, Thomas: Die gesellschaftliche Konstruktion der Wirklichkeit. Eine Theorie der Wissenssoziologie, Frankfurt am Main 1980.

- Blumenberg, Hans: *Arbeit am Mythos*, Frankfurt am Main 1996.
- Bordwell, David/Thompson, Kirstin: *Film Art. An Introduction*. Fifth Edition, New York 1997.
- Eco, Umberto: *Lector in fabula. Die Mitarbeit der Interpretation in erzählenden Texten*, München 1987.
- Festinger, Leon: *Theorie der kognitiven Dissonanz*. Hg. v. Martin Irle und Volker Möntmann, Bern 2012.
- Goffman, Erving: *Rahmen-Analyse. Ein Versuch über die Organisation von Alltagserfahrungen*, Frankfurt am Main 1977.
- Hadziavdic, Habiba/Hoffmann, Hilde: *Filmischer Antiziganismus: zur Trope der Ortlosigkeit*, in: Mladenova, Radmila et. al (Hg.): *Antigypsyism and Film / Antiziganismus und Film*, Heidelberg 2020, S. 47–65.
- Hahn, Eva/Hahn, Hans-Henning: *Nationale Stereotypen. Plädoyer für eine historische Stereotypenforschung*, in: Hahn, Hans Henning/Scholz, Stephan (Hg.): *Stereotyp, Identität und Geschichte. Die Funktion von Stereotypen in gesellschaftlichen Diskursen*, Frankfurt am Main 2002, S. 17–56.
- Metz, Christian: *Semiologie des Films*, München 1972.
- The Essential Peirce. Selected Philosophical Writings*. Vol. 2. Edited by the Peirce Edition Project, Indiana 1998.
- Scheufele, Dietmar A.: *Framing as a Theory of Media Effects*, in: *Journal of Communication* Winter 1999, S. 103–122.
- Schweinitz, Jörg: *Film und Stereotyp. Eine Herausforderung für das Kino und die Filmtheorie*, Berlin 2006.
- Spivak, Gayatri Chakravorty: *Can the Subaltern Speak? Postkolonialität und subalterne Artikulation*, Wien 2008.
- Winkler, Hartmut: *Bilder, Stereotypen, Zeichen. Versuch, zwischen zwei sehr unterschiedlichen Theorietraditionen eine Brücke zu schlagen*, in: *Medien Künste Kommunikation. Beiträge zur Film- und Fernsehwissenschaft* 41 (1992), S. 142–169.
- Wohl von Haselberg, Lea: *Zwischen Stereotyp und Antisemitismus: jüdische Figuren im bundesrepublikanischen Film und Fernsehen*, in: Mladenova, Radmila et. al (Hg.): *Antigypsyism and Film / Antiziganismus und Film*, Heidelberg 2020, S. 251–266.