



BACHELORARBEIT

Frau
Leoni Rützel

**Filme als Racial Projects –
Eine qualitative Inhaltsanalyse
von White Savior Filmen im
Hinblick auf strukturell rassis-
tische Motive**

2019

Fakultät: Medien

BACHELORARBEIT

Filme als Racial Projects – Eine qualitative Inhaltsanalyse von White Savior Filmen im Hinblick auf strukturell rassis- tische Motive

Autor/in:

Frau Leoni Rützel

Studiengang:

Medienmanagement

Seminargruppe:

MM15wP-B

Erstprüfer:

Prof. Susanne Günther M.A.

Zweitprüfer:

Dirk Schultze M.A.

Einreichung:

Leipzig, 03. August 2019

BACHELOR THESIS

**Films as Racial Projects –
A qualitative content analysis
of White Savior Films in terms
of structural racist motifs**

author:

Ms. Leoni Rützel

course of studies:

Media Management

seminar group:

MM15wP-B

first examiner:

Prof. Susanne Günther M.A.

second examiner:

Dirk Schultze M.A.

submission:

Leipzig, 3 August 2019

Bibliografische Angaben

Rützel, Leoni:

Filme als Racial Projects – Eine qualitative Inhaltsanalyse von White Savior Filmen im Hinblick auf strukturell rassistische Motive

Films as Racial Projects – A qualitative content analysis of White Savior Films in terms of structural racist motifs

72 Seiten, Hochschule Mittweida, University of Applied Sciences,
Fakultät Medien, Bachelorarbeit, 2019

Abstract

Die vorliegende Bachelorarbeit beschäftigt sich mit dem Thema Filme als *Racial Projects*. Es wird erklärt was *White Savior Filme* sind und warum diese *Racial Projects* sind, die eine rassistische Problematik in sich tragen. Es wird diskutiert was Rasse und *Race* ist und welche Bedeutung Filme auf die Meinungsbildung haben. Ein großer Teil dieser Arbeit ist die Filmanalyse von drei Filmen hinsichtlich ihrer formalen Darstellungsformen. Am Ende wird aufgezeigt, dass *White Savior Filme* rassistische *Racial Projects* sind, jedoch die formalen Darstellungsformen im Film sehr differenziert betrachtet werden müssen.

Inhaltsverzeichnis

Inhaltsverzeichnis	I
Geschlechtersensible Sprache	II
Abkürzungsverzeichnis	III
Abbildungsverzeichnis	IV
Tabellenverzeichnis	V
1 Einleitung	1
2 Theoretische Grundlagen	5
2.1 White Savior Filme und ihre rassistische Problematik	5
2.2 Racial Projects, Rasse und Race	9
2.3 Bedeutung von Filmen auf die Meinungsbildung	15
2.4 Analysekriterien	17
2.4.1 Kamera	18
2.4.2 Schnitt und Montage	26
2.4.3 Musik und Ton	Fehler! Textmarke nicht definiert. 7
3 Methodik	29
3.1 Synopsen	31
3.2 Sequenzliste	34
3.3 Einstellungsprotokoll	35
4 Ergebnisse	36
5 Schlussbetrachtungen	40
Literaturverzeichnis	VI-X
Anlagen	XI-XXV
Eigenständigkeitserklärung	XXVII

Geschlechtersensible Sprache

Die zentrale Frauenbeauftragte der Freien Universität Berlin sagt zum Thema geschlechtergerechte Sprache folgendes:

„Nur eine geschlechtergerechte Sprache stellt sicher, dass Frauen und Männer sich gleich angesprochen fühlen und von Lesenden und Zuhörenden gleichwertig mitgedacht werden. Das ist die Voraussetzung, um neue, geschlechtersensible Bilder von Wissenschaft und Hochschule zu schaffen und einen Beitrag zur Veränderung bestehender Geschlechterverhältnisse zu leisten.“¹

Sprache ist die wichtigste Kommunikationsform der Menschen, prägt unsere Wahrnehmung und erschafft Realitäten.² Deswegen sollte sich spätestens seit der Einführung des „dritten Geschlechts“ in Deutschland darüber Gedanken gemacht werden wie neben Frauen außerdem Transgender, Intersexuelle- und nichtbinäre Personen in unserer Sprache repräsentiert werden können. Da es von der Hochschule Mittweida keinen Leitfaden oder eine Vorgabe für geschlechtergerechte Sprache gibt wurde sich in dieser Arbeit freiwillig auf das gendern mit Gendersternchen (Wissenschaftler*innen) festgelegt.

¹ FU Berlin (Hrsg.) (o.A.): Gender. <https://www.fu-berlin.de/sites/frauenbeauftragte/media/FU-Frauenbeauftragte-Flyer-2014-x30-web-geschlechtergerechtigkeit.pdf> (29.07.2019).

² Vgl. FU Berlin (Hrsg.) (o.A.)

Abkürzungsverzeichnis

WSF	White Savior Film
PoC	Person of Color: Positiv konnotierter Begriff für nicht-weißen Menschen
PoCs	People of Color: positiv konnotierter Begriff für nicht-weiße Menschen

Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1: 12 Years a Slave, Totale	20
Abbildung 2: 12 Years a Slave, Halbtotale	21
Abbildung 3: 12 Years a Slave, Halbnahe.....	22
Abbildung 4: 12 Years a Slave, Amerikanische.....	22
Abbildung 5: 12 Years a Slave, Nahaufnahme.....	23
Abbildung 6: 12 Years a Slave, Großaufnahme	23
Abbildung 7: Kameraperspektiven.....	25

Tabellenverzeichnis

Tabelle 1: White Savior Filme 1987-2011	6
Tabelle 2: Ergebnisse Green Book.....	37
Tabelle 3 :Ergebnisse 12 Years a Slave	38
Tabelle 4: Ergebnisse The Blind Side	39
Tabelle 5: Ergebnisse gesamt	40

1 Einleitung

Der Film Green Book (2018) hat 2019 die Oscars als bester Film gewonnen. Außerdem erhielt er zwei weitere Oscars für den besten Nebendarsteller und für das beste Originaldrehbuch. Weiterhin wurde er für den Oscar als bester Hauptdarsteller und den für den besten Schnitt nominiert.³

Green Book ist eine in 1962 spielende Filmbiografie über die Freundschaft eines schwarzen Pianisten mit seinem weißen Chauffeur in den rassistischen Südstaaten der 60er Jahre. Die Vergabe des Oscars für den besten Film an Green Book stieß auf viel Kritik. Es wird den Macher*innen von Deutschlandfunk-Kultur-Filmkritiker Patrick Wellinski vorgeworfen, dass die Erzählweise „veraltet“ sei und sie die Geschichte, die 1960 in den Südstaaten zur Zeit der Rassentrennung spielt, aus der Perspektive eines „weißen Helden“, eines „White Saviors“, erzählen würde.⁴ Wellinski sagt außerdem, dass der Film ein problematisches Narrativ transportiere, „dass wir, um den Rassismus zu überwinden, alle etwas dazu lernen müssten. Als sei es damit getan, dass der Weiße weniger rassistisch sein sollte und der Schwarze weniger intellektuell.“⁵ Der schwarze Pianist lerne erst dank des weißen Chauffeurs seine eigene Identität zu finden. „Das ist ein problematisches Narrativ weil es den weißen Helden, den weißen Erlöser feiert“, so Wellinski.⁶

Andreas Borcholte vom Spiegel behauptet, dass kaum in die existenzielle Krise des afroamerikanischen Musikers Don "Doc" Shirley eingedrungen wird. „Stattdessen strickt der Film eine versöhnliche, für Weiße sehr beruhigende Mär, dass sich mit ein bisschen gegenseitigem Verständnis und Empathie der verdammte Rassismus schon erledigen wird.“⁷

³ Vgl. O.V. (o.A.): Academy Awards Green Book. <https://www.boxofficemojo.com/oscar/movies/?id=greenbook.htm> (29.07.2019).

⁴ Vgl. Rahmlow, Axel (2019): Der Erlöser ist mal wieder weiß. https://www.deutschlandfunkkultur.de/kritik-an-oscar-gewinner-green-book-der-erloeser-ist-mal.1008.de.html?dram:article_id=441944 (29.07.2019).

⁵ Wellinski, Patrick zit. nach Rahmlow, Axel (2019).

⁶ Wellinski, Patrick zit. nach Rahmlow, Axel (2019).

⁷ Borcholte, Andreas (2019): Der falsche Film. <https://www.spiegel.de/kultur/kino/oscars-2019-zeichen-des-aufbruchs-zeichen-des-zoegers-kommentar-a-1254932.html> (29.07.2019).

Weiterhin heißt es z.B. auf jetzt.de:

„Man kann die Geschichte also durchaus als Hommage an das freundschaftliche Zusammenleben von Menschen unterschiedlicher Hautfarbe verstehen. Man kann sie aber auch ganz anders deuten. Nämlich so, als brauche ein erfolgreicher Schwarzer am Ende doch immer einen weißen Beschützer.“⁸

Carola Würfel, Redakteurin bei Zeit Online, rezensiert „Die Akademie liebt solche Ver-söhnungsstorys, in denen es um die Erleuchtung weißer Helden geht. Mit ihnen lässt sich auf großer Leinwand zeigen, wie weit das Land (von Segregation zu Integration) doch gekommen ist (oder gerne gekommen wäre).“⁹

„White Savior“ (auch White Saviour oder White Messiah) bedeutet ins Deutsche über-
setzt „Weißer Retter“. White, bzw. weiß bezieht sich auf die Hautfarbe des „Helden“. Der Begriff kommt aus dem US-amerikanischen und beschreibt eine Figur bzw. einen Tropus, ein wiederkehrendes filmisches Motiv, das eine spezifische und wichtige sym-
bolische Bedeutung vermittelt.¹⁰ Dieser taucht in zahlreichen Filmen und Büchern auf wenn es darum geht, einen oder mehrere afroamerikanische oder nicht-weiße Charak-
tere aus einer institutionell rassistisch verursachten Misere zu retten. Oft lernt dieser weiße Retter dabei auch noch etwas über sich selbst.¹¹ „Es ist eine Figur, die sich an ein weißes Kino-Publikum richtet, sie soll beruhigen und aufrichten: Hey, wir sind nicht ALLE schlimm.“¹²

Der White Savior Tropus wird seit dem Beginn des Filmemachens benutzt, wurde aber bekannt während der Bürgerrechtsära. Abseits des Bildschirms führten People-of-Color-Aktivist*innen die Kämpfe für Bürgerrechte in Amerika, aber Filmemacher*innen wandten sich an weiße Charaktere, um nicht-weiße Geschichten zu erzählen.

⁸ O.V. (2019): Braucht ein erfolgreicher Schwarzer einen weißen Beschützer? <https://www.jetzt.de/glutzen/fake-trailer-white-savior-zeigt-konzept-hinter-green-book> (29.07.2019).

⁹ Würfel, Carola (2019): Klischees im mintgrünen Cadillac. <https://www.zeit.de/kultur/film/2019-01/green-book-kinofilm-biografie-jazzpianist-don-shirley-rezension> (29.07.2019).

¹⁰ Vgl. Manchel, Frank (1990): Film Study: An Analytical Bibliography. London, S. 134.

¹¹ Vgl. Sirota, David (2013): Oscar loves a white savior. https://www.salon.com/2013/02/21/oscar_loves_a_white_savior/ (29.07.2019).

¹² Borcholte, Andreas (2019): Unterwegs mit dem Weißen Retter. <https://www.spiegel.de/kultur/kino/rassismus-ruehrstueck-green-book-unterwegs-mit-dem-weissen-retter-a-1250595.html> (29.07.2019).

Es scheint als käme es nicht darauf an wie schwarz oder „multicolored“ ein Film in seinem Inhalt ist, Filmemacher*innen möchten uns glauben lassen, dass weiße Charaktere die besten Transporteur*innen für die Geschichte sind. Außerdem scheint es, als würden White Savior Filme (WSF) gemessen an den Umsätzen, sowie Auszeichnungen und Nominierungen bei den Academy Awards, sehr gut bei Rezipient*innen ankommen.¹³ David Sirota, Autor u.a. für die International Business Times, sagt “If a movie features white people rescuing people of color from their plight, odds are high an Oscar will follow.”¹⁴

Allerdings werden sie auch als sehr problematisch bewertet. Es wird behauptet, dass durch die Übernahme der Hauptrolle durch einen White Savior People of Color (PoCs) weniger wichtig in ihren eigenen Geschichten werden und dass WSF Race Issues – Rassenprobleme - simplifizieren oder Geschichten schlicht falsch erzählen. Weiterhin wird ihnen vorgeworfen die Idee zu verstärken, dass es Rassismus nicht mehr gibt und die Probleme die PoCs heute immer noch haben zu minimieren. Im Jahr 2018 gab es beispielsweise in Deutschland allerdings 36.062 politisch motivierte Straftaten. 20.431 davon waren politisch rechts motiviert.¹⁵ Es gibt Arbeiten, Bücher und Statistiken darüber, wie Geschichte, Plot oder Dramaturgie eines WSF dazu führen, dass dieser Film als rassistisch aufgefasst werden kann.

Aus diesem Grund will die vorliegende Arbeit untersuchen, wie Rasse in WSF mit den formalen Darstellungsformen kreiert wird und ob diese den vermeintlich enthaltenen Rassismus unterstützen. Daraus entwickelte sich folgende Forschungsfrage:

Wie wird „Rasse“ in White Savior Filmen dargestellt und was sagt das über die Existenz von strukturellem Rassismus aus?

Antworten auf diese Frage können einen Einblick in die Darstellung von Rasse im Film geben. Sie können aufzeigen mit welchen gestalterischen Mitteln Rasse dargestellt wird und ob und wie diese die Darstellung rassistisch machen. Das kann z.B. Regis-

¹³ Vgl. Sirota (2013).

¹⁴ Sirota (2013).

¹⁵ Vgl. O.V. (2019): Politisch motivierte Straftaten.

<https://de.statista.com/statistik/daten/studie/5733/umfrage/politisch-motivierte-straftaten-mit-extremistischem-hintergrund/> (01.08.2019).

seur*innen helfen diese Mittel in Zukunft gezielt einzusetzen oder bewusst zu vermeiden. Außerdem kann es Zuschauer*innen und Forscher*innen die Möglichkeit geben rassistische Botschaften im Film zu erkennen und diesen Rassismus dann in Frage zu stellen.

Die Beantwortung der Forschungsfrage gliedert sich in zwei Teile: Der erste Teil umfasst die Literaturstudie im Kapitel der theoretischen Grundlagen und der Zweite Teil ist die Methode der Filmanalyse. Am Ende der Arbeit werden die Ergebnisse dargestellt und daraus eine Schlussfolgerung gezogen.

2 Theoretische Grundlagen

Das folgende Kapitel soll durch die Definition und Erklärung zentraler Begriffe wie z.B. Rasse eine theoretische Grundlage für das Verständnis von Filmen als Racial Projects schaffen. Da „Film“ ein weitreichender Begriff ist wird sich auf WSF konzentriert und dieser Bereich abgegrenzt.

2.1 White Savior Filme und ihre rassistische Problematik

Wie schon in der Einleitung beschrieben werden WSF auf Websites und in Zeitschriften viel diskutiert und sie bergen oft eine gewisse Problematik in sich, auf die in den folgenden Absätzen näher eingegangen wird.

Der White Savior ist ein filmischer Tropus, indem ein weißer Charakter nicht-weiße Charaktere aus der Unterschicht oder Arbeiterklasse aus unglücklichen Umständen rettet.¹⁶ Dieser Tropus taucht in einer Reihe von Filmgenres des amerikanischen Kinos auf. In diesen Filmen wird meistens ein weißer Protagonist als messianische Figur dargestellt - als Erlöser der Schwachen, ein Führer, der schwarze vor Sklaverei oder Unterdrückung rettet, PoCs vor Armut oder Krankheit rettet oder Native Americans im Kampf für ihre Würde und Überleben führt.¹⁷ Dieser weiße Retter ist meistens ein Mann, der in seiner eigenen Gesellschaft oft fehl am Platz ist, verspottet und ausgeschlossen wird, bis er diese Bürde der Rettung einer „anderen Rasse“ auf sich nimmt.¹⁸ Meistens wird er von „den Fremden“ sofort verehrt und behandelt wie ein Gott. Weiterhin zeichnet er sich durch Charisma und die besondere Eigenschaft aus, die seine Rolle als Führer legitimiert und die fremde Bevölkerung zu Folgenden macht. Häufig lernt diese Figur dabei auch etwas über sich selbst.¹⁹ Beispielsweise im Fall von *The Blind Side*, wie wichtig die Familie ist. Dieses Bild des weißen Retters ist heute allgegenwärtig im amerikanischen Action-Abenteuer-Film.²⁰

¹⁶ Vgl. Hughey, Matthew W. (2014): *The White Savior Film. Content, Critics and Consumption*. Philadelphia, S. 1.

¹⁷ Vgl. Vera, Hernán; Gordon, Andrew M. (2003). *Screen Savors. Hollywood Fictions of Whiteness*. Maryland, S. 33.

¹⁸ Vgl. Vera & Gordon (2003). S. 34.

¹⁹ Vgl. Hughey (2014). S. 252.

²⁰ Vgl. Vera & Gordon (2003). S. 34.

Um zu verdeutlichen wie viele WSF es gibt, wie viel Geld diese einspielen und welche Preise sie gewinnen folgt eine Liste der WSF von 1887-2011. Die Liste wurde am Beispiel von Soziologen Matthew W. Hughey aus dem Buch „The White Savior Film“ erstellt und enthält die WSF, die Preise gewonnen haben oder dafür nominiert wurden. Die Liste von Hughey enthält 23 weitere WSF.

Titel und Jahr	Preis (W=gewonnen, N=nominiert)	Umsatz U.S./ Weltweit (U.S.inkludiert)
Cry Freedom (1987)	AA (3N); GG (4N)	\$ 5,899,797/Unknown (U)
Mississippi Burning (1988)	AA (1W, 6N); GG (4N)	\$ 34,603,943/ U
A Dry White Season (1989)	AA (1N); GG (1N)	\$ 3,766,879/ U
Glory (1989)	AA (3W, 2N); GG (1W, 4N); WGA (1N)	\$ 26,830,000/ U
Indiana Jones and the Last Crusade (1989)	AA (1W, 2N); GG (1N)	\$ 197,171,806/\$494,800,000
Dances with Wolves (1990)	AA (7W, 5N); GG (3W, 3N); WGA (1W)	\$ 184,208,848/\$424,200,000
Schindler's List (1993)	AA (7W, 5N); GG (3W,3N); WGA (1W)	\$ 96,045,248/\$317,100,000
A Time to Kill (1996)	GG (1N)	\$ 108,706,165/\$145,600,000
Ghosts of Mississippi (1996)	AA (2N); GG (1N)	\$ 13,052,741/ U
Amistad (1997)	AA (4N); GG (4N); SAGA (1N)	\$ 44,175,394/ U
Bulworth (1998)	AA (1N); GG (3N); WGA (1N)	\$ 26,525,834/ U
Music of the Heart (1999)	AA (2N); GG (1N); SAGA (1N)	\$ 14,859,394/ U
The Matrix (1999)	AA (4W)	\$ 171,479,930/\$402,079,930
Snow Falling on Cedars (1999)	AA (1N)	\$ 14,378,353/ U
Monster's Ball (2001)	AA (1W, 1N); AFI (2N); GG (1N); SAGA (1W); WGA (1N)	\$ 31,252,964/ U
The Last Samurai (2003)	AA (4N); AFI (1W); GG (3N); SAGA (1N)	\$ 111,110,575/\$456,758,981
Crash (2004)	AA (3W, 3N); AFI (1W); SAGA (1W,2N); WGA (1W)	\$ 54,580,300/\$98,410,061
The Constant Gardener (2005)	AA (1W, 3N); GG (1W,2N); SAGA (1W); WGA (1N)	\$ 33,579,797/\$81,079,798
Blood Diamond (2006)	AA (5N); (1N); SAGA (2N)	\$ 57,312,489/ U
Children of Men (2006)	AA (3N)	\$ 35,286,428/\$68,327,768
Half Nelson (2006)	AA(1N); AFI (1W); SAGA (1N)	\$ 2,694,973/ U
The Last King of Scotland (2006)	AA (1W); GG (1W); SAGA (1W); WGA (1N)	\$ 17,605,861/ U
Gran Torino (2008)	AFI (1W); GG (1W)	\$ 148,055,047/ U
Avatar (2009)	AA (3W, 6N); GG (1W, 2N); WGA (1N)	\$ 760,507,625/\$2,782,275,172
The Blind Side (2009)	AA (1W, 1N); GG (1W); SAGA (1W)	\$ 255,950,375/ U
The Help (2011)	AA (1W, 3N); AFI (1W, 3N); GG (1W); SAGA (3W,1N)	\$ 169,705,587/ U

AA = Academy Award; AFI = American Film Institute; GG = Golden Globe; SAGA = Screen Actors Guild Award; WGA = Writers Guild of America

Tabelle 1: White Savior Films 1987-2011

Ein klassisches Beispiel für den White Savior Tropeus ist die White-Savior-Lehrer*in-Geschichte. Beispiele dafür sind Filme wie "Up the Down Staircase" (1967), "Dangerous Minds" (1995), dessen zeitgenössisches Gegenstück "Freedom Writers" (2007) oder "The Blind Side" (2009). Das sind Filme über weiße Lehrer*innen oder Sporttrainer*innen, die an unterprivilegierten und ghettoisierten Schulen Nicht-weiße Kinder der Unterschicht unterrichten, die Probleme mit der sozialen Ordnung haben und sich durch das Schulsystem kämpfen müssen.^{21 22} Aufgrund der Erziehung und der Lektio-

²¹ Vgl. Hughey, Matthew W. (2010): The White Savior Film and Reviewers' Reception. <https://pdfs.semanticscholar.org/bb15/202f5db62b064cea35e5ce5769398d2a51ba.pdf> (29.07.2019)

nen fürs Leben, die die Schüler*innen von den weißen Lehrer*innen lernen, finden diese dann „positivere“ Möglichkeiten, mit ihrem zerrütteten Leben umzugehen, ohne auf Kriminalität oder Bandengewalt zurückgreifen zu müssen, um über die Runden zu kommen. Einige Schüler*innen nehmen an weiterführenden Kursen teil und immatrikulieren sich schließlich an Hochschulen, während sie ihren Erfolg dem Mitgefühl zuschreiben, das ihnen die weißen Lehrer*innen entgegenbrachten.

Ein anderes Beispiel für den White Savior Tropus ist die Geschichte vom „Mann mit Prinzipien“ wie in den Filmen „To Kill a Mockingbird“ (1962), „Conrack“ (1974), und „Amistad“ (1997). Ein prinzipientreuer Mann, der grundsätzlich gegen Sklaverei und Rassentrennung ist, tritt für die Menschlichkeit von Sklav*innen ein und verteidigt die Rechte von PoCs, die nicht selbständig in der institutionell rassistischen Gesellschaft bestehen können.^{23 24}

WSF sind Filme, welche den White Savior Tropus enthalten. Diese sind oft sehr erfolgreich und erzielen an den Kinokassen Profite in Höhe von z.B. 309 Millionen Dollar im Fall von *The Blind Side*, 320 Millionen Dollar (*Green Book*)²⁵, oder sogar 425 Millionen Dollar im Fall von *Django Unchained*.²⁶ Außerdem gewinnen sie viele Academy Awards (Oscars): *Green Book* (3 Oscars, 5 Nominierungen), *Django Unchained* (2 Oscars, 5 Nominierungen), *The blind Side* (1 Oscar, 2 Nominierungen).

Aber warum sind WSF problematisch?

Die Bundeszentrale für politische Bildung definiert Rassismus als ein Diskriminierungsmuster und den Ausdruck gesellschaftlicher Machtverhältnisse. Es sind kulturelle Merkmale, über die Menschen abgewertet und ausgeschlossen werden.

Er basiert auf sozialem Wissen zu Angehörigen gesellschaftlicher Gruppen. Diesen Gruppen werden positive und negative Eigenschaften zugeschrieben, die zum Wesen der Gruppenangehörigen erklärt werden. Die dominante Gruppe sichert sich positive Eigenschaften und Eigenschaften, die ihre Dominanzposition unterstreichen. Schlechte

²² Vgl. Fitzgerald, Kathleen (2014): *Recognizing Race and Ethnicity. Power, Privilege, and Inequality*. Boulder, Colorado, S. 364.

²³ Vgl. Berlatsky, Noah (2014): *12 Years a Slave: Yet Another Oscar-Nominated 'White Savior' Story*. <https://www.theatlantic.com/entertainment/archive/2014/01/-em-12-years-a-slave-em-yet-another-oscar-nominated-white-savior-story/283142/> (29.07.2019).

²⁴ Vgl. Vera & Gordon (2003). S. 33.

²⁵ Vgl. O. V. (O. A.): *Green Book*. <https://www.boxofficemojo.com/movies/?id=greenbook.htm> (24.06.2019)

²⁶ Vgl. O. V. (O. A.): *Django Unchained*. <https://www.boxofficemojo.com/movies/?id=djangounchained.htm> (24.06.2019)

und problematische Eigenschaften werden auf die dominierte Gruppe abgewälzt. Wenn Angehörige der dominierten Gruppe negative Eigenschaften zeigen ist das eine Bestätigung für die Unterlegenheit der Gruppe. Diese negativen Eigenschaften werden dann der ganzen Gruppe zugeschrieben.²⁷

Dies lässt sich sehr gut auf WSF übertragen. Wie weiter oben beschrieben werden Weiße, insbesondere der White Savior als Retter, Befreier und Führer dargestellt, was positive Eigenschaften sind. Die PoCs werden als die dargestellt, welche gerettet werden weil sie sich nicht selbst retten können was mit Schwäche assoziiert werden kann und somit eine schlechte Eigenschaft ist. Auf diese Weise lässt sich annehmen, dass WSF rassistisch sind.

Hernán Vera und Andrew M. Gordon sagen in ihrem Buch „Screen Saviors: Hollywood Fictions of Whiteness“, dass der White Savior ein starker kultureller Mythos ist, weil er Weißen angenehme Bilder ihrer selbst als Retter*innen präsentiert und nicht als Unterdrücker*innen anderer. Außerdem seien die Abenteuer des White Saviors ideale Mittel für Propagandafilme wie z.B. „Glory“. Einer Geschichte über einen weißen Helden, der Schwarze im amerikanischen Bürgerkrieg in den Kampf führt. Weiterhin behaupten Vera und Gordon der White Savior sei eine narzisstische Fantasie Hollywoods.²⁸ Der Soziologe Matthew W. Hughey sagt, dass der White Savior Tropus so weit verbreitet ist, dass vielfältige interkulturelle häufig von einer Logik geleitet werden, die Menschen rassifiziert und unterscheidet in Erlöser*innen (Weiße) und diese, die erlöst werden (Nicht-Weiße). Diese Bilder von Weißen im Film ermöglichen die Interpretation, dass PoCs und ihre Kulturen zerbrochen, marginal, pathologisch, abweichend und bedroht sind. Währenddessen können Weiße die Rolle kultureller Messiasse übernehmen, die mit ihrem überlegenen Intellekt, Weisheit, Kultur und Gerechtigkeit „Nicht-weiße“ retten.²⁹ PoCs werden im Film allgemein entweder als Abweichung oder als Bedrohung für die Weiße Regel dargestellt und brauchen daher eine Erlösung oder Bestrafung oder sie werden als exotische Objekte fetischisiert.³⁰

²⁷ Vgl. Auma, Maureen M. (2017): Rassismus. <http://www.bpb.de/gesellschaft/migration/dossier-migration/223738/rassismus> (29.07.2019)

²⁸ Vgl. Vera & Gordon (2003). S. 33, 34.

²⁹ Vgl. Hughey (2014). S. 2.

³⁰ Vgl. Bernardi, Daniel (1996): The Birth of Whiteness. Race and the Emergence of U.S. Cinema. New Brunswick, S. 5

Der Journalist David Brooks sagt über den WSF Film Avatar:

„It rests on the stereotype that white people are rationalist and technocratic while colonial victims are spiritual and athletic. It rests on the assumption that nonwhites need the White Messiah to lead their crusades. It rests on the assumption that illiteracy is the path to grace. It also creates a sort of two-edged cultural imperialism. Natives can either have their history shaped by cruel imperialists or benevolent ones, but either way, they are going to be supporting actors in our journey to self-admiration. It's just escapism, obviously, but benevolent romanticism can be just as condescending as the malevolent kind — even when you surround it with pop-up ferns and floating mountains.“³¹

So werden, am Beispiel der WSF erklärt, den White Savors positive Eigenschaften zugeschrieben: Sie sind stark, haben Willenskraft und retten andere. Den PoCs in diesen Filmen werden negative Eigenschaften zugeschrieben. Sie sind schwächer, müssen gerettet werden und können sich nicht selbst retten. So werden die PoCs rassistisch klassifiziert.

2.2 Racial Projects, Rasse und Race

Racial Projects (zu deutsch Rassenprojekte) sind ein wichtiger Teil der *Racial Formation Theory* (zu deutsch Rassenbildungstheorie), die von Michael Omi und Howard Winant entwickelt wurde.

Die *Racial Formation Theory* ist ein analytisches Instrument der Soziologie, das verwendet wird, um Rasse als eine sozial konstruierte Identität zu betrachten. Sie konzentriert sich auf die Zusammenhänge zwischen Rassenform und -gestalt durch soziale Strukturen und der Darstellung und Bedeutung von Rassenkategorien in Bildern, Medien, Sprache, Ideen und dem Alltag. Die *Racial Formation Theory* umrahmt die Bedeutung von Rasse als in Kontext und Geschichte verwurzelt und damit als etwas, das sich im Laufe der Zeit verändert.

„Rasse“ ist in dieser Definition ihrer Theorie ein Konzept, das soziale Konflikte und Interaktionen durch Bezugnahme auf verschiedene Arten menschlicher Körper darstellt und symbolisiert.³² Die „verschiedenen Arten von menschlichen Körpern“ werden aufgrund ihrer phänotypischen Unterschiede als verschieden eingestuft. Sie sagen, „race

³¹ Brooks, David (2010): The Messiah Complex. <https://www.nytimes.com/2010/01/08/opinion/08brooks.html?searchResultPosition=1> (29.07.2019).

³² Vgl. Omi, Michael; Winant, Howard (2015): *Racial Formation in the United States*. 3. Auflage. New York, S. 111.

is a way of making people“ or “othering.”³³ Diese Einteilung von Menschen hilft uns, in unserer sozialen Welt zurechtzukommen, und spielt eine wichtige Rolle bei der „Racial Formation“ (zu deutsch Rassenbildung). Weiterhin definieren sie die Racial Formation als den soziohistorischen Prozess, durch den Rassenkategorien erstellt, bewohnt, umgewandelt und zerstört werden und erklären, dass dieser Prozess in Projekten erfolgt in denen menschliche Körper und soziale Strukturen vertreten und organisiert werden. Ein Racial Project kann die Form von Annahmen über Rassengruppen haben, etwa darüber, ob Rasse in der heutigen Gesellschaft von Bedeutung ist oder nicht, oder Erzählungen und Bilder, die beispielsweise Rassen- und Rassenkategorien durch Massenmedien darstellen.

Im Mittelpunkt ihrer Theorie steht die Tatsache, dass Rasse verwendet wird, um Unterschiede zwischen Menschen durch Racial Projects anzuzeigen und dass die Art und Weise, wie diese Unterschiede bezeichnet werden, mit der Organisation der Gesellschaft zusammenhängt. Im Kontext der US-amerikanischen Gesellschaft wird der Begriff der Rasse verwendet, um körperliche Unterschiede zwischen den Menschen anzuzeigen, aber auch, um tatsächliche und wahrgenommene kulturelle, wirtschaftliche und Verhaltensunterschiede anzuzeigen.

Indem Omi und Winant die Racial Formation auf diese Weise erklären, veranschaulichen sie, dass die Art und Weise, wie wir Rasse verstehen und repräsentieren, mit der Organisation der Gesellschaft verbunden ist und dadurch unser allgemeines Verständnis von Rasse echte und bedeutende politische und wirtschaftliche Folgen für Dinge wie Rechte und Ressourcen haben kann.

Rasse wird als eine Art Abkürzung verwendet um eine Reihe von Annahmen über eine Person bereitzustellen, die wiederum die Erwartungen an das Verhalten, den Glauben, die Weltanschauung und sogar die Intelligenz einer Person beeinflussen. Die Ideen, die wir über die Rasse entwickeln, wirken sich auf verschiedene politische und wirtschaftliche Weise auf die soziale Struktur aus. Winant unterscheidet in seinem Buch „Behind blue Eyes: Contemporary White Racial Politics“ zwischen rassistischen Racial Projects und anti-rassistischen Racial Projects.

³³ Omi und Winant (2015). S. 105.

Rassistische Racial Projects

Der Grundsatz rassistischer Racial Projects besteht darin, das „White Privilege“ und die weiße Vorherrschaft auf jede mögliche Weise aufrechtzuerhalten. Nach Winant gibt es drei Arten von rassistischen Racial Projects. Das Erste ist das *rechtsäußere Racial Project*. Winant beschreibt dieses Projekt als begründet in der „unabänderlichen, unveränderlichen rassifizierten Differenz zwischen Weißen und Nicht-Weißen“.³⁴ Winant erkennt an, dass das rechtsäußere Racial Project faschistische Merkmale aufweist, wie z.B. den Glauben an die Überlegenheit der Weißen und eine aufständische Haltung gegenüber dem Staat. Explizit faschistische Gruppen bewundern die Ideale der Nationalsozialisten oder des Ku-Klux-Klans (KKK), und ihre Arbeit weist auf das rechtsäußere Racial Project hin.³⁵

Die zweite Art von den rassistischen Racial Projects ist, das ist das *neue Rechte Racial Project*. Es basiert auf dem weißen Rassennationalismus. Dieses Projekt hat seinen Ursprung im Widerstand gegen die schwarze Bewegung der 1950er und 60er Jahre.³⁶ Das neue Rechte Racial Project präsentiert sich als „Tribüne“ der entrechteten weißen Bevölkerung. Es stellt Rassismus und die Vormachtstellung der Weißen nicht offenkundig dar, um offenkundigen Rassismus zu vermeiden, sondern nutzt "codierte" Rhetorik und Rassismus, um die Vormachtstellung der Weißen ohne Konsequenz auszunutzen. Es erkennt „mainstream“ politische Aktivitäten an und akzeptiert ein gewisses Maß an „nicht-weißer“ sozialer und politischer Partizipation und Mitgliedschaft, solange diese auf einer Basis passiert, welche die gesellschaftlichen Unterschiede zwischen PoCs und Weißen nicht anerkennt. Das neue Rechte Racial Project versteht sehr gut, dass die Basis ihrer Masse weiß ist und dass ihr politischer Erfolg von ihrer Fähigkeit abhängt, die weiße Identität in positiven politischen Begriffen zu interpretieren.³⁷

Das dritte rassistische Racial Project auf Winants Liste ist das *neokonservative Racial Project*. Dieses Racial Project versucht, die Vorteile der Weißen durch die Verweigerung von Rassendenken zu bewahren. Das Ablehnen des Rassendenkens ist allerdings nicht so inklusiv, wie es scheint. Es versucht, trotz ihrer anderslautenden

³⁴ Vgl. Winant, Howard (1997): Behind blue Eyes, Contemporary White Racial Politics. S. 75.

³⁵ Vgl. Winant (1997). S. 75.

³⁶ Vgl. Winant (1997). S. 76.

³⁷ Vgl. Winant (1997). S. 77.

Behauptungen, den weißen Vorteil unter dem Deckmantel der Rassengleichheit aufrechtzuerhalten. Diese Art von Racial Project versucht farbenblind und post-rassistisch zu sein, indem systemische Ungleichheiten anerkannt und institutioneller Rassismus und seine Auswirkungen auf PoCs ignoriert werden. In diesem Projekt fehlt eine intersektionale Analyse von Ungleichheiten und wird bewusst vermieden.

Antirassistische Racial Projects

Im Gegensatz zu den rassistischen Racial Projects gibt es nur zwei antirassistische Racial Projects.

Das erste ist das *neoliberale Racial Project*. Es versucht die weißen Vorteile durch das Leugnen von Rassendifferenzen einzuschränken. Das neoliberale Racial Project überschneidet sich tendenziell mit dem neokonservativen Racial Project, was es zu einer „Grauzone“ im Rassendiskurs machen kann. Dies ist laut Winant kein Zufall. Der Neoliberalismus zielt darauf ab, die Unterschiede zwischen der Arbeiterklasse und der Mittelklasse systematisch zu verringern um die Lebenschancen armer Minderheiten zu verbessern.³⁸ Das neoliberale Racial Project ist sozialdemokratisch und fokussiert auf die soziale Struktur. Was bei dem neoliberalen Racial Project ausgelassen wird, sind laut Winant die „kulturellen und moralischen Dimensionen der weißen Vormachtstellung“.³⁹ Dieses Racial Project fordert die Weißen und ihre Bereitschaft, einen „psychologischen Lohn“ zu erhalten, nicht heraus, wie Winant es beschreibt. Dies ist letztendlich ein greifbarer Vorteil, der auf Kosten der Nicht-Weißen erzielt wird. Im Grunde genommen erkennt dieses Projekt die Privilegien der Weißen und ihre Entstehung auf Kosten der PoCs nicht bereitwillig an.⁴⁰

Das zweite antirassistische weiße Racial Project ist das *abolitionistische Racial Project*. Dieses Racial Project befürwortet einen Prozess der „historischen Neuinterpretation“, die darauf abzielt, Race in den Mittelpunkt der Politik und Kultur der USA zu rücken. Der Kern antirassistischer Racial Projects ist laut Winant die absolut notwendige Zurückweisung von „Weißsein“ und weißen Privilegien, die das Aufdecken der „Lüge der Weißheit“ verlangt.⁴¹

³⁸ Vgl. Winant (1997). S. 80.

³⁹ Vgl. Winant (1997). S. 80.

⁴⁰ (Winant 1997: 80).

⁴¹ Vgl. Winant (1997). S. 84.

Rassistische Racial Projects schildern Bemühungen, den notwendigen Herausforderungen an die Weiße Vormachtstellung der Bürgerrechtsära zu widerstehen.

Im Gegensatz dazu zielen die anti-rassistischen Racial Projects darauf ab, die Herausforderungen der Bürgerrechtsära noch weiter voranzutreiben um den Einfluss von Race auf die Unterscheidung zwischen Hab und Gut zu verringern.⁴²

Racial Projects wurden in einer Vielzahl von Disziplinen der Natur- und Sozialwissenschaften untersucht. Wissenschaftler haben versucht, das Racial Project auf wichtige Bereiche wie Bildung, Medien, Religion und Kulturwissenschaften anzuwenden.⁴³ Racial Projects, ob für Weiße oder PoCs, haben einen interdisziplinären Aspekt und diese Projekte können auf nahezu jede Facette unserer Gesellschaft übertragen werden. Es gibt jedoch Bereiche in denen Racial Projects nicht konsequent angewendet wurden, wo man es aber machen könnte, um zu verstehen, wie diese Bereiche mit den Rassenbeziehungen zusammenhängen. Einer dieser Bereiche sind die Filmwissenschaften.

Rasse und Race

„Race is man’s most dangerous myth“, schreibt der Anthropologe Ashley Montagu.⁴⁴

Durch die Annahme, dass es verschiedene Menschenrassen gibt, kann Rassismus entstehen. In Deutschland ist das Wort Rasse durch den Holocaust zum Unwort geworden, fällt es allerdings doch, wird es in Anführungszeichen gesetzt um sich klar davon zu distanzieren. Andere behelfen sich mit dem englischen Begriff „race“, der vorsichtshalber kursiv geschrieben wird. Das erweckt allerdings oberflächlich den Eindruck als handele es sich dabei lediglich um einen Wortstreit, was problematisch ist, da es dabei um die Wirkung und Tragfähigkeit eines wissenschaftlichen Konzepts geht.

⁴² Vgl. Winant (1997).

⁴³ Vgl. Staiger, Annegret (2004): Whiteness as Giftedness, Racial Formation at an Urban High School in Social Problems 51. S. 161-181.

Vgl. Alumkal, Antony (2004): American Evangelism in the Post-Civil Rights Era, A Racial Formation Theory Analysis in Sociology of Religions 65.

https://www.jstor.org/stable/3712249?seq=1#metadata_info_tab_contents (29.07.2019) S. 195-213.

Vgl. Mingus, William; Zopf, Bradley (2010): White Means Never Having To Say Your’re Sorry, The Racial Project in Explaining Mass Shootings in Social Through & Research 31.

https://www.jstor.org/stable/23333089?seq=1#metadata_info_tab_contents (29.07.2019) S. 55-77.

⁴⁴ Ashley Montagu (1942): Man’s Most Dangerous Myth: The Fallacy of Race. New York: Columbia Press

Im wissenschaftlichen Bereich ist mit dem Begriff Rasse ein Konzept gemeint, also ein gedankliches Konstrukt, mit dem die Vielfalt der Menschen erfasst werden soll. Dieser Begriff bestimmt wie die Vielfalt der Menschen gedeutet wird. Nach Ansicht der Mehrheit naturwissenschaftlich arbeitender Anthropologen ist dieses Konzept ungeeignet, die Variabilität der Art *Homo sapiens* zutreffend zu erfassen.⁴⁵

In der Stellungnahme zur Rassenfrage von UNESCO-Workshop 1996 heißt es dazu:

„Neue Methoden der molekularen Genetik und mathematischen Modellen der Populationsgenetik beruhende Fortschritte zeigen jedoch, dass diese Definition völlig unangemessen ist. Die neuen wissenschaftlichen Befunde stützen nicht die frühere Auffassung, dass menschliche Populationen in getrennte »Rassen« wie »Afrikaner«, »Eurasier« ... oder irgendeine größere Anzahl von Untergruppen klassifiziert werden könnten. [...] Mit diesem Dokument wird nachdrücklich erklärt, dass es keinen wissenschaftlich zuverlässigen Weg gibt, die menschliche Vielfalt mit den starren Begriffen »rassischer« Kategorien oder dem traditionellen »Rassen«-Konzept zu charakterisieren. Es gibt keinen wissenschaftlichen Grund, den Begriff »Rasse« weiterhin zu verwenden.“⁴⁶

Zeitgenössische Forscher*innen sagen heute, dass Rasse eine „soziale Konstruktion“ sei - eine Reihe von ideologischen Überzeugungen, interaktiven Praktiken und institutionellen Orten, die dazu dienen, die Teilung der Menschen durch willkürliche phänotypische Merkmale und die ungleiche Verteilung von Ressourcen und Privilegien zu rechtfertigen.⁴⁷

Der Biologe Ulrich Kattmann verweist auf Richard Lewontin⁴⁸ und sagt:

„‘Rasse’ ist kein biologisch begründbares Konzept. Die systematisch schwer fassbare genetische Verschiedenheit der Menschen legt nahe, die Bemühungen um Klassifikationen unserer Spezies beiseitezulegen und das Konzept der Rasse durch die Beschreibung und Analyse der Vielfalt der Menschen selbst zu ersetzen“⁴⁹

⁴⁵ Vgl. Kattmann, Ulrich (1989): Warum und mit welcher Wirkung klassifizieren Wissenschaftler Menschen?

<https://www.researchgate.net/publication/272292440> Warum und mit welcher Wirkung klassifizieren Wissenschaftler Menschen (29.07.2019) S. 1

⁴⁶ UNESCO-Workshop (Hrsg) (1996): Stellungnahme zur Rassenfrage. In: Biologen in unserer Zeit. Nr. 5. S. 71-72

⁴⁷ Vgl. Hughey (2014). S. 4.

⁴⁸ Lewontin, Richard C.: Menschen. Heidelberg 1986

⁴⁹ Kattmann (1989). S. 13.

Außerdem heißt es dort: „Wer weiterhin naturwissenschaftlich von Rassen des Menschen sprechen will, muss erklären, in welchem Sinne dies sachgemäß und auch im Lichte der geschichtlichen Wirkungen des Konzeptes gerechtfertigt sein könnte.“⁵⁰

Deswegen wird der Leitbegriff Rasse in der Forschungsfrage dieser Arbeit als das Konzept definiert, dass Weißsein ganz oben in der rassistischen Hierarchie steht und eine Reihe von materiellen und symbolischen Privilegien besitzt, wie z.B. einfacheren Zugang zu höherer Bildung und sicheren Nachbarschaften oder die Auffassung, dass Weiße schöner oder intelligenter sind. Das Gegenstück dazu ist dann Nicht-weißsein, das diese Privilegien eben nicht besitzt. Es wird im Folgenden analysiert wie weiße und nicht-weiße Menschen in White Savior Filmen dargestellt werden.

2.3 Bedeutung von Filmen auf die Meinungsbildung

Um die möglichen negativen Nebenwirkungen des White Savior Racial Project zu begreifen, müssen wir verstehen, dass U.S.- amerikanische Filme eine zunehmende nationale und internationale Reichweite haben. Laut einer Studie der Media Campaign (2002) verbringt der durchschnittliche Bürger der Vereinigten Staaten von Amerika ungefähr dreizehn Stunden pro Jahr in Kinos. Die Hälfte aller Erwachsenen sieht sich mindestens einmal im Monat Filme an, und 60 Prozent der 9- bis 17-Jährigen sehen sich mindestens einen Film pro Woche an. Im Jahr 2006 gaben 81,2 Prozent der Haushalte an, mindestens einen DVD-Player zu besitzen. 79,2 Prozent besaßen mindestens einen Videorecorder und 73,4 Prozent mindestens einen Computer.⁵¹ Weitere Filme sind online über Streamingdienste wie Netflix, Movielink und CinemaNow erhältlich.⁵² Darüber hinaus nimmt die Anzahl legaler und illegaler Internet-Filmdownloads exponentiell zu.⁵³ Filme als beliebte Quelle der Unterhaltung und des kulturellen Ausdrucks haben eine größere soziale Reichweite als viele andere Ausdrucksformen.⁵⁴

Viele der beliebtesten Filme über Rasse und Rassismus bieten Menschen, insbesondere Weißen, „Narrative über Erfahrungen, die sie im wirklichen Leben möglicherweise

⁵⁰ Kattmann (1989). S. 13.

⁵¹ Nielsen Media Research (2006): DVR Displaces Video. <http://www.nrweb.com/drno/news6258.htm> (01.08.2019).

⁵² Hughey (2009). S. 547.

⁵³ Hughey (2009). S. 547.

nicht machen würden.“⁵⁵ Ohne gelebte Erfahrung werden Filmnarrative synonym mit Realität. Cerise L. Glenn, Professorin für Kommunikationswissenschaft sagt: „Millions of people flock to theaters to view the fantasy world that Hollywood has created, all the while processing a large amount of information that guides their formations and expectations in actual society.“⁵⁶

Mit anderen Worten, die Informationen aus dem Film werden ins echte Leben mitgenommen. Filme über Rassenbeziehungen, so George Lipsitz, könnten tatsächlich für die meisten Menschen Erinnerungen schaffen.⁵⁷

Daniel Bernardi, Professor für Kino, fügt hinzu:

“Cinema is everywhere a fact of our lives, saturating our leisure time, our conversation, and our perceptions of each other and of self. Because of this, race in cinema is neither fictional nor illusion. It is real because it is meaningful and consequential; because it impacts real people's lives.”⁵⁸

Auch wenn die Zuschauer*innen ins Kino gehen, um sich unterhalten zu lassen, beeinflussen die Beziehungen zwischen weißen und schwarzen Charakteren im Film die Art und Weise wie sich die Zuschauer*innen als Mitglieder ihrer jeweiligen Hautfarbe wahrnehmen. Bilder in den Massenmedien basieren auf sozialen Realitäten wie Rassenbeziehungen und Rassenstereotypen, die auch das echte Leben beeinflussen. Deswegen müssen diese Medienbilder verstanden werden indem die Rassenbeziehungen zwischen PoCs und Weißen diskutiert wird.⁵⁹ Vincent Rocchio sagt in seinem Buch “Reel Racism”: “The contemporary status of race in mainstream American culture is intimately bound by the process of representations within and through mass media.”⁶⁰ Die vermittelten Repräsentationen wirken sich auf die Art und Weise aus wie Weiße PoCs wahrnehmen und können sich auch auf die Repräsentation auswirken wie Weiße sich selbst im Bezug auf PoCs wahrnehmen. Glenn erklärt: “As Blacks move closer to the realm of acceptability with Whites, the images in movies can be critical to

⁵⁵ Vgl. Hughey, Matthew (2009): Cinethetic Racism: White Redemption and Black Stereotypes in "Magical Negro" Films in Social Problems 56.

https://www.researchgate.net/publication/240761111_Cinethetic_Racism_White_Redemption_and_Black_Stereotypes_in_Magical_Negro_Films (29.07.2019). S. 547.

⁵⁶ Glenn, Cerise L. (2009): The Power of Black Magic: The Magical Negro and White Salvation in Film. <https://libres.uncg.edu/ir/uncg/listing.aspx?id=15637> (29.07.2019)

⁵⁷ Vgl. Lipsitz, George (1998): The Possessive Investment in Whiteness: How White People Profit from Identity Politics. Philadelphia, S. 219

⁵⁸ Routledge (Hrsg.) (2007): The Persistence of Whiteness, Race and Contemporary Hollywood Cinema. New York. S. xvi

⁵⁹ Vgl. Glenn (2009).

⁶⁰ Rocchio, Vincent F. (2000): Reel Racism, Confronting Hollywood's Construction of African American Culture. Boulder, S.4.

the extent of this acceptance.”⁶¹ Die Beziehung zwischen PoCs und Weißen wird erschwert, weil Menschen mit Massenmedien vermittelte Bilder verwenden. Sie ziehen Schlussfolgerungen daraus und viele dieser Bilder demonstrieren „utopische“ Beziehungen zwischen Weißen und PoCs.⁶² Aufgrund dieser utopischen Repräsentation der Rassenbeziehungen glauben Weiße möglicherweise, dass diese idealisierten und friedlichen Beziehungen die aktuellen Rassenbeziehungen widerspiegeln und sie gehen möglicherweise davon aus, dass Rassismus kein Thema mehr ist.⁶³ So wird Rassismus zu einem Gespenst, das PoCs verfolgt. Rassismus wird als eine Illusion angesehen, die nicht aus realen Institutionen, sondern aus individuellen, nicht strukturellen Problemen entsteht. Deswegen müssen wir damit beginnen, Filme als Racial Projects zu analysieren um den filmischen Rassismus verstehen zu können.

2.4 Analysekriterien

Die Methodik der vorliegenden Arbeit ist die qualitative Filmanalyse. In der klassischen Filmanalyse wird zwischen den formalen, filmtechnischen Mitteln und den inhaltlichen Aspekten unterschieden. Diese Arbeit analysiert WSF hinsichtlich ihrer formalen und filmtechnischen Mittel, da diese in der Regel sehr gezielt eingesetzt werden um eine gewünschte Wirkung bei den Zuschauer*innen zu erzielen und auch eine narrative Funktion haben. Wie Sigrid Lange sagt:

„Die Bildkomposition im Film [...] beinhaltet die Anordnung aller visuellen Elemente innerhalb des Bildrahmens. Figuren und Gegenstände im Raum treffen eine Aussage [...] durch die Beziehung ihrer Größen, Proportionen, [...] Gestaltung von Flächen, Formen und Farben.“⁶⁴

In dieser Arbeit soll herausgefunden werden wie diese Filmsprache Rasse in WSF darstellt.

Film ist eine Kunstform, die durch bewegte Bilder ausgedrückt wird. Ursprünglich wurde unter dem Wort Film eine dünne Schicht, wie z.B. ein Ölfilm verstanden. Später mit der Erfindung der Fotografie wurde der Begriff für das elastische Fotomaterial, die Nitrozellulose benutzt, mit dem Bilder entwickelt wurden. Heute wird unter Film die ganze Kunstform der bewegten Bilder verstanden.

⁶¹ Glenn (2009).

⁶² Glenn (2009).

⁶³ Glenn (2009).

⁶⁴ Lange, Sigrid (2007): Einführung in die Filmwissenschaft. Darmstadt. S. 49.

Ein Film ist „bewegte Fotografie“⁶⁵. Er besteht aus mechanisch bewegten, aneinandergereihten, nahezu identischen Einzelbildern. Heute meistens 24 pro Sekunde. Die Differenz dieser Einzelbilder stellt die Bewegung dar.⁶⁶

Filme bestehen aus einer Vielzahl gestalterischer Elemente, welche die Aufmerksamkeit der Zuschauer*innen lenken. Dazu zählen die Gestaltungsmittel Kamera, Licht, Schnitt/Montage, Ausstattung, Ton/Sound, Musik, visuelle- und Spezialeffekte und 3D-Ästhetik.⁶⁷

2.4.1 Kamera

Der Bilderfluss den die Zuschauer*innen im Film wahrnehmen wird durch die Kamera aufgenommen. Die Kamera ist das Gerät, durch das die Zuschauer sehen. Sie positioniert diese vor dem Bild und sie identifizieren sich damit, da das Bild zu ihrem Blick wird.⁶⁸ Knut Hickethier, Professor für Medienwissenschaft sagt: „Der Kamerablick organisiert das Bild, er setzt den Rahmen, wählt den Ausschnitt, der von der Welt gezeigt wird, er bestimmt, was zu sehen ist.“⁶⁹ Heutzutage haben die Zuschauer*innen sich daran gewöhnt den Bilderfluss immer aus wechselnde Ansichten zu sehen. Die entstehen dadurch, dass die Kamera das Geschehen nicht immer aus einer Position beobachtet. Die Beobachtung wird immer wieder unterbrochen und verändert. Die Kamera filmt aus verschiedenen *Kameraperspektiven*, das Geschehen wird in verschiedenen *Einstellungsgrößen* aufgenommen und diese Bilder werden dann *geschnitten* und Bilder mit einer anderen *Einstellungsgröße* dazwischen geklebt.⁷⁰

Der Bildausschnitt den ein Bild zeigt, wird *Einstellung* genannt. Diese beginnt und endet mit einem Schnitt. Ein Film besteht aus einer Kette von Einstellungen. Im Laufe der Zeit wurde die Kamera immer beweglicher. Heute kann sie geschwenkt und bewegt werden indem sie getragen oder gefahren wird. Außerdem kann sie auf Objekte zubewegt oder von ihnen wegbewegt werden. Lothar Mikos sagt über die Kamera: „Für die Bedeutung, die einem Bild und seiner Funktion für den Plot und die Geschichte beige-

⁶⁵ Hickethier, Knuth (2012): Film- und Fernsehanalyse. 5. Auflage. Weimar. S.42.

⁶⁶ Vgl. Hickethier (2012). S. 42.

⁶⁷ Vgl. Mikos, Lothar (2015): Film- und Fernsehanalyse. 3. Auflage. Konstanz und München. Seite 181.

⁶⁸ Vgl. Metz, Christian (2000): Der imaginäre Signifikant. Psychoanalyse und Kino. Münster, S. 49.

⁶⁹ Hickethier (2012). S. 56.

⁷⁰ Vgl. Hickethier (2012). S. 54.

messen wird, sind die Einstellungsgröße – die Größe des Bildausschnitts -, die Perspektive und die Bewegung der Kamera besonders wichtig.“⁷¹

Einstellungsgrößen

Die Einstellungsgrößen zeigen die Nähe bzw. Distanz der Kamera und somit auch der Zuschauer*innen zum gezeigten Geschehen. Dadurch wird auch die Nähe und Distanz bestimmt, welche die Zuschauer*innen zu einer gezeigten Person entwickeln kann.⁷² Allgemein ist die Einstellungsgröße das Größenverhältnis vom gezeigten Objekt zur Gesamtbildfläche. Die Einstellungsgröße ist abhängig von der Abbildungseigenschaft des Kameraobjektivs und dem Abstand der Kamera zum Motiv.⁷³ Zwischen wie vielen Einstellungsgrößen unterschieden wird gibt es viele verschiedene Meinungen und Angaben. In dieser Arbeit wird sich an Lothar Mikos gehalten, der in seinem Buch *Film- und Fernsehanalyse* zwischen acht Einstellungsgrößen unterscheidet:

1. Supertotale, auch „Panorama“ oder „Weit“ genannt
2. Totale
3. Halbtotale
4. Amerikanische
5. Halbnahe
6. Nahaufnahme
7. Großaufnahme
8. Detailaufnahme

Supertotale

Die Supertotale zeigt z.B. eine Landschaft in ihrer ganzen Ausdehnung. So weit, dass der Mensch darin verschwindend klein erscheint. Wenn in dieser Szene Figuren agieren, sind diese kaum zu erkennen. Sie wird eingesetzt um weite Wüsten, Berge oder große Ebenen zu zeigen - oft von einem erhöhten Standpunkt aus. Diese Einstellung verschafft den Zuschauer*innen einen Überblick wo die Szene handelt, versetzt ihn in

⁷¹ Mikos (2015). S. 183.

⁷² Vgl. Mikos (2015). S. 183.

⁷³ Vgl. Borstnar, N., Pabst, E., & Wulff, H. J. (2008). Einführung in die Film- und Fernsehwissenschaft. 2. Auflage. Konstanz. S. 102

eine Stimmung um ihn auf etwas vorzubereiten oder zeigt am Ende des Films in welche Weiten sich die Heldenfigur aufmacht.⁷⁴

Totale

Mikos sagt: „Die Totale legt den Handlungsspielraum fest, in dem die Charaktere agieren.“⁷⁵ Sie wird verwendet, wenn die Landschaft nicht den Hauptbildinhalt ausmacht, sondern die Figuren als „total“ in ihrer Umgebung zu sehen sind. Sie dient dazu vor Beginn einer Aktion die Szenerie mit allen Elementen der Szene zu zeigen, welche die Zuschauer*innen kennen und sehen müssen, um der Aktion folgen zu können.

Die Figuren in der Totalen erscheinen größer als in der Supertotalen, aber immer noch unwichtig. Die Totalen sind dafür da einen Überblick über das Geschehen zu geben.⁷⁶



Abbildung 1: 12 Years a Slave, Totale

Halbtotale

In der Halbtotale werden die Figuren von Kopf bis Fuß gezeigt. Sie werden im Handlungsspielraum präsentiert und ihre Aktionen sind für die Zuschauer*innen sichtbar. Diese Einstellung eignet sich, um Menschengruppen darzustellen und für körperbetonte Aktionen.⁷⁷

⁷⁴ Vgl. Mikos (2015). S. 186.

⁷⁵ Mikos (2015). S. 183.

⁷⁶ Vgl. Mikos (2015). S. 186.

⁷⁷ Vgl. Mikos (2015). S. 186.



Abbildung 2: 12 Years a Slave, Halbtotale

Halbnahe

In der Halbnahen sieht man die Figur etwas größer und zwar von der Hüfte aufwärts. Sie entspricht der natürlichen Sehsituation und wird oft in Dialogszenen verwendet wenn die Figuren nur Informationen austauschen, ohne dass ihre Gefühlsregungen wichtig sind. Sie stellt das Situative in den Vordergrund, aber die Zuschauer*innen sehen noch etwas von der direkten Umgebung der Figuren. In deutschen Filmproduktionen unterscheidet man zudem zwischen dem halbnahen Einer (eine Person ist zu sehen), Zweier (zwei Personen sind zu sehen), Dreier, usw.⁷⁸



Abbildung 3: 12 Years a Slave, Halbnahe

⁷⁸ Vgl. Mikos (2015). S. 186.

Amerikanische

Die Amerikanische hat eine gewisse Ähnlichkeit mit der Halbnahe, zeigt jedoch etwas mehr. Sie kommt aus den Westernfilmen und zeigt die Figur vom Knie bis zum Kopf, damit der am Oberschenkel baumelnde Revolver noch zu sehen wäre.⁷⁹



Abbildung 4: 12 Years a Slave, Amerikanische

Nahaufnahme

In der Nahaufnahme wird die Figur vom Kopf bis zu der Mitte des Oberkörpers gezeigt und die Mimik und Gestik sind gut zu erkennen. Deswegen wird diese Einstellung gerne in Gesprächsszenen verwendet, wenn auf Mimik und Gestik besonderes Augenmerk gelegt werden soll. Weiterhin können die Zuschauer*innen sehen, wohin die Figur schaut, daraus ihre Schlüsse ziehen und Erwartungen auf den Fortgang der Handlung generieren. Mit der Nahaufnahme wird mehr Nähe zur Figur hergestellt. Damit ist ihr Verhalten, ihre Aktion und Reaktion gut zu erkennen.⁸⁰

⁷⁹ Vgl. Mikos (2015). S. 186, 187.

⁸⁰ Vgl. Mikos (2015). S. 187.



Abbildung 5: 12 Years a Slave, Nahaufnahme

Großaufnahme

Die Großaufnahme zeigt den Kopf der Figur und manchmal sind ihre Schultern noch mitabgebildet. Oft sind Kopfbedeckungen abgeschnitten. Die Zuschauer*innen können nicht mehr erkennen wohin die Figur schaut, dafür steht hier die Mimik im Vordergrund. Deswegen wird diese Einstellung verwendet um Gefühle im Stadium ihrer Entstehung zu zeigen. Zuschauer*innen können beispielsweise eine Träne sehen, die aus dem Augenwinkel rollt. Die Großaufnahme kann innere Zustände und Emotionen besonders intensiv abbilden.⁸¹



Abbildung 6: 12 Years a Slave, Großaufnahme

⁸¹ Vgl. Mikos (2015). S. 187.

Detailaufnahme

In der Detailaufnahme wird nur ein kleiner Ausschnitt des Gesamtbildes gezeigt - beispielsweise nur die Augen oder der Mund eines Menschen. Dadurch wird die Aufmerksamkeit der Zuschauer*innen auf einen kleinen Bildausschnitt gelenkt und die Bedeutung einzelner Gesichtspartien hervorgehoben. Da die Detailaufnahme nicht dem natürlichen Sehverhalten entspricht hat sie eine intensive Wirkung und kann abhängig von Dramaturgie und Bildinhalt sehr interessant oder erschreckend bzw. abstoßend wirken. Dies vermittelt eine besonders große Intimität zu den dargestellten Charakteren und lässt keine Missverständnisse zu.⁸²

Bedeutung der Einstellungen

Wie weiter oben erklärt regeln die Einstellungsgrößen die Nähe und Distanz der Zuschauer*innen zu den Figuren und dem Geschehen. Besonders die Großaufnahme lenkt den Blick der Zuschauer*innen auf das Gesicht der Figur und signalisiert Emotionalität. Emotionen sind im Gesichtsausdruck der Figur genau erkennbar. Da die Großaufnahme den Figuren sehr nah rückt, kann hier auch von einer intimen Einstellung gesprochen werden. Wie Mikos sagt kann die Großaufnahme „Uns eine intimere Beziehung zu den Personen auf der Leinwand vermitteln, als wir sie normalerweise mit einem anderen Menschen hätten, abgesehen von unseren engsten Freunden und Familienangehörigen.“⁸³ Groß und Nahaufnahmen sind ein wesentliches Mittel der Kameraarbeit, um durch diese besonders die emotionale Seite der zwischenmenschlichen Beziehung in den Mittelpunkt zu rücken.⁸⁴

Kameraperspektiven

Die Kameraeinstellungen entfalten ihre Bedeutung für die Handlung und die Geschichte im Kopf der Zuschauer*innen zusammen mit den Kameraperspektiven. Die Perspektiven machen den Standpunkt der Kamera gegenüber dem Geschehen und den Figuren deutlich. Sie sind die Blicke auf abgebildete Dinge oder Figuren und können horizontal und vertikal differieren wodurch sie eine Wirkung erzielen und Emotionen

⁸² Vgl. Mikos (2015). S. 187.

⁸³ Katz, Steven D. (2002): Shot by Shot: Die richtige Einstellung. Zur Bildsprache des Films. Leipzig. S. 172

⁸⁴ Vgl. Mikos (2015). S. 188

und Informationen transportieren.⁸⁵ In dieser Arbeit wird sich auf die Vertikale Ebene der Kameraperspektiven konzentriert. Es wird zwischen den folgenden drei Kameraperspektiven unterschieden:

1. Übersicht bzw. Aufsicht, im Extremfall Vogelperspektive
2. Untersicht, im Extremfall Froschperspektive
3. Normalsicht

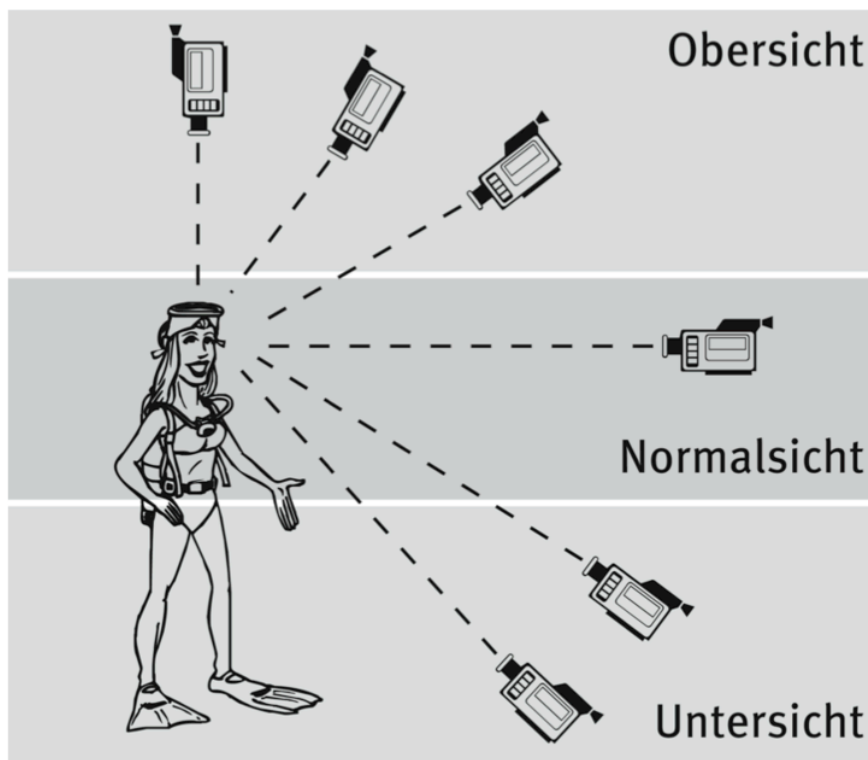


Abbildung 7: Kameraperspektiven

Obersicht

Die Übersicht, auch Aufsicht genannt, bezeichnet eine erhöhte Kameraperspektive, die auf das Gezeigte herabblickt. Sie kann narrativ begründet sein, um eine Figur im Gegensatz zu anderen klein zu machen und ihre Unterlegenheit oder Ohnmacht darzustellen. Diese wirkt dann eher einsam, armselig oder erniedrigt. Sie kann aber auch den natürlichen Blick eines Erwachsenen auf ein Kind zeigen. Die Vogelperspektive ist hierbei eine extreme Form der Übersicht.⁸⁶

⁸⁵ Vgl. Hickethier (2012). S. 61.

⁸⁶ Vgl. Hickethier (2012). S. 61.

Normalsicht

Die Normalsicht ist dadurch erkennbar, dass man sie nicht besonders wahrnimmt, da sie der alltäglichen Wahrnehmung der Zuschauer*innen entspricht. Die Kamera ist in diesem Fall auf der Augenhöhe der Filmhandlung und imitiert den natürlichen Blick der Zuschauer*innen. Das Ziel der Normalsicht ist es unauffällig und alltäglich zu sein.⁸⁷

Untersicht bzw. Froschperspektive

Die Untersicht bzw. die Froschperspektive dient dazu die gezeigten Figuren oder Dinge als bedeutend und mächtig erscheinen zu lassen. Ein Kind sieht z.B. eine erwachsene Person aus der Untersicht an, da diese größer ist, was der natürlichen Sicht des Kindes entspricht. Manchmal werden Untersichten allerdings auch narrativ eingesetzt um die Dominanz einer Figur hervorzuheben, um z.B. bei den Zuschauer*innen Ehrfurcht zu erwecken und die gezeigte Figur bedeutend und mächtig erscheinen zu lassen. Die Froschperspektive ist demzufolge eine extreme Untersicht, welche die beschriebenen Eindrücke noch verstärkt und die gezeigte Figur noch bedrohlicher wirken lässt.⁸⁸

2.4.2 Schnitt und Montage

Der Schnitt ist der technische Vorgang bei dem zwei Einstellungen zusammengefügt werden wodurch sie zu einer Abfolge von Bildern werden. Diese werden in einer bestimmten Folge geordnet und ergeben alle zusammen den fertigen Film. Ein Standardspielfilm besteht aus ca. 800-1200 Einstellungen, ein Actionfilm kann dreimal so viele haben.

Die Montage ist mehr als dieser rein technische Vorgang. Sie stellt durch ihn narrative und ästhetische Strukturen her. Die Zuschauer*innen bekommen durch sie den Eindruck einer kontinuierlichen Erzählung. Sie steht im Dienst dieser Erzählung und hat eine ordnende und organisierende Funktion. Sie stellt grafische, rhythmische, räumliche und zeitliche Beziehungen zwischen den Einstellungen und Szenen her und dadurch kontrolliert dadurch den Plot.⁸⁹

⁸⁷ Vgl. Hickethier (2012). S. 61.

⁸⁸ Vgl. Hickethier (2012). S. 61.

⁸⁹ Vgl. Mikos (2015). S. 204-220.

Ein relevanter Teil des Schnitts und der Montage ist der *Point-of-View-Schnitt*. In diesem ist die Figur im Bild zu sehen und schaut auf etwas Außerhalb des Bildrandes. Es folgt ein Schnitt und es wird gezeigt wohin die Person schaut, dabei nimmt die Kamera exakt die Position der schauenden Figur ein. In keinem der beiden Bilder ist die Figur und das worauf oder wohin sie schaut gleichzeitig zu sehen. Durch den Point-of-View-Schnitt werden die Zuschauer*innen in die subjektive Sichtweise und in die mentalen und emotionalen Prozesse der schauenden Figur einbezogen, was eine Bindung zu dieser herstellt.⁹⁰

2.4.3 Musik und Ton

Beim Ton im Film muss grundsätzlich zwischen gesprochener Sprache und Geräuschen unterschieden werden. Mit Tönen und Geräuschen können zwischen den Figuren im Film und den Zuschauer*innen Nähe und Distanz hergestellt werden. Diese dient nicht nur der Übermittlung von Informationen und der Kommunikation zwischen Figuren, sondern durch Stimmlage und Sprechweise dieser werden sie auch charakterisiert und ihre Aussagen zusätzlich bewertet. Die Dialoge können außerdem den Charakter einer Figur unterstreichen. Beispielsweise durch ein freundliches Gespräch im Kiosk an der Ecke, das letztlich nichts mit der Handlung zu tun hat, aber die Figur sympathisch darstellt.

Noch bedeutsamer ist die *erzählende Stimme*. Dabei wird zwischen Ich-Erzähler*innen (im Film agierende Personen) und Erzähler*innen in der dritten Person (erzählende Person des Films) unterschieden, die als Voice-Over-Stimme zu hören sind. Durch die Voice-Over-Stimme der Ich-Erzähler*innen bekommen die Zuschauer*innen die subjektive Sicht dieser näher gebracht. Dadurch kann z.B. die innere Stimme einer Figur zu Wort kommen, oder ihre Gedanken- und Gefühlswelt den Zuschauer*innen näher gebracht werden.⁹¹

Musik

Schon die Begleitmusik zu Stummfilmen hatte die Funktion die emotionale Grundstimmung des Films zu unterstützen. Im heutigen Tonfilm dient sie sowohl dem Inhalt der

⁹⁰ Vgl. Mikos (2015). S. 217.

⁹¹ Vgl. Mikos (2015). S. 225-229.

Narration und Dramaturgie als auch der Darstellung von Figuren. Sie kann die seelischen Zustände der Figuren verdeutlichen, beispielsweise wenn diese in melodramatischen Erinnerungen schwelgen oder Liebe, Leidenschaft oder Trauer empfinden. Dadurch charakterisiert die Musik die Figuren und macht sie für die Zuschauer*innen zugänglicher. Diese können mitfühlen.⁹² „Dadurch wird vor allem die emotionale Aktivität der Zuschauer gefördert [...] Zugleich wird damit die Wahrnehmung von Figuren und Akteuren ebenso beeinflusst wie die Geschichte im Kopf der Zuschauer als Folge von Narration und Dramaturgie.“⁹³

⁹² Vgl. Mikos (2015). S. 229-233.

⁹³ Mikos (2015). S. 233.

3 Methodik

Hickethier erklärt, dass sich zwei grundsätzliche Richtungen der Filmanalyse festhalten lassen. Die empirisch-sozialwissenschaftlichen Methoden und die hermeneutischen Interpretationsverfahren. In dieser Arbeit wurden die formalen, filmtechnischen Mittel in WSF mit einer hermeneutischen Filmanalyse analysiert und interpretiert. Das bedeutet, dass mit dieser Methode versucht wird, die neben der Geschichte die im Film enthaltenen Bedeutungsebenen aufzudecken.⁹⁴ Dabei wurde sich aus forschungsökonomischen Gründen auf die Einstellungsgrößen, Kameraperspektiven beschränkt.

Die vorliegende Arbeit hat nicht den Anspruch repräsentativ für alle WSF zu sein, doch die Ergebnisse sollen jedoch qualitativ übertragbar sein. Das Ziel ist, dass die Schlussfolgerungen so detailliert sind, dass Leser*innen entscheiden können ob die Analysen anderen Szenarien ähneln, mit denen sie vertraut sind und ob die Ergebnisse auf andere Filme angewendet werden können. Diese Analyse zielt nicht darauf ab, starre Daten zu erheben, sondern systematisch Nuancen bei der Kodierung und Analyse der Rassenrepräsentationen in diesen Filmen zu entdecken. Dafür wurde sich vor allem an die Literatur von Mikos, Hickethier und Faulstich gehalten.

Um die Methodik zu strukturieren wurde eine erste Auswahl aus der Anzahl der in Hollywood produzierten White-Savior-Mainstream-Spielfilmen über den Zeitraum von 10 Jahren (2009-2019) entwickelt um die Aktualität der Analyse zu gewährleisten. Unter Spielfilm wird hier ein für den Erstvertrieb in Kinos hergestellter Film mit einer Laufzeit von 90 bis höchstens 210 Minuten verstanden. Dieser enthält eine von Schauspielern gespielte fiktionale Handlung, die realen Ereignissen nachempfunden sein kann. Die ausgewählten Filme mussten außerdem spezielle Kriterien aufweisen.

Diese Kriterien werden im Folgenden aufgeführt. Sie mussten sich speziell mit den weiß-schwarzen Rassenbeziehungen befassen. Es musste ein White Savior und eine Person of Color (PoC) oder eine Gruppe von PoCs enthalten sein, die nur mit Unterstützung des White Savior zu ihrem Erfolg kommen. Die Filme mussten außerdem Blockbuster-Hollywood-Filme sein, die über 100 Millionen Dollar einbrachten und mindestens einen Academy Award gewonnen haben, da daraus zu schließen ist, dass diese Filme die größte Reichweite haben und die beliebtesten WSF sind. Diese Informationen wurden auf den Websites der IMDb und Box Office Mojo generiert.

⁹⁴ Vgl. Hickethier (2012). S. 32.

Science-Fiction und Animationsfilme wurden vermieden, da sie oft zweideutige außerirdische Rassen oder Cartoon- und computergenerierte Bildwesen (CGI) enthalten, die nicht analog zu der weiß-schwarzen Rassendarstellung sind, die analysiert werden soll. Es wurden Zusammenfassungen der Filme studiert und die Filme geschaut, um festzustellen ob sie ein White Savior Narrativ enthalten.

Durch diese Kriterien entwickelte sich folgende Liste von WSF, die näher untersucht wurden.

1. Green Book (2018, 3 Oscars, 5 Nominierungen, Box Office: 320 Millionen⁹⁵)
2. 12 Years a Slave (2013, 3 Oscars, 9 Nominierungen, Box Office: 187 Millionen⁹⁶)
3. Django Unchained (2012, 2 Oscars, 5 Nominierungen, Box Office: 425 Millionen⁹⁷)
4. The Help (2011, 1 Oscar, 4 Nominierungen, Box Office: 216 Millionen⁹⁸)
5. Lincoln (2012, 2 Oscars, 12 Nominierungen, Box Office: 275 Millionen⁹⁹)
6. The Blind Side (2009, 1 Oscar, 2 Nominierungen, Box Office: 309 Millionen¹⁰⁰)

Für die finale Analyse wurden aus forschungsökonomischen Gründen nur 3 Filme ausgewählt. *Green Book*, *12 Years a Slave* und *The Blind Side*. *Green Book* aufgrund seiner Aktualität, *12 Years a Slave* aufgrund seines Sklavenkontextes und *The Blind Side* als Beispiel für die White-Savior-Lehrer*in-Geschichte. Zur besseren Einordnung werden im Folgenden die Synopsen der Filme erklärt.

⁹⁵ Vgl. O.V. (o.A.): Green Book. <https://www.boxofficemojo.com/movies/?id=greenbook.htm> (24.06.2019)

⁹⁶ Vgl. O.V. (o.A.): 12 Years a Slave. <https://www.boxofficemojo.com/movies/?id=twelveyearsaslave.htm> (24.06.2019)

⁹⁷ Vgl. O.V. (o.A.): Django Unchained. <https://www.boxofficemojo.com/movies/?id=djangounchained.htm> (24.06.2019)

⁹⁸ Vgl. O.V. (o.A.): The Help. <https://www.boxofficemojo.com/movies/?id=help2011.htm> (24.06.2019)

⁹⁹ Vgl. O.V. (o.A.): Lincoln. <https://www.boxofficemojo.com/movies/?id=lincoln.htm> (24.06.2019)

¹⁰⁰ Vgl. O.V. (o.A.): The Blind Side. <https://www.boxofficemojo.com/movies/?id=blindside.htm> (24.06.2019)

3.1 Synopsen

Green Book

Green Book spielt 1962. Tony „Lip“ Vallelonga ist ein aus der Arbeiterklasse stammender Italoamerikaner. Da der Club Copacabana, in dem er arbeitet wegen eines Umbaus für zwei Monate schließt, geht er auf ein Angebot des gebildeten, hochtalentierten und kultivierten Afroamerikaners und Pianisten Dr. Don Shirley ein, für ihn als Chauffeur zu arbeiten. Tony soll auf einer Konzerttournee, die von New York bis in die Südstaaten führt, als sein Fahrer und persönlicher Assistent fungieren und außerdem sicherstellen, dass er pünktlich zu allen Konzerten erscheint. Sie planen ihre Reise mit dem „Negro Motorist Green Book“, einem Reiseführer für afroamerikanische Autofahrer*innen, in dem die Hotels und Restaurants aufgeführt sind, die auch schwarze Gäste nutzen dürfen.

Auf der Reise werden die Unterschiede zwischen dem kultivierten Shirley und dem einfach denkenden Tony immer wieder deutlich. Tony kann z.B. nicht fassen, dass Shirley noch nie etwas von Little Richard und Aretha Franklin gehört hat. Er bringt Shirley auf der Reise die Musik schwarzer Musiker*innen nahe und zwingt ihn „Kentucky Fried Chicken“ zu essen. Shirley hilft Tony beim Schreiben von Briefen an seine Frau. Außerdem versucht er ihn bezüglich Ehrlichkeit und Ausdrucksweise positiv zu beeinflussen. Am Anfang ist es für Shirley in Ordnung, dass er nicht dort essen, schlafen und die Toilette benutzen kann, wo er will. Eines Nachts rettet Tony den betrunkenen Shirley in einer Bar davor, verprügelt zu werden, weil er schwarz ist. Wenig später bewahrt Tony Shirley davor, verhaftet zu werden, da er mit einem Mann im Schwimmbad erwischt worden ist. Dafür besticht Tony die Polizisten. In einem Hotel trifft Tony auf zwielichtige Bekannte, Shirley hat Angst, Tony würde ihn sitzen lassen, aber dieser beruhigt ihn damit, dass er seinen Auftrag bis zum Ende der Reise erfüllen will.

Kurz vor Weihnachten werden beide verhaftet, da Tony einen Polizisten wegen einer rassistischen Anfeindung geschlagen hat. Shirley ruft den Justizminister Bobby Kennedy an und dadurch kommen sie wieder frei. Eines Abends will Shirley zusammen mit Tony und dem Rest der Band im Restaurant einer Konzerthalle essen, in der er wenig später auftreten soll. Das wird ihm vom Manager des Restaurants verboten. Daraufhin sagen sie das Konzert ab und gehen in einen Musikclub für Schwarze. Shirley spielt dort mit den anderen Musikern Jazz. In derselben Nacht fahren sie zurück nach New York. Sie geraten in einen Schneesturm und werden von einem Polizisten angehalten,

der sie aber nur darauf aufmerksam macht, dass sie einen platten Reifen haben. Tony ist sehr müde, weswegen Shirley den Rest der Strecke fährt. Am Ende kommt Tony pünktlich zu Weihnachten bei seiner Familie an, Shirley wird willkommen geheißen und zum Essen eingeladen.

12 Years a Slave

1841 ist Solomon Northup ein freier afroamerikanischer Mann, der als Geiger arbeitet und mit seiner Frau und zwei Kindern in New York, lebt. Zwei weiße Männer bieten ihm eine kurzfristige Beschäftigung als Musiker an. Sie gehen mit ihm essen, betäuben ihn und übergeben ihn an Sklavenhändler. Solomon wacht in einer Zelle auf und sagt, dass er ein freier Mann ist, weswegen er verprügelt wird. Solomon wird in einem Schiff und anderen gefangenen Afroamerikaner*innen nach New Orleans gebracht. Ihm wird von den anderen gesagt, dass er sich daran gewöhnen muss, ein Sklave zu sein, wenn er im Süden überleben will und niemandem sagen darf, dass er ein freier Mensch ist.

Ein Sklavenhändler gibt Solomon den Namen "Platt" und verkauft ihn an den Plantagenbesitzer William Ford. Ford mag Solomon, dieser hilft ihm eine Wasserstraße zu bauen und bekommt daraufhin eine Geige geschenkt. Solomon und der Plantagenschreiber John Tibeats streiten sich worauf Solomon Tibeats mit dessen Peitsche schlägt. Tibeats und seine Gruppe versuchen Solomon aufzuhängen. Dieser wird von Ford gerettet und zu seinem eigenen Schutz vor Tibeats an den Sklavenhalter Edwin Epps verkauft. Dabei versucht Solomon zu erklären, dass er eigentlich ein freier Mann ist aber Ford sagt ihm, dass er zu viel Angst hat und dass er ihm jetzt nicht helfen kann. Edwin Epps ist, im Gegensatz zu Ford, rücksichtslos und sadistisch. Solomon trifft Patsey, eine beliebte Sklavin, die täglich über 500 Pfund Baumwolle pflücken kann, doppelt so viel wie die Anderen. Epps vergewaltigt regelmäßig Patsey, während Mrs. Epps sie aus Eifersucht demütigt. Einige Zeit später zerstören Raupen Epps' Baumwolle. Da er seine Felder nicht bestellen kann, vermietet Epps seine Sklav*innen für die Saison an eine benachbarte Plantage.

Der Eigentümer dieser Plantage erlaubt Solomon auf einer Hochzeit eines Nachbarn Geige zu spielen und seine Einnahmen zu behalten. Als Solomon auf Epps Farm zurückkehrt, bezahlt er mit diesem Geld einen weißen Arbeiter Namens Armsby der für ihn einen Brief an seine Freund*innen in New York schicken soll. Armsby stimmt zu, verrät ihn aber sofort an Epps. Epps bedroht und befragt Solomon daraufhin, dieser kann sich aber noch aus der Sache herausreden. Danach verbrennt Solomon den Brief

traurig, um Epps daran zu hindern, ihn zu finden. Einige Zeit später wird Patsey von Epps erwischt. Diese ist zu einer benachbarten Plantage gegangen, um Seife zu kaufen, da Mrs. Epps ihr keine gibt. Als Gegenmaßnahme befiehlt Epps Solomon, Patsey auszupeitschen. Danach zerstört Solomon wütend seine Geige. Solomon lernt beim Bauen eines Pavillons den kanadischen Arbeiter Samuel Bass kennen, welcher die amerikanische Sklaverei ablehnt. Als Solomon das erfährt, bittet er Bass einen Brief an seine Freund*innen zu Hause zu verschicken.

Eines Tages kommt der örtliche Sheriff in einer Kutsche mit einem Bekannten Solomons an. Der Sheriff stellt Solomon einige Fragen, um zu bestätigen, dass seine Antworten mit den Fakten seines Lebens in New York übereinstimmen. Nachdem Solomon 12 Jahre lang versklavt wurde, wird er wieder in die Freiheit entlassen und kehrt zu seiner Familie zurück. Er hat mittlerweile ein Enkelkind.

The Blind Side

Michael, genannt Mike, war wegen der Drogenabhängigkeit seiner Mutter in Pflege bei verschiedenen Familien. Jedes Mal wenn er in ein neues Zuhause gebracht wird, läuft er weg. Der Vater eines Freundes, auf dessen Couch Mike manchmal schläft, bittet Burt Cotton, den Footballcoach der Wingate Christian School, um Hilfe bei der Anmeldung seines Sohnes und Mike. Beeindruckt von Mikes Größe und Athletik, setzt sich Burt Cotton dafür ein, dass die Schule ihn aufnimmt. Der Direktor erzählt Mike, dass sein Vater gestorben ist, offenbar durch einen Unfall.

Später sehen Leigh Anne, eine entschlossene Innenarchitektin, und ihr wohlhabender Mann, Sean Tuohy, ihrer Tochter Collins beim Volleyball zu. Nach dem Spiel bemerkt Sean, dass Mike Reste von Essen auf den Tribünen aufhebt. Eines nachts sehen die Tuohys wie Mike ohne angemessene Kleidung durch den Regen geht. Leigh Anne bietet ihm an auf ihrer Couch zu schlafen. Am nächsten Morgen bemerkt sie, dass Mike gegangen ist. Als sie ihn sieht, wie er die Auffahrt hochgeht, bittet sie ihn, den Thanksgiving-Feiertag mit ihrer Familie zu verbringen. Langsam wird Mike ein Mitglied der Familie. Später fährt Leigh Anne Michael zum Haus seiner Mutter. Er sieht einen Räumungsbefehl an der Tür und seine Mutter ist weg.

Leigh Annes Freundinnen fragen sich, warum sie Mike aufgenommen hat. Sie merken an, dass es für Collins vielleicht nicht gut sein könnte wenn Mike bei ihnen wohnt. Später fragt Leigh Anne Collins, wie sie darüber denkt. Collins antwortet, dass sie Mike

nicht einfach rauswerfen können. Als Leigh Anne versucht, Mikes gesetzlicher Vormund zu werden, erfährt sie, dass er seiner drogenabhängigen Mutter mit sieben Jahren weggenommen wurde und dass niemand ihren Aufenthaltsort kennt. Ihr wird auch gesagt, dass Mike, obwohl er in einem Berufseignungstest schlecht abgeschnitten hat, bei den Schutzzinstinkten 98 Punkte bekommen hat. Beim Footballtraining, mit dem Mike begonnen hat, gibt Leigh Anne ihm Tipps woraufhin er besser spielt.

Collegetrainer werden auf ihn aufmerksam und bieten ihm Stipendien an. Um diese annehmen zu können muss er jedoch den Mindestnotendurchschnitt erreichen, also stellen die Tuohys eine Nachhilfelehrerin für ihn ein, Miss Sue. Leigh Anne führt ein Gespräch mit Mikes Mutter über die Adoption von ihm, welche ihm alles Gute wünscht. SJ der Sohn von Leigh Anne und Sean spricht mit Trainern und verhandelt in Michaels Namen und in seinem eigenen. Als Mike ausreichende Noten bekommt, beschließt er, die University of Mississippi auch, "Ole Miss" genannt, zu besuchen, wo Sean Basketball gespielt hat und Leigh Anne eine Cheerleaderin war. Das veranlasst NCAA Inspektorin Granger, die Angelegenheit zu untersuchen, um festzustellen, ob die Tuohys ihn aufnehmen um ihn übermäßig zu beeinflussen, nur damit er für ihre Universität spielen würde.

Mike rennt weg, bevor das Interview vorbei ist und konfrontiert Leigh Anne mit den Vorwürfen. Dann geht er weiter um seine Mutter zu finden. Ein alter Bekannter gibt ihm ein Bier und beleidigt Leigh Anne und Collins. Daraufhin schlägt Mike ihn. Nachdem Mike die Dinge überdacht und sich wieder mit Leigh Anne vertragen hat erzählt er Granger, dass er die University of Mississippi gewählt hat weil dort seine Familie studierte. Mike wird von Familie Tuohy zum College gebracht und verabschiedet sich von ihnen.

Um die Filme im wissenschaftlichen Diskurs zitierfähig zu machen, wird in dieser Arbeit mit zwei Protokollierungsverfahren gearbeitet, die sich bewährt haben: Die Sequenzliste und das Einstellungsprotokoll.¹⁰¹

¹⁰¹ Vgl. Hicketier (2012). S. 37.

3.2 Sequenzliste

Eine Sequenz ist eine Handlungseinheit, die meistens aus mehreren Einstellungen besteht. Diese unterscheidet sich durch ein Handlungskontinuum von anderen Sequenzen und wird z.B. durch Ortswechsel, einen Wechsel in der Erzählzeit oder eine Veränderung der Figurenkonstellation markiert. In der Sequenzliste werden die Handlungsorte und die auftretenden Figuren festgehalten und das Geschehen wird beschrieben. Die Sequenzliste dient dazu, sich im Gesamtaufbau des Films orientieren zu können. Sie schafft einen Überblick und gewährleistet so die weitere Auseinandersetzung mit dem Film.¹⁰²

3.3 Einstellungsprotokoll

Das Einstellungsprotokoll dient zur genaueren Erfassung der filmischen Struktur innerhalb einer Sequenz. In ihm werden einzelne Einstellungen festgehalten und die kameraästhetischen Merkmale vermerkt. Außerdem die Formen des Wechsels zwischen den Sequenzen (Schnitt, Überblendung etc.).¹⁰³

In dieser Arbeit wurde immer zuerst eine Sequenzliste der Filme erstellt. Dadurch konnten dann Sequenzen ausgesucht werden, die den White Savior enthalten. Von diesen Sequenzen wurden dann Einstellungsprotokolle erstellt, die sich teilweise auch nur auf die Momente beschränken, in denen ein White Savior auftaucht. Im folgenden Kapitel werden die Ergebnisse dieser Einstellungsprotokolle dargestellt.

¹⁰² Vgl. Hickethier (2012). S.37

¹⁰³ Vgl. Hickethier (2012). S.37

4 Ergebnisse

Das folgende Kapitel dieser Arbeit stellt die Ergebnisse der Analyse der Kameraperspektiven und Einstellungen dar. Hierbei wird betont, dass diese Filmanalyse eine qualitative, hermeneutische Analyse ist. Das bedeutet, die dargestellten Filme, Kameraperspektiven und Einstellungen werden von der Verfasserin interpretiert.

Green Book

Green Book ist ein klassischer WSF. Er erzählt die Geschichte von dem afroamerikanischen Pianisten Shirley auf seiner Konzerttour durch die amerikanischen Südstaaten. Allerdings wird diese Geschichte durch seinen weißen Fahrer Tony erzählt. Dieser ist selber latent rassistisch wie z.B. in Sequenz 3 des Filmes klar wird. Allerdings rettet Tony Shirley aus verschiedenen Situationen, aus denen er sich nicht selber retten kann, wie z.B. in Sequenz 11 als dieser von anderen Barbesuchern wegen seiner Hautfarbe verprügelt wird, weil er es als weißer kann, was diesen Film zu einem rassistischen WSF macht. Weiterhin sagt Tony, er sei schwärzer als Shirley und mache ihn mit seiner „eigenen“ Kultur vertraut. Er lässt ihn „Kentucky Fried Chicken“ essen und zeigt ihm verschiedene schwarze Musiker*innen. Shirley wird als abgehobener Außenseiter dargestellt, der „Nicht weiß genug, nicht schwarz genug, nicht Mann genug“ ist. Tony dagegen wird als gewiefter Türsteher dargestellt, der zwar ein bisschen grobschlächtig, aber gutmütig ist. Er liebt seine Familie und hat viele Freunde (Sequenz 3). Mit der Zeit verliert er seinen Rassismus, da er sich mit Shirley angefreundet hat und dieser sogar Weihnachten zusammen mit seiner Familie feiert.

Wenn allerdings in Tabelle 2 die Ergebnisse des Einstellungsprotokolls betrachtet werden wird erkannt, dass die Kameraperspektiven und Einstellungen den in Green Book enthaltenen Rassismus nicht unterstützen. Shirley wird in den analysierten Sequenzen mehr gezeigt und öfter untersichtig als Tony, der mehr übersichtig gezeigt wird. Das lässt Shirley erhaben, groß und mächtig wirken und Tony eher klein und unwichtig. Allerdings kommen die Zuschauer*innen Tony näher, gezeigt durch die halbnahen und nahen Einstellungen, was Tony als Protagonist unterstützt.

Kameraperspektive	Tony (White Savior)	Shirley (PoC)
Normalsicht	16	16
Obersicht	10	4
Untersicht	3	14
Einstellung	Tony (White Savior)	Shirley (PoC)
Supertotal		
Total		6
Halbtal	1	7
Halbnah	19	14
Amerikanisch		
Nah	9	7
Groß		
Detail		
Einstellungen insgesamt	29	34

Tabelle 2: Ergebnisse Green Book

12 Years a Slave

12 Years a Slave ist ein Film, der zur Zeit der Sklaverei spielt. Solomon ist ein freier Mann, der illegal versklavt wird. Fokus des Films sind Solomons Probleme und sein Widerstand. Erst am Ende kommt Mr. Bass, der hier den White Savior verkörpert und Solomon aus der Sklaverei befreit (Sequenz 19, 20). Mr. Ford kann in diesem Film auch als ein zweiter White Savior interpretiert werden. Als er Solomon zusammen mit einer anderen Sklavin kauft, setzt er sich dafür ein, dass diese mit ihren Kindern zusammenbleiben kann wobei er sich ihre Kinder finanziell nicht leisten kann (Sequenz 8). Mr. Ford befreit Solomon in Sequenz 10 aus dem Strick, an dem er zu ersticken droht und versteckt ihn von Mr. Tibbeats. Dieser sucht Solomon, weil sie sich geprügelt haben und will ihn umbringen. Mr. Ford ist ein Sklavenhalter, der die Sklaven harte Arbeit für sich erledigen lässt. Er ist somit Rassist, wird aber gleichzeitig als netter Mann dargestellt, der sich darum sorgt wie es seinen Sklaven geht und Solomon weiterverkauft damit Tibbeats ihn nicht umbringen kann. Diese Darstellung ist sehr fragwürdig, da es impliziert, dass nicht alle Sklavenhalter schlecht seien. Der Film ist ein klassisches Beispiel eines WSF in dem es den White Savior nur gibt, damit sich das weiße Publikum gut fühlen kann.

Die Kameraperspektiven und Einstellungen in 12 Years a Slave (Tabelle 3) zeigen, dass die White Savior oft untersichtig dargestellt werden, was sie überlegen und stark wirken lässt. Die PoCs werden allerdings oft übersichtig gezeigt, was sie klein und schwach wirken lässt. In diesem Film ist allerdings Solomon der Protagonist und wird auch mit den nahen Einstellungen so dargestellt.

Kameraperspektive	Mr. Ford, Mr. Bass (White Savior)	Solomon, Sklaven (PoCs)
Normalsicht	13	17
Obersicht		7
Untersicht	13	

Einstellung	Mr. Ford, Mr. Bass (White Savior)	Solomon (PoC)
Supertotal		
Total		1
Halbttotal		
Halbnah	8	5
Amerikanisch	4	2
Nah	12	15
Groß	2	1
Detail		
Einstellungen insgesamt	26	24

Tabelle 3: 12 Ergebnisse 12 Years a Slave

The Blind Side

The Blind Side ist ein Film über den schwarzen, verarmten Michael Oher, der durch die Hilfe von Leigh Anne und ihrer Familie ein Footballprofi wird. Die Geschichte wird aus der Sicht vom White Savior Leigh Anne erzählt. Der Film beginnt und endet mit ihrer Erzählerstimme und ihren Gedanken. Sie leitet mit ihrem Humor und ihren Gefühlen durch den ganzen Film. Im Gegensatz dazu spricht Mike kaum und hat keine Gefühlsregungen. Er macht alles was Leigh Anne sagt und hat scheinbar keine eigenen Wünsche, Träume und Ziele. Außerdem bekommt er nie die Möglichkeit für sich selber zu sprechen. In Sequenz 18 erklärt Leigh Anne ihm Football mit den einfachen Worten „Das Team ist wie deine Familie. Du beschützt deine Familie.“ Das impliziert, dass Leigh Anne ihm nicht zutraut das Spiel eigenständig zu verstehen. Alle PoCs im Film sind kriminell (Mikes alte Bekannte) oder drogenabhängig (Mikes Muttens). Die Weißen, bzw. White Savior wollen nur gutes und kümmern sich um Mike. Wie z.B. seine Lehrerin, die erkennt, dass Mike den Lehrstoff kann, jedoch nur wenn er ihn mündlich wiedergibt. Sie ermutigt dann die anderen Lehrer ihn auch mündlich abzufragen und kann so auch als White Savior verstanden werden. Die besonders negativen Darstellungen der PoCs machen The Blind Side zu einem rassistischen WSF.

Die formalen Darstellungsformen in Tabelle 4 allerdings zeigen das Gegenteil. Leigh Anne wird oft übersichtlich dargestellt und Mike oft untersichtig was ihn groß und stark und sie klein und schwach wirken lässt. Hier wird Leigh Anne wieder öfter nah gezeigt als Mike was ihre Rolle als Protagonistin untermauert. Die Zuschauer*innen bauen dadurch eine Nähe zu ihr auf und fühlen mit ihr mit.

Kameraperspektive	Lehrerin, Leigh Anne (White Savior)	Mike (PoC)
Normalsicht	17	4
Obersicht	7	3
Untersicht		8
Einstellung		
Supertotal		
Total		2
Halbtotale	1	3
Halbnah	5	
Amerikanisch		1
Nah	15	8
Groß	3	1
Detail		
Einstellungen insgesamt	24	15

Tabelle 4: Ergebnisse *The Blind Side*

5 Schlussbetrachtungen

Kameraperspektive	White Savior	PoCs
Normalsicht	46	37
Obersicht	17	14
Untersicht	16	22
Einstellung		
Supertotal		
Total		9
Halbtal	2	10
Halbnah	32	19
Amerikanisch	4	3
Nah	36	30
Groß	5	2
Detail		
Einstellungen insgesamt	79	73

Tabelle 5: Ergebnisse gesamt

Da in den analysierten Filmen der White Savior mit den positiven Eigenschaften wie Moral, Stärke, Güte und Rechtschaffenheit besetzt wird und die PoCs mit den negativen Eigenschaften wie Schwäche, Kälte und Hilflosigkeit können diese WSF als rassistische Racial Projects interpretiert werden.

Bei der Zusammenfassung der formalen Darstellungsformen in den analysierten WSF (Tabelle 5) kann allerdings erkannt werden, dass insgesamt die White Savior öfter oberichtlich dargestellt wurden als die PoCs. Es wurde öfter auf sie herabgeschaut. Die PoCs hingegen wurden öfter untersichtlich dargestellt, es wurde zu ihnen hinaufgeschaut. So lässt sich argumentieren, dass die positive Kameraperspektive, die Untersicht, welche die abgebildete Figur stark, mächtig und erhaben wirken lässt, vermehrt auf die PoCs angewendet wurde. Weiterhin, dass die negative Kameraperspektive, die Obersicht, welche die abgebildete Figur klein und schwach wirken lässt, überwiegend auf die White Savior angewendet wurde. So lässt sich argumentieren, dass die PoCs positiver als die White Savior dargestellt werden, was bedeutet, dass die analysierten WSF bezogen auf ihre formalen Darstellungsformen nicht rassistisch sind.

Jedoch ist bei der Analyse klar geworden, dass die Kameraeinstellungen im Kontext des Filmgeschehens oft schlicht die Blickrichtung der Figuren imitieren. So wurde Leigh Anne im Film *The Blind Side* vermehrt oberichtlich dargestellt, weil die Kamera über Mikes Schulter war und dieser viel größer ist als Leigh Anne. Im Gegensatz dazu

wurde Mike untersichtig dargestellt weil die Kamera hinter Leigh Anne war und diese kleiner ist als Mike.

Weiterhin wurde Shirley im Film Green Book öfter untersichtig dargestellt, da er in Sequenz 4 auf einem Stuhl sitzt, der auf einem leichten Podest steht und hier wieder die Kameraperspektive Tonys Blickrichtung imitiert, dessen Stuhl auf dem Boden steht. Das Filmbeispiel in dem die Kameraeinstellungen sozusagen rassistisch waren, zu den White Savior hochgeschaut und zu den PoCs hinuntergeschaut haben war, 12 Years a Slave. In der analysierten Sequenz 18 aus Anhang 2 wird oft auf Solomon hinabgeschaut, wo er allerdings auf dem Boden steht während Mr. Bass auf einem Dachstuhl sitzt und die Kamera hier wieder Mr. Bass Blick imitiert.

Schlussendlich ist festzustellen, dass die analysierten WSF rassistische Racial Projects aufgrund ihrer im Plot enthaltenen rassistischen Darstellung von PoCs sind. Allerdings scheint es, als haben die Filmemacher*innen die formalen Darstellungsformen, in diesem Falle die Kameraperspektiven und Einstellungen, nicht so gewählt, dass diese die PoCs rassistisch klassifizieren, bzw. die White Savior idealisieren.

Dabei wird klar, dass die formalen Darstellungen im Film sehr differenziert betrachtet werden müssen und diese immer auch im Kontext des Films zu betrachten sind. Weiterhin sollten größer angelegte Filmanalysen gemacht werden um die Frage nach der rassistischen oder nicht- rassistischen, formalen Darstellung im WSF zu beantworten. Weiterhin sagt Faulstich zum Thema der Filmbestandteile: „Grundsätzlich ist davon auszugehen, dass in einem Spielfilm jeder Moment, jeder Baustein, jedes Bild, jedes Wort – schlichtweg alles funktional ist für die Bedeutung, den „Sinn“ dieses Films.“¹⁰⁴

In der vorliegenden Arbeit wurden nur die Kameraperspektiven und Einstellungsgrößen gewählter Sequenzen analysiert. In dieser Arbeit wurde allerdings nicht auf die anderen formalen Darstellungsformen verzichtet, da sie nicht zur Beantwortung der Fragestellung passten, sondern um dem Umfang der Arbeit und der detaillierten Betrachtung der gewählten Filmelemente gerecht zu werden. Für die Beantwortung der Fragestellung hätten daher auch weitere formale Darstellungsformen wie beispielsweise die Mu-

¹⁰⁴ Faulstich (2013), S.23.

sik oder Farbgebung betrachtet werden können. Eine umfassendere, genauere Beantwortung der Fragestellung ist z.B. mit einer Doktorarbeit, in der eine größere Masse an Filmen analysiert wird, möglich und wäre wünschenswert. Die Erkenntnisse dieser Arbeit können daher als relevante Annäherung an das Thema „Filme als Racial Projects“ und die rassistische Darstellung von PoCs im Film betrachtet werden.

Literaturverzeichnis

Websites

Alumkal, Antony (2004): American Evangelism in the Post-Civil Rights Era, A Racial Formation Theory Analysis in *Sociology of Religions* 65.

https://www.jstor.org/stable/3712249?seq=1#metadata_info_tab_contents

(29.07.2019).

Auma, Maureen M. (2017): Rassismus.

<http://www.bpb.de/gesellschaft/migration/dossier-migration/223738/rassismus>

(29.07.2019).

Berlatsky, Noah (2014): *12 Years a Slave*: Yet Another Oscar-Nominated 'White Savior' Story. <https://www.theatlantic.com/entertainment/archive/2014/01/-em-12-years-a-slave-em-yet-another-oscar-nominated-white-savior-story/283142/>

(29.07.2019).

Borcholte, Andreas (2019a): Unterwegs mit dem Weißen Retter.

<https://www.spiegel.de/kultur/kino/rassismus-ruehrstueck-green-book-unterwegs-mit-dem-weissen-retter-a-1250595.html>

(29.07.2019).

Borcholte, Andreas (2019b): Der falsche Film.

<https://www.spiegel.de/kultur/kino/oscars-2019-zeichen-des-aufbruchs-zeichen-des-zoegerns-kommentar-a-1254932.html>

(29.07.2019).

Hughey, Matthew W. (2010): The White Savior Film and Reviewers' Reception.

<https://pdfs.semanticscholar.org/bb15/202f5db62b064cea35e5ce5769398d2a51ba.pdf>

(29.07.2019).

Brooks, David (2010): The Messiah Complex.

<https://www.nytimes.com/2010/01/08/opinion/08brooks.html?searchResultPosition=1>

(29.07.2019).

FU Berlin (Hrsg.) (o.A.): Gender. <https://www.fu-berlin.de/sites/frauenbeauftragte/media/FU-Frauenbeauftragte-Flyer-2014-x30-web-geschlechtergerechtigkeit.pdf> (29.07.2019).

Glenn, Cerise L. (2009): The Power of Black Magic: The Magical Negro and White Salvation in Film. <https://libres.uncg.edu/ir/uncg/listing.aspx?id=15637> (29.07.2019).

Hughey, Matthew (2009): Cinethetic Racism: White Redemption and Black Stereotypes in "Magical Negro" Films in Social Problems 56. https://www.researchgate.net/publication/240761111_Cinethetic_Racism_White_Redemption_and_Black_Stereotypes_in_Magical_Negro_Films (29.07.2019).

Kattmann, Ulrich (1989): Warum und mit welcher Wirkung klassifizieren Wissenschaftler Menschen? https://www.researchgate.net/publication/272292440_Warum_und_mit_welcher_Wirkung_klassifizieren_Wissenschaftler_Menschen (29.07.2019).

Mingus, William; Zopf, Bradley (2010): White Means Never Having To Say Your're Sorry, The Racial Project in Explaining Mass Shootings in Social Through & Research 31. https://www.jstor.org/stable/23333089?seq=1#metadata_info_tab_contents (29.07.2019).

Nielsen Media Research (2006): DVR Displaces Video. <http://www.mrweb.com/drno/news6258.htm> (01.08.2019).

O.V. (o.A.): Green Book. <https://www.boxofficemojo.com/movies/?id=greenbook.htm> (24.06.2019).

O.V. (o.A.): 12 Years a Slave. <https://www.boxofficemojo.com/movies/?id=twelveyearsaslave.htm> (24.06.2019).

O.V. (o.A.): Django Unchained. <https://www.boxofficemojo.com/movies/?id=djangounchained.htm> (24.06.2019).

O.V. (o.A.): The Help. <https://www.boxofficemojo.com/movies/?id=help2011.htm> (24.06.2019).

O.V. (o.A.): Lincoln. <https://www.boxofficemojo.com/movies/?id=lincoln.htm> (24.06.2019).

O.V. (o.A.): The Blind Side. <https://www.boxofficemojo.com/movies/?id=blindside.htm> (24.06.2019).

O.V. (o.A.): Academy Awards Green Book. <https://www.boxofficemojo.com/oscar/movies/?id=greenbook.htm> (29.07.2019).

O. V. (O. A.): Green Book. <https://www.boxofficemojo.com/movies/?id=greenbook.htm> (24.06.2019).

O.V. (2019): Braucht ein erfolgreicher Schwarzer einen weißen Beschützer? <https://www.jetzt.de/glotten/fake-trailer-white-savior-zeigt-konzept-hinter-green-book> (29.07.2019).

O.V. (O. A.): Django Unchained. <https://www.boxofficemojo.com/movies/?id=djangounchained.htm> (24.06.2019).

O.V. (2019): Politisch motivierte Straftaten. <https://de.statista.com/statistik/daten/studie/5733/umfrage/politisch-motivierte-straftaten-mit-extremistischem-hintergrund/> (01.08.2019).

Rahmlow, Axel (2019): Der Erlöser ist mal wieder weiß. https://www.deutschlandfunkkultur.de/kritik-an-oscar-gewinner-green-book-der-erloeser-ist-mal.1008.de.html?dram:article_id=441944 (29.07.2019).

Sirota, David (2013): Oscar loves a white savior. https://www.salon.com/2013/02/21/oscar_loves_a_white_savior/ (29.07.2019).

Würfel, Carola (2019): Klischees im mintgrünen Cadillac. <https://www.zeit.de/kultur/film/2019-01/green-book-kinofilm-biografie-jazzpianist-don-shirley-rezension> (29.07.2019).

https://www.jstor.org/stable/10.1525/sp.2004.51.2.161?seq=1#metadata_info_tab_contents (29.07.2019).

Monografien

Bernardi, Daniel (1996): *The Birth of Whiteness. Race and the Emergence of U.S. Cinema*. New Brunswick.

Faulstich, Werner (2013): *Grundkurs Filmanalyse*. 3. aktualisierte Auflage, Paderborn.

Fitzgerald, Kathleen (2014): *Recognizing Race and Ethnicity. Power, Privilege, and Inequality*. Boulder, Colorado.

Hickethier, Knuth (2012): *Film- und Fernsehanalyse*. 5. Auflage. Weimar, S. 56.

Hughey, Matthew W. (2014): *The White Savior Film. Content, Critics and Consumption*. Philadelphia.

Katz, Steven D. (2002): *Shot by Shot: Die richtige Einstellung. Zur Bildsprache des Films*. Leipzig.

Lange, Sigrid (2007): *Einführung in die Filmwissenschaft*. Darmstadt.

Lipsitz, George (1998): *The Possessive Investment in Whiteness: How White People Profit from Identity Politics*. Philadelphia.

Manchel, Frank (1990): *Film Study: An Analytical Bibliography*. London.

Metz, Christian (2000): *Der imaginäre Signifikant. Psychoanalyse und Kino*. Münster.

Mikos, Lothar (2015): *Film- und Fernsehanalyse*. 3. Auflage. Konstanz und München.

Rocchio, Vincent F. (2000): *Reel Racism, Confronting Hollywood's Construction of African American Culture*. Boulder.

Staiger, Annegret (2004): *Whiteness as Giftedness, Racial Formation at an Urban High School in Social Problems* 51.

Winant, Howard (1997): *Behind blue Eyes, Contemporary White Racial Politics*.

Sammelbände

Borstnar, N., Pabst, E., & Wulff, H. J. (2008). Einführung in die Film- und Fernsehwissenschaft. 2. Auflage. Konstanz.

Omi, Michael; Winant, Howard (2015): Racial Formation in the United States. 3. Auflage. New York.

Routledge (Hrsg.) (2007): The Persistence of Whiteness, Race and Contemporary Hollywood Cinema. New York.

Vera, Hernán; Gordon, Andrew M. (2003). *Screen Saviors. Hollywood Fictions of Whiteness*. Maryland.

UNESCO-Workshop (Hrsg) (1996): Stellungnahme zur Rassenfrage. In: Biologen in unserer Zeit. Nr. 5.

Anlagen

Anhang 1 Sequenzliste Green Book

Nr.	Inhalt	Handlungsort	Zeit	Personen
1	Vorspann		00:00 – 00:37	
2	Tony schmeißt einen Gast aus dem Club. Er erfährt, dass dieser für 2 Monate schließt. Bekommt Geld, da er den Hut eines Gastes versteckt und dann so getan hat als hätte er ihn wiedergefunden.	Club Copacabana	00:38 – 05:07	Tony, Gäste, Arbeitskollegen
3	Tony kommt morgens nach Hause, schläft. Mittag sitzt seine ganze Familie auf der Couch, sie beobachten zwei schwarze Handwerker. Tony macht bei einem Wettessen mit, bringt das gewonnene Geld nach Hause. Geht zu einem Bewerbungsgespräch.	Tonys Haus, Imbiss	05:08 – 11:30	Toni, Dolores, Tonys Kinder, seine Familie
4	Tony redet mit Dr. Shirley. Dieser überlegt ihn einzustellen.	Dr. Shirleys Wohnung	11:31 – 17:12	Tony, Dr. Shirley, Mitbewerber
5	Tony bekommt von einem Bekannten in einer Bar ein Arbeitsangebot, lehnt dieses ab. Tony verpfändet in einem Geschäft seine Uhr. Zuhause erzählt er Dolores von dem Bewerbungsgespräch. Früh morgens ruft Dr. Shirley an, fragt Dolores ob Tony für ihn arbeiten darf. Tony bekommt den Job und nimmt ihn an.	Bar, Pfandleihhaus, Tonys Haus	17:13 – 22:26	Tony, Bekannte, Pfandleiher, Dolores
6	Tony bekommt ein Auto, verabschiedet sich von seiner Familie und Dolores. Tony holt Dr. Shirley ab und trifft auf seine Bandmitglieder. Sie fahren los.	Vor Tonys Haus, vor Dr. Shirleys Haus	22:27 – 27:05	Tony, Dolores, seine Familie, Dr. Shirley, seine Bandmitglieder
7	Tony und Dr. Shirley unterhalten sich während der Fahrt. Tony isst und raucht am Steuer. Dr. Shirley mag das nicht. Sie essen in einem Diner. Auf der Fahrt hält Tony an um auf Toilette zu gehen.	Im Auto, im Diner	27:06 – 32:52	Tony, Dr. Shirley, Bandmitglieder
8	Sie kommen im Hotel an. Tony beobachtet vom Balkon wie Dr. Shirley seine Bandmitglieder beobachtet, dabei Alkohol trinkt. Dr. Shirley erklärt Tony seine Arbeit. Beim Konzert beobachtet Tony wie Dr. Shirley Klavier spielt. Tony spielt mit den anderen Angestellten ein Glücksspiel. Dr. Shirley mag das nicht.	Hotel	32:53 – 39:10	Tony, Dr. Shirley, Bandmitglieder, Bedienstete, Konzertgäste
9	Sie kommen in einem neuen Hotel an. Tony schreibt einen Brief an Dolores. Zuhause liest diese den Kindern den Brief vor. Auf der Fahrt unterhalten sich Tony und Dr. Shirley über Musik. Bei einem Halt klaut Tony	Hotel, Tankstelle	39:11 – 44:28	Tony, Dolores, ihre Kinder, Dr. Shirley, Bandmitglieder

	einen Stein an einer Tankstelle. Dr. Shirley hat es gesehen und will, dass Tony den Stein zurückgibt.			
10	In einem neuen Konzertsaal setzt Tony durch, dass Dr. Shirley auf einem Steinway Flügel spielen kann, schlägt dabei den Haumeister. Dr. Shirley spielt Konzerte, beobachtet Tony beim Schreiben von einem Brief in einem Diner. Sie nehmen von einem Diner Kentucky Fried Chicken mit, Tony, drängt Dr. Shirley es zu essen, dieser findet es nicht schlecht.	Konzertsaal, im Auto, Diner	44:29 – 51:44	Tony, Dr. Shirley, Konzertgäste, Hausmeister, Bandmitglieder
11	Sie kommen in einer neuen Stadt an. Dr. Shirley muss in einem schlechten Motel schlafen, Tony schläft in einem Hotel. Dr. Shirley wird in einer Bat betrunken von anderen verprügelt. Tony rettet ihn.	Motel, Hotel, im Auto, Bar	51:45 – 59:46	Tony, Dr. Shirley, Bandmitglieder
12	Sie kommen in einem reichen Landhaus an. Dort wird ihnen Kentucky Fried Chicken serviert. Dr. Shirley darf die Toilette nicht benutzen, sie fahren in das Motel. Dr. Shirley hilft Tony einen Brief zu schreiben. Dolores liest den Brief.	Landhaus, Tankstelle, Motel	59:47 – 01:07:27	Tony, Dr. Shirley, Bandmitglieder, Gäste, Dolores
13	Sie kommen in einer neuen Stadt an. Dr. Shirley will einen Anzug anprobieren, darf es nicht. Tony rettet Dr. Shirley vor der Verhaftung, besticht dabei die Polizei. Dr. Shirley wurde in einem Schwimmbad mit einem anderen Mann erwischt.	Geschäft, Schwimmbad	01:07:28 – 01:12:57	Tony, Dr. Shirley, Polizei, Geschäftsinhaber, anderer Mann
14	Beim Einchecken in ein neues Hotel trifft Tony auf alte Bekannte, bekommt ein Arbeitsangebot von ihnen. Dr. Shirley will nicht, dass Tony sich mit seinen Bekannten trifft und das Angebot annimmt. Tony versichert ihm er will nur etwas mit ihnen trinken. Tony und Dr. Shirley unterhalten sich über Dr. Shirleys Musik. Dr. Shirley hilft Tony einen Brief zu schreiben. Dolores und Tonys Familie lesen diesen Brief. Dr. Shirley spielt Konzerte.	Hotel, im Auto, Tonys Zuhause, Konzertsaal	01:12:58 – 01:20:41	Tony, Dr. Shirley, Tonys Bekannte, Bandmitglieder, Konzertgäste, Tonys Familie
15	Bei Regen werden sie von der Polizei angehalten und verhaftet, weil Tony einen Polizisten schlägt. Dr. Shirley ruft im Gefängnis den Justizminister an, sie kommen frei.	Im Auto, Polizeistation	01:20:42 – 01:26:32	Tony, Dr. Shirley, Polizisten
16	Tony und Dr. Shirley streiten sich im Auto und auf der Straße, sie schlafen in einem heruntergekommenen Hotel für Schwarze. Tony bedankt sich bei Shirley für die Hilfe mit den	Im Auto, auf der Straße, Hotel	01:26:33 – 01:32:34	Tony, Dr. Shirley

	Briefen			
17	Sie kommen in einem Countryclub an. Tony und die Bandmitglieder essen im Restaurant. Dr. Shirley möchte sich dazu setzen, darf es nicht weil er schwarz ist. Sie streiten sich mit dem Manager, verlassen den Countryclub.	Countryclub	01:32:34 – 01:40:16	Tony, Dr. Shirley, Gäste, Manager
18	Sie gehe in eine Bar für Schwarze, trinken, essen. Dr. Shirley spielt mit den anderen Musikern Jazz auf dem Klavier. Beim Rausgehen rettet Tony beide vor einem Überfall indem er in die Luft schießt.	Bar für Schwarze	01:40:17 – 01:46:17	Tony, Dr. Shirley, Barkeeperin, Band, Gäste, Räuber
19	Sie sind wieder auf dem Heimweg. Es schneit. Sie werden von einem Polizisten angehalten weil sie einen platten Reifen haben. Der Polizist hilft ihnen diesen zu wechseln, sie fahren weiter. Tony ist sehr müde.	Im Auto, auf der Straße	01:46:18 – 01:49:35	Tony, Dr. Shirley, Polizist.
20	Tonys Familie bereitet das Weihnachtsfest vor. Tony und Dr. Shirley kommen wieder zu Hause an. Dr. Shirley fährt. Tony lädt Dr. Shirley ein mit ihm Weihnachten zu feiern. Dieser lehnt ab. Tony feiert mit seiner Familie. Dr. Shirley ist alleine zu Hause. Er taucht bei Tony auf und sie feiern Weihnachten zusammen.	Tonys Haus, im Auto, Dr. Shirleys Wohnung	01:49:36 – 01:57:03	Tony, Dr. Shirley, Tonys Familie
21	Abspann		01:57:04 – 02:04:20	

Anhang 2 Sequenzliste 12 Years a Slave

Nr.	Inhalt	Handlungsort	Zeit	Personen
1	Vorspann		00:00 – 00:54	
2	Vorblende, Traum: Solomon schneidet Zuckerrohr, versucht einen Brief zu schreiben, hat sexuelle Handlungen mit einer andern Sklavin, liegt mit seiner Frau im Bett.	Zuckerrohrfeld, Schlafrum, Bett	00:55 – 05:42	Solomon, seine Frau, Sklaven, Sklavenhalter
3	Titel		05:43 – 05:45	
4	Solomon stimmt seine Geige, spielt auf einem Fest, bringt seine Kinder ins Bett, legt sich zu seiner Frau ins Bett.	Fest, Solomons Haus	05:46 – 07:55	Solomon, seine Familie, Personen auf Fest
5	Solomon verabschiedet sich von seiner Familie, trifft Männer im Park, geht mit diesen trinken, wacht in einer Zelle auf, wird geschlagen.	Solomons Haus, Park, Restaurant, Zelle	07:56 – 15:48	Solomon, seine Familie, Männer im Park, Entführer
6	Solomon bekommt ein	Gefängnis,	15:49 – 22:15	Solomon, Sklaven, Sklaven-

	neues Hemd, trifft andere entführte Sklaven, wird mit diesen zu einem Schiff gebracht.	Schiff,		händler
7	Die Sklaven müssen einen toten Sklaven von Board schmeißen, sie kommen in New Orleans, Solomon bekommt den Namen „Platt“, wird zum Auktionshaus gebracht.	Schiff, Auktionshaus	22:16 – 27:46	Solomon, Sklaven, Sklavenhändler
8	Solomon und andere Sklaven werden inspiert und verkauft, Solomon wird von Mr. Ford gekauft und trifft auf seiner Farm auf John Tibeats.	Auktionshaus, Mr. Fords Farm	27:47 – 34:39	Solomon, Sklaven, Sklavenhändler, Sklaventreiber, Mr. Ford, John Tibeats
9	Solomon hilft Mr. Ford eine Wasserstraße zu bauen und bekommt von ihm eine Geige geschenkt. Solomon streitet sich mit einer anderen Sklavin. Mr. Ford hält eine Predigt, Solomon wird von John Tibeats schikaniert.	Mr. Fords Farm	34:40 – 43:25	Solomon, Sklaven, Sklaventreiber Mr. Ford, John Tibeats
10	Solomon wird weiter von John Tibeats schikaniert, sie prügeln sich. Er wird von Tibeats und anderen Sklaventreibern aufgehängt. Er wird von einem anderen Sklaventreiber gerettet. Mr. Ford, findet ihn, schneidet ihn los und verkauft ihn an Mr. Epps.	Fords Farm	43:26 – 52:19	Solomon, John Tibeats, Sklaventreiber, Sklaven
11	Mr. Epps hält vor den neuen Sklaven eine Rede. Sie pflücken Baumwolle. Die Baumwolle wird gewogen. Patsey bastelt Maispuppen, wird von Epps Frau beobachtet.	Mr. Epps Farm	52:20 – 57:08	Mr. Epps, Mr. Epps Frau, Solomon, Sklaven, Sklaventreiber, Patsey
12	Mr. Epps macht die Sklaven nachts wach, sie müssen für ihn singen und tanzen. Mr. Epps Frau ist eifersüchtig auf Patsey, schlägt ihr eine Whiskyflasche ins Gesicht. Solomon wird einkaufen geschickt sieht wie Sklaven erhängt werden.	Mr. Epps Farm, Mr. Epps Haus, Geschäft	57:09 – 01:03:21	Mr. Epps, Mr. Epps Frau, Solomon, Patsey, Sklaven, Sklaventreiber
13	Solomon holt Patsey auf der Nachbarfarm ab. Mr. Epps ist betrunken, will Solomon	Mr. Epps Farm, Nachbarfarm	01:03:22 – 01:09:53	Solomon, Patsey, Inhaber der Nachbarfarm, Sklaven, Mr. Epps, Mr. Epps Frau

	verprügeln.			
14	Mr. Epps vergewaltigt nachts Patsey, Solomon geht wieder einkaufen. Nachts müssen die Sklaven wieder für Mr. Epps singen und tanzen, Mr. Epps Frau schlägt Patsey. Patsey bittet Solomon sie umzubringen.	Mr. Epps Farm, Geschäft, Mr. Epps Haus	01:09:54 – 01:17:48	Solomon, Patsey, Mr. Epps, Mr. Epps Frau, Sklaven
15	Mr. Epps Farm wird von Raupen befallen, die Sklaven werden zu einer Nachbarfarm gebracht, müssen Zuckerrohr schneiden, Solomon, versucht Brief zu schreiben, eine Sklavin will mit ihm Sex haben, er spielt Geige auf einem Fest.	Mr. Epps Farm, Nachbarfarm,	01:17:49 – 01:24:41	Mr. Epps, Solomon, Sklaven, Patsey, Nachbarfarmer, Sklaventreiber
16	Die Sklaven kommen auf Mr. Epps Farm zurück, pflücken Baumwolle, diese wird gewogen. Solomon wird ausgepeitscht, lernt weißen Arbeiter kennen. Sie machen einen Pakt, dass dieser einen Brief für Solomon verschickt.	Epps Farm	01:24:42 – 01:30:19	Solomon, Sklaven, Mr. Epps, Arbeiter
17	Mr. Epps hat von dem Pakt erfahren, Solomon kann sich rausreden, verbrennt den Brief. Beim Baumwolle pflücken stirbt ein Sklave, sie beerdigen ihn.	Epps Farm	01:30:20 – 01:35:34	Solomon, Mr. Epps, Sklaven
18	Größere Beerdigung, Solomon hilft Samuel Bass beim Haus bauen, Mr. Epps und Bass unterhalten sich, Mr. Epps sucht nach Patsey.	Mr. Epps Farm	01:35:35 – 01:42:17	Solomon, Sklaven, Mr. Epps, Samuel Bass
19	Patsey kommt auf die Farm, streitet mit Mr. Epps weil sie weg war wegen einer Seife. Solomon muss sie auspeitschen, sie wird verarztet. Solomon baut am Haus mit Samuel Bass, sie unterhalten sich, Bass sagt er wird ihm helfen.	Mr. Epps Farm	01:42:18 – 01:53:38	Solomon, Mr. Epps, Patsey, Samuel Bass, Sklaven, Sklaventreiber
20	Solomon wird von einem Sheriff und einem Bekannten von der Farm geholt und kehrt zurück zu seiner	Mr. Epps Farm, Solomons Zuhause	01:53:39 – 02:03:13	Solomon, Sklaven, Anwalt, Sheriff, Mr. Epps, Parsey, Solomons Familie

	Familie.			
21	Abspann		02:03:14 – 02:08:42	

Anhang 3 Sequenzliste The Blind Side

Nr.	Inhalt	Handlungsort	Zeit	Personen
1	Vorspann		00:00 – 00:49	
2	Verschiedene Footballspiele, Monolog: Leigh Anne erklärt Football, Vorblende: Staatsanwältin befragt Mike.		00:50 – 03:44	Staatsanwältin, Mike
3	Big Tony fährt mit seinem Sohn und Mike zur Schule.	Im Auto	03:44 – 05:30	Big Tony, Mike, Big Tonys Sohn, Coach
4	Big Tony überzeugt den Coach davon die Beiden in die Schule aufzunehmen. Der Coach überzeugt die anderen Lehrer*innen und den Direktor Mike und Big Tonys Sohn in die Schule aufzunehmen.	Schule	05:31 – 08:51	Big Tony, Coach, Schuldirektor, Lehrer*innen
5	In der Klasse gibt es einen Test, den Mike nicht ausfüllt. Mike schläft bei Big Tony auf der Couch. Big Tonys Frau will, dass das aufhört. Familie Tuohy schaut sich ein Volleyballspiel von ... an. Sean sieht wie Mike danach das Popcorn aufsammelt. Die Lehrer*innen reden darüber, dass Mike nichts kann. Lehrerin liest einen Brief von Mike vor.	Schule	08:52 – 14:06	Mike, Lehrerin, Mitschüler*innen, Familie Tuohy, Lehrer*innen
6	Der Direktor erzählt Mike, dass sein Vater gestorben ist als er sich von einer Brücke gestürzt hat. Mike übernachtet im Waschsalon.	Vor der Schule, Waschsalon	14:07 – 17:52	Mike, Direktor
7	Lehrerin erklärt den anderen Lehrer*innen, dass Mike den Stoff kann wenn man ihn mündlich abfragt. Familie Tuohy sieht Mike nachts durch den Regen laufen, nimmt ihn mit zu sich. Leigh	Lehrerzimmer, Straße, Haus von Familie Tuohy	17:53 – 23:24	Lehrerin, Lehrer*innen

	Anne ist sich nicht sicher ob das eine gute Idee war.			
8	Mike hat das Bett gemacht, läuft die Auffahrt hoch. Leigh Anne sieht das, hält ihn auf. Sie essen alle zusammen am Tisch.	Haus von Familie Tuohy	23:25 – 27:29	Mike, Familie Tuohy
9	Leigh Anne will Mike was zum Anziehen kaufen, er möchte das nicht. Sie fahren zur Wohnung von Mikes Mutter, diese wurde aus dieser rausgeschmissen.	Im Auto, vor der Wohnung von Mikes Mutter	27:30 – 31:15	Mike, Leigh Anne
10	Leigh Anne und Mike gehen Klamotten kaufen. Leigh Anne bring Mike und SJ in die Schule. Sie geht mit ihren reichen Freundinnen essen. Leigh Anne fragt Mike ob er bei ihnen bleiben möchte. Will er.	Im Geschäft, im Auto, vor der Schule, Haus von Familie Tuohy	31:16 – 35:17	Mike, Leigh Anne, SJ, Geschäftsinhaber, Leigh Annes Freundinnen
11	Leigh Anne spricht mit einer Lehrerin, erfährt, dass Mike viel Beschützerinstinkt hat. Leigh Anne zeigt Mike sein neues Zimmer. Die Lehrer*innen fragen Mike mündlich ab.	Schule, Haus von Familie Tuohy	35:18 – 38:10	Leigh Anne, Lehrerin, Lehrer*innen
12	Mike und Familie Tuohy gehen in einen Buchladen. Sie kaufen ein Kinderbuch welches Mike nicht kennt. Sie gehen in einem Restaurant essen in dem Mike seinen Bruder trifft. Leigh Anne möchte diesen gerne mal kennen lernen. Es werden Weihnachtsfotos gemacht auf die Mike auch mit drauf darf.	Buchladen, Restaurant, Auto, Haus von Familie Tuohy	38:11 – 44:07	Familie Tuohy, Mike, Mikes Bruder
13	Leigh Annes Familie und ihre Freundinnen haben die Weihnachtskarte gesehen und haben Bedenken wegen Mike. Leigh Anne spricht mit Collins, darüber, dass Mike bei ihnen wohnt. Collins setzt sich in der Schule neben Mike zum Lernen.	Restaurant, Haus von Familie Tuohy, Schule	44:08 – 48:56	Leigh Anne, Mike, Tochter, Leigh Annes Freundinnen

14	Mike hat sein erstes Footballtraining, Der Coach spricht mit Leigh Anne und Sean, hat Bedenken ob was aus Mike wird. SJ trainiert mit Mike.	Footballfeld	48:57 – 52:26	Mike, Leigh Anne, Mann, SJ, Coach, Footballteam
15	Mike sagt, Leigh Anne, dass er gerne einen Führerschein hätte um etwas mit seinem Bild drauf zu haben. Sie gehen zum Bürgeramt, da ist unter Mike Oher niemand registriert. Leigh Ann und Mann reden über eine Vormundschaft, Mann will drüber nachdenken. Beim Jugendamt erfährt Leigh Ann von seiner Familiengeschichte.	Haus von Familia... Jugendamt, Bürgeramt	52:27 – 56:48	Mike, Leigh Anne, Sean, Frau im Bürgeramt, Mann beim Jugendamt, Wartende
16	Leigh Ann sucht und findet Mikes Mutter, sie reden über seine Vergangenheit, dass er ein Ausreißer ist und über seinen richtigen Nachnamen.	Wohnung von Mikes Mutter	56:49 – 01:00:20	Leigh Anne, Mikes Mutter
17	Die ganze Familie Tuohy und Mike reden darüber ob er Teil der Familie sein möchte. Mike bekommt einen Führerschein und ein Auto. SJ und Mike üben Football. Mike und SJ haben einen Autounfall.	Haus von Familie Tuohy	01:00:21 – 01:05:40	Familie Tuohy, Mike
18	Mike hat Footballtraining, SJ filmt ihn dabei. Er spielt schlecht bis Leigh Anne mit ihm und dem Team redet.	Footballfeld	01:05:41 – 01:09:54	Leigh Anne, Mike, SJ, Coach, Footballteam
19	Mike hat ein Footballspiel, es läuft schlecht. Leigh Anne, Sean und JP schauen zu, Leigh Anne ruft den Coach an, er hört nicht auf ihren rat. Leigh Anne streitet sich mit Vater eines Gegenspielers.	Footballfeld	01:09:55 – 01:14:32	Leigh Anne, Mike, Coach, Sean, SJ, Vater des Gegenspielers, Footballspieler, Fans
20	Der Coach setzt sich beim Footballspiel für Mike ein als ein Schiedsrichter ihn beleidigt. Daraufhin spielt Mike gut, sein Team gewinnt das	Footballfeld	01:14:33 – 01:19:19	Leigh Anne, Mike, Coach, Sean, SJ, Vater des Gegenspielers, Footballspieler, Fans

	spiel. SJ filmt das Spiel.			
21	SJ hat eine DVD vom Spiel an verschiedene Universitäten geschickt. Die Trainer sind beeindruckt und kommen zu einem Training von Mike. Sie sehen Mike trainieren und wollen ihm alle ein Stipendium geben.	Büros verschiedener Universitäten, Fußballfeld	01:19:20 – 01:22:48	Mike, Leigh Anne, Coach, verschiedene Trainer, Footballteam
22	Leigh Anne und Sean reden darüber, dass Mike bessere Noten braucht um auf eine Universität gehen zu können. Sie engagieren eine Nachhilfelehrerin. Mike und die Nachhilfelehrerin lernen zusammen. Verschiede Trainer der Universitäten kommen und machen Mike Angebote. Mike und SJ unterhalten sich mit ihnen. Mike spielt Footballspiele, lernt mit seiner Nachhilfelehrerin. Bekommt bessere Noten.	Haus von Familie Tuohy, Fußballfeld, Schule	01:22:49 – 01:29:52	Familie Tuohy, Mike, Nachhilfelehrerin, Trainer, Footballteam, Lehrerin
23	Mike und SJ unterhalten sich mit einem Trainer der Old Miss Universität. Der Trainer macht Mike viele Versprechungen. Mike und seine Nachhilfelehrerin lernen, dabei erzählt sie ihm Lügen über die Tennessee Universität. Mike entscheidet sich für die Old Miss Universität	Haus der Familie Tuohy	01:29:53 – 01:33:01	Mike, Familie Tuohy, Trainer der Old Miss Universität, Mikes Nachhilfelehrerin, Presse
24	Lehrer gibt Mike eine schlechte Note, er braucht eine Gute um den Schnitt zu erreichen. Er muss ein Essay schreiben um diese zu bekommen. Mike lernt mit seiner Nachhilfelehrerin. Sean gibt ihm Tipps über was er schreiben kann. Monolog: Mikes Essay. Bilder der Erinnerungen von Mike. Der Lehrer liest das Essay. Bei der Abschlussfeier bekommt Mike einen	Schule, Haus der Familie Tuohy	01:33:02 – 01:37:28	Mike, Lehrer, Familie Tuohy, Nachhilfelehrerin

	Abschluss mit einer guten Note.			
25	Bei der Abschlussfeier bekommt Mike einen Abschluss mit einer guten Note. Draußen umarmt Mike Leigh Anne	Schule, Haus der Familie Tuohy	01:37:28 – 01:38:50	Mike, Familie Tuohy, Lehrer*innen, Gäste der Abschlussfeier
26	Leigh Anne und Sean erklären Mike den Campus der Old Miss Universität. Mike soll zu einer Befragung zum Sportverband. Die Frau vom Sportverband stellt Mike viele Fragen unterstellt Familie Tuohy, dass diese Mike nur aufgenommen und gefördert hat um in an die Old Miss zu schleusen.	Haus der Familie Tuohy, Sportverband	01:38:51 – 01:43:39	Leigh Anne, Mike, Frau vom Sportverband
27	Mike und Leigh Anne reden. Mike fragt warum sie das alles für ihn getan haben. Mike läuft weg. Leigh Anne redet mit Sean darüber, dass sie Mike zu wenig gefragt haben. Mike ist bei alten Bekannten, schlägt sich mit ihnen, da sie Leigh Anne beleidigen.	Vor Sportverband, Familie Tuohy Haus, Wohnung von Mikes alten Bekannten	01:43:40 – 01:48:58	Leigh Ann, Mike, Mikes alte Bekannte
28	Leigh Anne sucht Mike bei seinen alten Bekannten, streitet sich mit einem von ihnen weil er sie beleidigt. Leigh Anne findet Mike vorm Waschsalon, sie vertragen sich. Mike hat ein neues Gespräch beim Sportverband und erklärt warum er auf die Old Miss Universität gehen möchte.	Vor Haus von Mikes alten Bekannten, vor Waschsalon, Sportverband	01:48:59 – 01:54:05	Leigh Anne, Mike, Mikes alte Bekannte, Frau vom Sportverband
29	Familie Tuohy zeigt Mike den Campus der Old Miss Universität. Mike umarmt Leigh Anne	Universität	01:54:05 – 01:57:26	Mike, Familie Tuohy, Nachhilfelehrerin, Student*innen
30	Abspann, Monolog Leigh Anne		01:57:27 – 02:03:14	

Anhang 4 Einstellungsprotokoll Green Book

Sequenznummer	Kameraperspektive	Einstellung	Figur	Zeit
4	Normalsicht	Nah	Tony (Shirley im Hintergrund halbtotal)	13:33 – 13:41
	Normalsicht	Nah	Tony, Shirley	13:42 – 13:46
	Normalsicht	Halbnah	Tony, Shirley	13:47 - 13:49
	Normalsicht	Halbtotale	Tony, Shirley	13:50 - 13:55
	Obersichtig	Halbnah	Tony	13:56 - 13:59
	Untersichtig	Nah	Shirley	14:01 – 14:02
	Obersichtig	Halbnah	Tony	14:03 – 14:04
	Untersichtig	Nah	Shirley	14:05 - 14:09
	Normalsicht	Halbtotale	Tony, Shirley	14:10 – 14:17
	Untersichtig	Halbtotale	Shirley	14:18 – 14:23
	Obersichtig	Halbnah	Tony	14:24 - 14:28
	Untersichtig	Halbtotale	Shirley	14:29 - 14:30
	Normalsicht	Nah	Tony	14:31 - 14:36
	Untersichtig	Halbnah	Shirley	14:37 - 14:40
	Obersichtig	Halbnah	Tony	14:41 – 14:43
	Untersichtig	Halbtotale	Shirley	14:43 - 14:44
	Obersichtig	Halbnah	Tony	14:45 - 14:46
	Untersichtig	Halbnah	Shirley	14:47 - 14:49
	Obersichtig	Halbnah	Tony	14:50 - 14:51
	Untersichtig	Halbnah	Shirley	14:52 - 14:56
	Obersichtig	Halbnah	Tony	14:57 - 14:59
	Untersichtig	Halbnah	Shirley	15:00 - 15:03
	Obersichtig	Halbnah	Tony	15:04 - 15:05
	Untersichtig	Nah	Shirley	15:06 - 15:07
	Normalsicht	Nah	Tony	15:08 – 15:10
	Untersichtig	Halbnah	Shirley	15:11 - 15:14
	Untersichtig	Nah	Shirley	15:15 - 15:17
	Normalsicht	Nah	Tony	15:18 - 15:24
	Untersichtig	Nah	Shirley	15:25 - 15:27
	Normalsicht	Nah	Tony	15:28 - 15:29
	Obersichtig	Nah	Shirley	15:30 - 15:38
	Obersichtig	Halbnah	Tony	15:39 - 15:40
	Untersichtig	Halbnah	Shirley	15:41 - 15:46
	Normalsicht	Halbtotale	Tony, Shirley	15:47 - 15:53
	Untersichtig	Halbnah	Shirley	15:54 - 15:57
	Obersichtig	Halbnah	Tony	15:58 – 16:00
	Untersichtig	Nah	Shirley	16:01 – 16:06
	Normalsicht	Halbnah	Tony	16:07 – 16:12
	Untersichtig	Nah	Shirley	16:13 – 16:14
	Normalsicht	Total	Tony, Shirley	16:15 – 16:17
Normalsicht	Halbtotale	Shirley	16:18 – 16:25	
Normalsicht	Halbnah	Tony	16:26 – 16:27	
Normalsicht	Halbnah	Shirley	16:26 – 16:31	
Normalsicht	Halbnah	Tony	16:32 - 16:33	
Normalsicht	Halbnah	Shirley	16:34 - 16:36	
Normalsicht	Halbnah	Tony	16:37 - 16:43	
Normalsicht	Halbnah	Shirley	16:44 - 16:45	
Normalsicht	Halbnah	Tony	16:46 - 16:54	
Normalsicht	Halbnah	Shirley	16:55 - 16:57	
Normalsicht	Halbnah	Tony	16:58 – 17:02	
Normalsicht	Halbnah	Shirley	17:03 – 17:08	
8	Normal	Halbtotale	Tony	32:54 - 33:05
	Obersichtig	Total	Shirley	33:06 – 33:08
	Untersichtig	Nah	Tony	33:09 – 33:11
	Obersichtig	Total	Bandkollegen	33:11 – 33:14
	Untersichtig	Nah	Tony	33:15 – 33:16
	Obersichtig	Total	Shirley	33:17 – 33:22
	Untersichtig	Nah	Tony	33:23 - 33:25

Obersichtig	Halbtal	Shirley	33:26 - 33:32
Untersichtig	Nah	Tony	33:33 - 33:38
Normalsicht	Total	Shirley	35:52 - 35:55
Normalsicht	Halbtal	Shirley	35:56 - 35:58
Normalsicht	Halbnah	Tony	35:59 - 36:04
Normalsicht	Total	Shirley	36:05 - 36:11
Normalsicht	Halbtal	Shirley	36:12 - 36:17
Normalsicht	Halbnah	Tony	36:18 - 36:27
Normalsicht	Halbtal	Shirley	36:28 - 36:34
Normalsicht	Total	Shirley	36:36 - 36:38
Normalsicht	Halbnah (Weg-fahrt)	Shirley	36:39 - 37:14
Normalsicht	Halbnah (Hinfahrt, wird zu Nah)	Tony	37:15 - 37:21
Normalsicht	Total	Shirley	37:22 - 37:28
Normalsicht	Halbnah	Shirley	37:29 - 37:38
Normalsicht	Halbnah	Tony	37:39 - 37:42
Normalsicht	Halbnah	Shirley	37:43 - 38:00

Anhang 5 Einstellungsprotokoll 12 Years a Slave

Sequenznr.	Kameraperspektive	Einstellungsgröße	Figur	Zeit
8	Normalsicht (Kamerafahrt)	Nah	Mr. Ford, Sklavenhändler	28:40 - 29:06
	Normalsicht (Kamerafahrt)	Halbnah	Mr. Ford, Sklavenhändler	29:38 - 30:21
	Normalsicht (Kamerafahrt)	Nah	Mr. Ford, Sklavenhändler	30:37 - 30:48
	Normal	Nah	Mr. Ford	30:49 - 30:53
	Normalsicht	Total	Mr. Ford, Fords Frau	30:54 - 31:02
	Normalsicht	Nah	Solomon, Sklavin	31:03 - 31:09
	Normalsicht	Total	Mr. Ford, Fords Frau	31:10 - 31:23
	Normalsicht	Nah	Solomon, Sklavin	31:24 - 31:25
	Normalsicht	Nah	Solomon	31:29 - 31:31
	Normalsicht	Nah	Mr. Ford	33:29 - 33:44
	Obersichtig	Total	Sklaven	33:45 - 33:50
10	Normalsichtig	Groß	Solomon	33:51 - 33:56
	Normalsichtig	Total	Solomon, Mr. Ford	50:06 - 50:11
	Normalsichtig	Total	Solomon, Mr. Ford	50:12 - 50:16
	Normalsichtig	Total	Solomon, Mr. Ford	50:16 - 50:40
	Leicht untersichtig	Halbnah	Mr. Ford	50:41 - 51:01
	Normalsichtig	Total	Solomon, Mr. Ford	51:02 - 51:20
	Obersichtig	Nah	Solomon	51:21 - 51:24
	Untersichtig	Nah	Mr. Ford	51:25 - 51:26
	Obersichtig	Nah	Solomon	51:27 - 51:29
	Untersichtig	Halbnah	Mr. Ford	51:30 - 51:33
18	Obersichtig	Nah	Solomon	51:34 - 51:47
	Untersichtig	Halbnah	Mr. Ford	51:48 - 52:03
	Normalsichtig	Halbnah	Solomon	52:04 - 52:17
	Normalsichtig	Amerikanisch	Solomon	01:37:39 - 01:37:44
	Normalsichtig	Amerikanisch	Mr. Bass	01:37:45 - 01:37:49
	Normalsichtig	Total	Solomon, Mr. Bass	01:37:50 - 01:37:56
	Normalsichtig	Halbnah	Mr. Epps	01:37:57 - 01:38:01

	Normalsichtig	Amerikanisch	Mr. Bass	01:38:02 – 01:38:05
	Normalsichtig	Halbnah	Mr. Epps	01:38:06 – 01:38:09
	Normalsichtig	Amerikanisch	Mr. Bass	01:38:10 – 01:38:11
	Normalsichtig	Halbnah	Mr. Epps	01:38:12 - 01:38:16
	Normalsichtig	Halbnah	Mr. Bass	01:38:17 – 01:38:22
	Normalsichtig	Total	Solomon, Mr. Bass, Mr. Epps	01:38:23 - 01:38:32
	Normalsichtig	Halbnah	Mr. Bass	01:38:33 - 01:38:37
	Untersichtig	Nah	Mr. Epps	01:38:38 – 01:38:41
	Normalsichtig	Amerikanisch	Solomon	01:38:42 – 01:38:44
	Untersichtig	Nah	Mr. Epps	01:38:45 – 01:38:41
	Normalsichtig	Nah	Mr. Bass	01:38:41 – 01:38:50
	Untersichtig	Halbnah	Mr. Epps	01:38:51 – 01:38:52
	Untersichtig	Nah	Mr. Bass	01:38:53 - 01:39:01
	Untersichtig	Nah	Mr. Epps	01:39:02 – 01:39:05
	Normalsichtig	Nah	Mr. Bass	01:39:06 - 01:39:09
	Untersichtig	Nah	Mr. Epps	01:39:10 - 01:39:12
	Normalsichtig	Halbnah	Solomon	01:39:13 – 01:39:15
	Untersichtig	Groß	Mr. Bass	01:39:16 – 01:39:20
	Untersichtig	Nah	Mr. Epps	01:39:21 – 01:39:29
	Untersichtig	Nah	Mr. Bass	01:39:30 – 01:39:39
	Normalsichtig	Total	Mr. Bass, Mr. Epps	01:39:40 - 01:39:45
	Untersichtig	Nah	Mr. Epps	01:39:46 - 01:39:56
	Normalsichtig	Halbnah	Solomon	01:39:57 – 01:40:02
	Untersichtig	Nah	Mr. Epps	01:40:03 - 01:40:07
	Normalsichtig	Total	Mr. Bass, Mr. Epps	01:40:08 - 01:40:11
19	Untersichtig	Groß	Mr. Bass, Mr. Epps	01:40:12 - 01:40:44
	Normalsichtig	Nah	Mr. Bass	01:40:45 - 01:40:48
	Normalsichtig	Halbnah	Solomon	01:40:49 - 01:40:54
	Normalsichtig	Halbnah	Mr. Bass, Solomon	01:40:55 - 01:40:59
	Normalsichtig	Total	Mr. Bass, Solomon	01:50:03 - 01:50:16
	Untersichtig	Halbnah	Mr. Bass	01:50:17 – 01:50:22
	Untersichtig	Total	Mr. Bass, Solomon	01:50:23 – 01:50:31
	Untersichtig	Halbnah	Mr. Bass	01:50:32 - 01:50:33
	Obersichtig	Halbttotal	Mr. Bass, Solomon	01:50:34 - 01:50:41
	Untersichtig	Nah	Mr. Bass	01:50:42 - 01:50:44
	Obersichtig	Nah	Solomon	01:50:45 - 01:50:55
	Untersichtig	Total	Mr. Bass, Solomon	01:50:56 - 01:51:01
	Obersichtig	Nah	Solomon	01:51:02 - 01:51:09
	Untersichtig	Nah	Mr. Bass	01:51:10 - 01:51:14
	Normalsichtig	Halbttotal	Mr. Bass, Solomon	01:51:20 - 01:51:34
	Normalsichtig	Nah	Mr. Bass	01:51:35 - 01:51:50
	Normalsichtig	Nah	Solomon	01:51:51 - 01:51:57
	Normalsichtig	Nah	Mr. Bass	01:51:58 - 01:52:07
	Normalsichtig	Nah	Solomon	01:52:08 - 01:52:34
	Normalsichtig	Nah	Mr. Bass	01:52:35 - 01:53:03
	Normalsichtig	Nah	Solomon	01:53:04 - 01:53:09

Normalsichtig	Nah	Mr. Bass	01:53:13 - 01:53:16
Normalsichtig	Nah	Solomon	01:53:17 - 01:53:20
Untersichtig	Groß	Mr. Bass	01:53:21 - 01:53:25
Normalsichtig	Nah	Solomon	01:53:26 - 01:53:27
Normalsichtig	Halbtotale	Mr. Bass, Solomon	01:53:28 - 01:53:32
Obersichtig	Halbnah	Solomon	01:53:33 - 01:53:37

Anhang 6 Einstellungsprotokoll The Blind Side

Sequenznr.	Kameraperspektive	Einstellungsgröße	Figur	Zeit
5	Normalsicht	Groß	Lehrerin, mit Auftritt Mike (halbnah)	09:24 – 09:30
	Normalsicht	Nah	Lehrerin	09:31 – 09:32
	Leicht untersichtig	Amerikanisch	Mike	09:34 – 09:36
	Normalsicht	Nah	Lehrerin	09:37 – 09:38
	Normalsicht	Total	Mike	09:39 – 09:41
	Normalsicht	Nah	Lehrerin	09:42 – 09:45
	Normalsicht	Totale	Mike	09:49 – 09:54
	Normalsicht	Nah	Mike	10:00 – 10:05
	Normalsicht	Halbnah	Lehrerin	10:05 – 10:09
	Obersichtig	Halbtotale	Mike	10:09 – 10:14
	Normalsicht	Nah	Lehrerin	10:15 – 10:18
	Normalsicht	Nah	Lehrerin (Mike im Hintergrund total)	10:26 – 10:34
	Normalsicht	Nah	Lehrerin	10:35 – 10:37
	Normalsicht	Halbtotale	Mike	10:38 – 10:40
	Normalsicht	Total	Lehrerin, Mike	10:41 – 10:43
	Obersichtig	Groß	Mike	10:44 – 10:50
	Normal	Groß	Lehrerin	10:51 – 10:53
	Untersichtig	Nah	Mike	10:54 – 10:55
	Normalsicht	Total	Lehrerin, Mike	10:56 – 10:58
	Normalsicht	Groß	Lehrerin	10:59 – 11:05
18	Normalsicht	Halbtotale	Leigh Anne, SJ	01:06:19 – 01:06:21
	Normalsicht	Groß	Leigh Anne	01:06:23 – 01:06:24
	Normalsicht	Nah	Mike, Trainer	01:06:25 – 01:06:38
	Normalsicht	Halbtotale	Leigh Anne, SJ	01:06:40 – 01:06:42
	Normalsicht	Halbnah	Leigh Anne	01:07:01 – 01:07:03
	Normalsicht	Nah	Leigh Anne, Mike	01:07:04 – 01:07:17
	Obersichtig	Nah	Leigh Anne	01:07:18 – 01:07:23
	Untersichtig	Nah	Mike	01:07:24 – 01:07:26
	Obersichtig	Nah	Leigh Anne	01:07:27 – 01:07:33
	Untersichtig	Nah	Mike	01:07:34 – 01:07:35
	Normalsichtig	Halbnah	Leigh Anne, Mike	01:07:36 – 01:07:42
	Obersichtig	Nah	Leigh Anne	01:07:43 – 01:07:44
	Untersichtig	Nah	Mike	01:07:45 – 01:07:47
	Normalsichtig	Halbtotale	Leigh Anne, Mike	01:07:48 – 01:07:52
	Normalsichtig	Nah	Leigh Anne, Mike	01:07:53 – 01:07:54
	Obersichtig	Nah	Leigh Anne	01:07:55 – 01:07:56
	Normalsichtig	Nah	Leigh Anne, Mike	01:07:57 – 01:07:59
	Untersichtig	Nah	Mike	01:08:00 – 01:08:01
	Obersichtig	Nah	Leigh Anne	01:08:02 – 01:08:03
	Untersichtig	Nah	Mike	01:08:04 – 01:08:05
	Obersichtig	Nah	Leigh Anne	01:08:06 – 01:08:08
	Untersichtig	Nah	Mike	01:08:09 – 01:08:11
	Obersichtig	Nah	Leigh Anne	01:08:12 – 01:08:14
	Normalsichtig, Untersichtig	Halbtotale	Leigh Anne	01:08:14 – 01:08:18
Normalsichtig	Halbnah	Leigh Anne	01:08:19 – 01:08:26	

	Normalsichtig	Halbtal	Team, Coach	01:08:26 - 01:08:35
	Normalsichtig	Nah	Leigh Anne	01:08:35 - 01:08:38
	Normalsichtig	Total	Team, Mike	01:08:39 - 01:08:56
	Normalsichtig	Halbnah	Leigh Anne	01:08:57 - 01:08:58
	Normalsichtig	Total	Team, Mike	01:08:59 - 01:09:06
	Normalsichtig	Nah	Leigh Anne	01:09:07 - 01:09:09
	Normalsichtig	Total	Team, Mike	01:09:10 - 01:09:23
	Normalsichtig	Nah	Leigh Anne	01:09:24 - 01:09:25
	Normalsichtig	Halbtal	Leigh Anne, Coach	01:09:30 - 01:09:45
	Normalsichtig	Nah	Leigh Anne	01:09:45 - 01:09:50

Eigenständigkeitserklärung

Hiermit erkläre ich, dass ich die vorliegende Arbeit selbstständig und nur unter Verwendung der angegebenen Literatur und Hilfsmittel angefertigt habe. Stellen, die wörtlich oder sinngemäß aus Quellen entnommen wurden, sind als solche kenntlich gemacht. Diese Arbeit wurde in gleicher oder ähnlicher Form noch keiner anderen Prüfungsbehörde vorgelegt.

Leipzig, 03. August 2019

Ort, Datum

Vorname Nachname