



DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Heimatsfilm als Spiegel
österreichischer Mentalitätsgeschichte.“
Die Transformation der Geschlechterrepräsentation im
Modernen Heimatsfilm.

Verfasserin

Sabine Ploskov

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, Jänner 2013

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A 312

Studienrichtung lt. Studienblatt: Geschichte

Betreuer: Univ.-Prof. Dr. Frank Stern

DANKSAGUNG

Für meine Familie, die immer Ansporn war an meine Grenzen zu gehen.

Allen voran meinem Vater, meinem Bruder Michael und meiner Mutter, denen ich diese Arbeit widme.

Besonders danken, möchte ich meinem lieben Freund Michael Wilke, der mir bei der Themenfindung geholfen hat und während der Produktionsphase wichtiger Gesprächspartner war. Vor allem seine Geduld und Zeit hat mich in der letzten Bearbeitungsphase nicht verzweifeln lassen.

Außerdem meinem Betreuer Univ.-Prof. Dr. Frank Stern dessen Lehrveranstaltungen Inspiration für die Beschäftigung mit dem Thema Film waren und seine verständnisvolle Betreuung während großen zeitlichen Druck.

INHALTSVERZEICHNIS

INHALTSVERZEICHNIS	5
1. EINLEITUNG	7
1.1. (Heimat-)Film als Geschichtsquelle.....	8
1.2. Österreichischer, deutscher oder deutschsprachiger Heimatfilm? Versuch einer geographischen und zeitlichen Abgrenzung.....	11
1.3. Zur Definition des untersuchten Mediums	13
1.4. Aufbau der Arbeit	14
2. HISTORIOGRAPHIE	16
2.1. Erste Phase der Auseinandersetzung seit den 70ern	17
2.2. Kritische Vertiefung in den 80ern	18
2.3. Neue Impulse seit den 90ern	19
2.4. Forschungsfragen und Hypothese	23
3. METHODENDISKUSSION	25
3.1. Hermeneutik und Mentalitätengeschichte	25
3.2. Cultural Studies	26
3.3. Filmanalyse nach Werner Faulstich	28
4. HEIMATFILM – DEFINITION, GESCHICHTE UND GESCHLECHTERBILDER	30
4.1. Das Heimatfilmgenre.....	30
4.1.1. Heimatbegriff	32
4.2. Die Ursprünge des Heimatfilms und seine film- geschichtliche Entwicklung	33
4.2.1. Ursprünge im Heimatroman und die Entwicklung zum Genre.....	33
4.2.2. Hochkonjunktur in den 50ern und 60ern.....	34
4.2.3. Kritik im Anti-Heimatfilm seit den 60ern.....	37
4.2.4. Neue Impulse im Moderne Heimatfilm seit Mitte der 80er.....	41
4.3. Stereotype und Motivinventar.....	44
4.4. Geschlechterrepräsentation und -perspektive im Heimatfilm.....	47
5. FALLANALYSE.....	50

5.1. Filmauswahl und Methodenumsetzung	50
5.2. Filmanalyse	51
5.3. Filmprotokolle	55
5.3.1. Höhenangst	55
5.3.2. Die Siebtelbauern	63
5.3.3. Der Atem des Himmels	74
5.4. Reflexion	80
6. ZUSAMMENFASSUNG.....	87
7. LITERATURVERZEICHNIS	88
8. FILMOGRAPHIE	94
9. ANHANG	95

1. EINLEITUNG

Heimatsfilm: ein Phänomen des deutschsprachigen Kulturraums, das wie kaum ein anderes Genre polarisiert. Mit verkitschten Landschaftsaufnahmen, trivialen Handlungssträngen und ewig gleichen Liebesszenarien hat es der Heimatsfilm in den Kanon österreichischer Filmgeschichte geschafft. Keine Publikation zum österreichischen Film kommt an diesem Genre vorbei. In seiner Hochblüte in den fünfziger und sechziger Jahren populärkultureller Ausdruck der österreichischen Sehnsüchte, wird er in den Siebziger und Achtzigern Sinnbild für die Kritik am Konservatismus der österreichischen Gesellschaft. Doch was sagt der Heimatsfilm seit den neunziger Jahren über die österreichische Gesellschaft aus? Die vorliegende Arbeit beschäftigt sich mit dieser Frage und legt ihren Fokus vor allem auf die Veränderung der Geschlechterrepräsentation seit 1990.

Die Wahl, ein so polarisierendes Medium wie den Heimatsfilm für eine geschichtswissenschaftliche Untersuchung zu wählen, liegt Großteils an meinem persönlichen Interesse an diesem Genre. Sowohl traditionelle Heimatsfilmproduktionen als auch rezente Filme der letzten Jahre haben eine besondere Faszination auf mich. Diese Anziehung teile ich mit einer Generation¹, die den Heimatsfilm als Fixprogramm des ORF2 am Sonntagnachmittag kennt. Seit wenigen Jahren ist die Ausstrahlung dieser klassischen Heimatsfilme merklich zurückgegangen, dafür fällt eine Zunahme rezenter Heimatsfilmproduktionen auf. Vor allem der bayerische Heimatsfilm erlebte im letzten Jahrzehnt einen enormen Aufschwung.² Am deutlichsten manifestiert sich diese Tendenz in der Tatsache, dass es mittlerweile eine Reihe von Regisseuren gibt die sich fast ausschließlich mit den Thematiken des Heimatsfilms auseinandersetzen³. In wesentlich abgeschwächter Form finden diese Entwicklungen auch in Österreich statt. Auch hier zu Lande ist ein Wachstum der Filmproduktionen spürbar, die zwar in Fortsetzung des klassischen Heimatsfilms gesehen werden können, dieses Genre

¹Vgl.: Seesslen, Georg: Der Heimatsfilm. Zur Mythologie eines Genres, in: Blümlinger, Christa (Hg.):

²Vgl.: Ludewig, Alexander: Screening Nostalgia. 100 Years of German Heimat Film. Bielefeld 2011, S. 63, 361f.

³Vgl.: Huber, Elisabeth: Der „Neue Bayerische Heimatsfilm“ im 21. Jahrhundert: Dargestellt am filmischen Werk von Marcus H. Rosenmüller, Dipl. Univ. Augsburg 2012.

und seine Entwicklungen jedoch auch kritisch reflektieren und selbst zum Gegenstand der Auseinandersetzung machen.

1.1. (HEIMAT-)FILM ALS GESCHICHTSQUELLE

Der Heimatfilm stellt einen Ort dar, in dem Gegenwarts- und Vergangenheitsbewältigung stattfinden und bietet stets Raum, in dem aktuelle Themen diskutiert werden. Er war als populäres Medium immer schon wichtiges Instrument der österreichischen Gesellschaft, sich mit den Anforderungen des Alltags auseinanderzusetzen⁴ und wurde nach dem Zweiten Weltkrieg Anhaltspunkt der Identitätskonstruktion für eine ganze Nation. Der Heimatfilm erfüllt zahlreiche soziale Aufgaben und bietet einen Einblick in das sozial-historische Umfeld das ihn hervorbringt. Er kann als Kommentar zum Gegenwärtigen und zu Zukunftsperspektiven gedeutet werden.⁵ In diesem Sinne kann Heimatfilm als audiovisuelle Quelle österreichischer Mentalitätsgeschichte verstanden werden.

Seine Analyse soll Aufschluss über die Veränderungen der Geschlechterrepräsentation im Film und des realen Geschlechterdiskurs geben. Film generiert nicht nur Informationen zur Tatsachengeschichte und bildet erlebte Realität ab sondern projiziert auch Wünsche, Sehnsüchte, Common sense; kurz das Weltbild der Gesellschaft, die ihn produziert.⁶ Darin besteht das größte Potential dieses Mediums für die historische Forschung. „Most Heimat films mirror current values and social changes, the reception of traditions, and they earning for new beginnings which correspond to the time of their release.“⁷

Die Legitimation von Film als Quelle historischer Forschung erklärt sich umgekehrt auch aus dem Faktum, dass sich die Bedeutung von Film oftmals nur „im Blick auf

⁴Moltke, Johannes von: Evergreens: The Heimat Genre. In: The German Cinema Book, London 2002, S. 18f.

⁵Ludewig, Alexander: Screening Nostalgia, S. 55.

⁶Paul, Gerhard: Das Jahrhundert der Bilder. 1900 bis 1949, Bd. 1 /, Göttingen 2009, S. 19 (Neunzehnhundert bis Neunzehnhundertneunundvierzig) ; Ludewig, Alexander: Screening Nostalgia, S. 9, 55 ; Steiner, Gertraud: Die Heimat-Macher. Kino in Österreich 1946-1966, Wien 1987, S. 8.

⁷Ludewig, Alexander: Screening Nostalgia, S. 9.

analoge gesellschaftliche Zeitphänomene erschließen“⁸ lässt. Film kann also ohne Wissen um die gesellschaftliche Realität seiner Entstehungszeit nie vollständig erfasst werden.⁹ Je größer der Abstand zur Produktionszeit ist desto größer werden auch die blinden Flecken seiner Aussagekraft, denen es in der historischen Forschung entgegen zu wirken gilt.

Diese Arbeit umfasst neben einer Analyse von Filmmaterial ab 1990 zum bereits vorgestellten Schwerpunkt auch einen Überblick über die Entwicklung des Heimatfilms und beschreibt dessen Entstehungskontext. Es scheint mir wichtig, die Entwicklungstendenz des Heimatfilms aufzuzeigen, an welche die untersuchten Produktionen seit den neunzehnneunziger Jahren anschließen. Ziel ist es, die gesellschaftlichen Veränderungen und Mentalitätsumschwünge die in Heimatfilmproduktionen einfließen, zu beschreiben und eine Entwicklungsgeschichte des Genres nachzuzeichnen, an dessen Endpunkt die wissenschaftliche Auseinandersetzung dieser Arbeit erfolgt.

Besonderer Fokus wird auf der Frage liegen, welche Geschlechterbilder bzw. -vorstellungen im Heimatfilm produziert und abgebildet werden, und in welcher Beziehung diese zum realen Geschlechterdiskurs stehen. Transformationsprozesse, die sowohl auf inhaltlicher als auch visueller Ebene erfolgen, sollen infolge kritischer Auseinandersetzung mit dem Thema aufgedeckt und mit dem politischen, sozialen und historischen Kontext verbunden werden.

Diese Arbeit beschäftigt sich nicht damit, die Art und Form der Vergangenheits- bzw. Gegenwartsdarstellung im Film aufzuzeigen oder die historische Genauigkeit bzw. Richtigkeit von Filminhalten zu kommentieren, sondern durch die Untersuchung der Geschlechterrepräsentation und ihres Entstehungskontextes ein Abbild der österreichischen Mentalitätenlandschaft im Neuen Heimatfilm¹⁰ seit den neunziger Jahren zu erstellen.

⁸Faulstich, Werner: Grundkurs Filmanalyse, München 2002, S. 194.

⁹Vgl.: Ludewig, Alexandra: Screening Nostalgia, S. 53f.

¹⁰Was genau in dieser Arbeit unter der Bezeichnung „Neuer Heimatfilm“ verstanden wird, wird in dem Kapitel „Neue Impulse im Modernen Heimatfilm seit den 80ern“ beleuchtet. Im groben, sind damit

Die Wahl, ein populärkulturelles Genre zum Untersuchungsgegenstand zu machen begründet sich aus einer intensiven Auseinandersetzung mit den Cultural Studies während meines Studiums. Die Cultural Studies verstehen das Populäre als Schauplatz der Auseinandersetzung zwischen dominanten und subordinierten Gruppen, sowie als einen Bereich der Gesellschaft, in dem wichtige Kämpfe um kulturelle Bedeutung stattfinden. Die Geschlechterrepräsentation im Spielfilm kann als solch ein Feld kultureller Kämpfe um Geltung und diskursive Macht angesehen werden.

Die Cultural Studies verfolgen eine kritische und selbstreflexive Kulturanalyse, die hier in Verbindung mit der klassischen Filmanalyse nach einem Schema von Werner Faulstich zusammengefügt wird. Durch die Synthese dieser beiden Ansätze kombiniert mit einer hermeneutischen Zugangsweise im geschichtswissenschaftlichen Sinne wird versucht, die Frage nach Geschlechterrepräsentation im Neuen Heimatfilm zu analysieren.

Der Heimatfilm ist für eine Untersuchung zur österreichischen Mentalitätsgeschichte vielleicht sogar anderen populären Filmgenres vorzuziehen, da er als „das“ österreichische Genre par excellence gilt und einen signifikanten Beitrag zur österreichischen Identitätsstiftung geleistet hat.¹¹

Aber was genau versteht man unter Heimatfilm in den letzten Jahrzehnten? Auf diese Frage kann es keine eindeutige Antwort geben, da der Moderne Heimatfilm an sich eine vielschichtige, heterogene und kulturell ambivalente Produktion ist. Allerdings kann die Frage beleuchtet werden, welche Veränderungen im Bezug darauf stattgefunden haben und was heute alles unter dem Genre Heimatfilm verstanden werden kann. Wesentlich ist das Aufgreifen neuer Themen und eine Neuverhandlung

rezente Heimatfilme der letzten 20 Jahre gemeint. Der Begriff wird synonym mit „Moderner Heimatfilm“ verwendet.

¹¹ Vgl.: Gonschiorrek, Lena Marie: Der österreichische Heimatfilm der 1950er Jahre als Konstrukteur nationaler Identität, Dipl. Univ. Wien 2009 ; Westermann, Bärbel: Nationale Identität im Spielfilm der fünfziger Jahre, Frankfurt am Main 1990 ; Brandner, Katharina: Das Silberwald-Syndrom: Landschaft, Geschlecht, Gedächtnis und Gemeinschaft als Konstruktionsachsen von Identität am Beispiel österreichischer Heimatfilme, Dipl. Univ. Wien 2010 ; Schachinger, Sonja: Der österreichische Heimatfilm als Konstruktionsprinzip nationaler Identitäten in Österreich, Dipl. Univ. Wien 1994.

von Verhältnisstrukturen (etwa der Geschlechterverhältnisse) in Relation zu früheren Varianten dieses Genres. Diese Entwicklungen erfolgen innerhalb des visuellen Kanons und der narrativen Grundstruktur des klassischen Heimatfilms, der als jene Ausgangsform betrachtet wird, auf die sich heutige Darstellungsformen zurückbeziehen. Auf das Verhältnis von traditionellen und modernen Heimatfilmen wird später intensiver eingegangen.

1.2. ÖSTERREICHISCHER, DEUTSCHER ODER DEUTSCHSPRACHIGER HEIMATFILM?

VERSUCH EINER GEOGRAPHISCHEN UND ZEITLICHEN ABGRENZUNG.

Dieses Kapitel beschäftigt sich mit den Schwierigkeiten, die eine geographische und zeitliche Abgrenzung des Untersuchungsgegenstandes darstellt. Die nationale Einordnung in den österreichischen Kulturraum scheint das Thema zwar bereits klar zu umreißen, jedoch kann die Kontextualisierung nicht diesem geographischen Raum verhaftet bleiben. Im Folgenden soll auf Gründe dafür eingegangen werden.

Die Spezifizierung auf ausschließlich österreichische Heimatfilmproduktionen ergibt sich natürlich primär aus den kulturraumabhängigen Ausprägungen deutschsprachiger Heimatfilme. Sogar innerhalb eines Landes kommt es zu regionalen Besonderheiten dieses Genres, wie dies etwa für den bayrischen und norddeutschen Heimatfilm der Fall ist. Daher ist eine nationale Einschränkung für eine möglichst genaue Bestimmung des Analysegegenstandes notwendig. Die gemeinsame Sprache ergibt jedoch Probleme für eine kulturraumkonzentrierte Analyse die nun erläutert werden.

Wie in vielen anderen Bereichen, steht auch der österreichische Film unter dem Einfluss deutscher Entwicklungen. In der Nachkriegszeit entstanden österreichische Filmproduktionen in Abhängigkeit von Deutschland: sie wurden zur Vergrößerung des Absatzmarktes dem deutschen Filmgeschmack angepasst, was auch die Möglichkeit der Förderungen und Finanzierungen von deutscher Seite begünstigte. Deutsche Filmverleihfirmen hatten somit Einfluss auf die österreichischen Heimatfilmproduktionen.¹² Heute ist der österreichische Film vergleichsweise frei von dieser Art

¹²Fritz, Walter: Im Kino erlebe ich die Welt. 100 Jahre Kino und Film in Österreich, Wien 1997, S. 241–243.

mittelbarer Einflussnahme durch Deutschland. Auch wenn sich der Einfluss des deutschen Markts auf österreichische Produktionen wesentlich reduziert hat¹³, bleibt er ein Element, das bei der Analyse nicht außer Acht gelassen werden darf und die Synthese einer österreichischen und deutschen Kontextualisierung legitimiert. Durch die gemeinsame Sprache fanden nationale Filmproduktionen seit jeher im gesamten deutschsprachigen Raum Verbreitung. Auch diese Verbindung des gemeinsamen Filmraums muss berücksichtigt und dort wo es für die Analyse notwendig scheint, ein Exkurs auf deutsche Heimatfilmkultur geboten werden. Bereits im klassischen Heimatfilm der fünfziger Jahre waren ausschließlich nationale Produktionen die Ausnahme.¹⁴ Bei länderübergreifenden Produktionen stellt sich generell die Herausforderung festzustellen, welcher Nation sie tendenziell stärker zugeschrieben werden können.¹⁵ Das enge mediale Netz, das im Zeitalter der Globalisierung einen internationalen Kulturraum begünstigt, ist ebenfalls ein Grund, weshalb eine Beschränkung der Kontextualisierung rein auf den österreichischen Kulturraum kaum möglich ist.

Ich werde versuchen, meine Analyse dort wo es mir relevant erscheint bzw. die Intention des Produzenten augenscheinlich ist, in einen breiten internationalen Kontext zu stellen - v. a. in Bezug auf Ereignisse, die in Österreich eine hohe Medienaufmerksamkeit auf sich gezogen haben. Es werden sowohl regionale Bezüge hergestellt, als auch globale gesellschaftliche Phänomene und Zäsuren in der Interpretation berücksichtigt werden. Somit ergibt sich eine Kontextualisierung der Filminterpretation, die zwar hauptsächlich in der nationalen Historie zu verorten ist, jedoch auch internationale Phänomene und Diskurse berücksichtigt.

Das Quellenmaterial beschränkt sich zeitlich auf Produktionen von 1990 bis heute. Die Kontextualisierung der untersuchten Filme soll grundsätzlich auch ungefähr in ihrem Entstehungszeitraum verbleiben, es sei denn Inhalt und Setting verlangen einen Rückgriff in die weiter zurückliegende Vergangenheit. Aus chronologischer Per-

¹³ Der österreichische Filmmarkt konnte sich durch die Filmkrise der 60er und der darauf folgenden verstärkten Produktion von Fernsehfilmen, die wesentlich unabhängiger produziert werden konnten, von deutschem Einfluss lösen. Vgl.: Hasenöhr, Martin: Vom Realismus zur Realitätsversuchsanordnung. Realitätskonzeptionen im Neuen Österreichischen Film, München 2004, S. 52.

¹⁴ Vgl.: Fritz, Walter: Im Kino erlebe ich die Welt, S. 245f.

¹⁵ Beleg für diesen Umstand sind zahlreiche Publikationen die sich mit dem deutschen Heimatfilm beschäftigen und trotzdem auch Filme miteinbeziehen die eher Österreich zugeordnet werden müssten.

spektive setzt der Übergang vom Kritischen zum Modernen Heimatfilm Mitte der Achtziger ein. Von einem Paradigmenwechsel kann jedoch erst ab den neunziger Jahren gesprochen werden¹⁶ weshalb meine Untersuchung ab dem Jahr 1990 ansetzt.

In der Filminterpretation sollen schließlich die verschiedenen räumlichen und zeitlichen Schichten, die hierbei aufgedeckt werden, miteinander verbunden werden. Wichtig scheint es mir, trotz des Fokus auf die Entwicklungen der letzten zwanzig Jahre, diese in einer Entwicklungslinie des Heimatfilms seit seinen Anfängen zu stellen.

1.3. ZUR DEFINITION DES UNTERSUCHTEN MEDIUMS

Wie eine zeitliche und räumliche Eingrenzung des Untersuchungsgegenstandes, muss ebenso eine genauere Bestimmung bezüglich des Rezeptionsmediums Heimatfilm generiert werden.

Seit etwa 1990 wird es immer schwieriger, Filme explizit dem Heimatfilmgenre zuzuschreiben. Es kam in dieser Zeit zu einer Ausdifferenzierung von Narrativen und Stilen, aber auch von Produktionsformaten im Heimatfilm, die eine eindeutige Attribuierung schwierig machen. Die Darstellung der Entwicklung des Heimatfilmgenre soll daher Aufschluss geben darüber, was damals und was heute unter dem Heimatfilm verstanden werden kann.

Ausgeklammert werden Produktionen, die hauptsächlich auf Initiative von TV-Sendern zur Ausstrahlung im Fernsehen hergestellt wurden. So genannte Neo-Heimatfilme¹⁷ kennzeichnen eine unreflektierte Übernahme der Charakteristika des traditionellen Heimatfilms. Diese Fernsehserien und –filme¹⁸ eifern der spezifischen Ästhetik des Heimatfilms der Fünfziger und Sechziger nach und konstruieren sich in

¹⁶Vgl.: Ludewig, Alexander: Screening Nostalgia, S. 73. in Fußnote Nr. 85: den Wendepunkt zum Neuen Heimatfilm in Österreich sieht Ludewig in *Heidenlöcher* von Wolfram Paulus 1986.

¹⁷Begriff wurde entliehen von: Seesslen, Georg: Neue Heimat, alte Helden, o. J., <<http://www.filmzentrale.com/essays/neueheimatgs.htm>>, Stand: 17.12.2012, S. 5.

¹⁸Damit gemeint sind Serien wie *Der Bergdoktor*, *Die Schwarzwaldklinik*, u. ä. Nähere Ausführungen zum TV-Heimatfilm bei Ludewig, Alexander: Screening Nostalgia, S. 64, 296f.

dessen Abhängigkeit.¹⁹ Sie werden nicht übergangen, weil sie keinen Wert für eine wissenschaftliche Auseinandersetzung haben,²⁰ sondern weil dies den Rahmen der Arbeit sprengen würde. Sie finden keine Erwähnung, da diese Produktionen einen Bereich des Heimatfilms repräsentieren, der relativ einfach abgegrenzt werden kann und dem ein eigenes Kapitel gewidmet werden müsste.

1.4. AUFBAU DER ARBEIT

Diese Arbeit folgt dem klassischen Aufbau wissenschaftlicher Texte. Zunächst soll eine Historiographie die Forschungsgeschichte sowie die inhaltlichen Schwerpunkte zum Heimatfilm beleuchten und die Leerstellen aufzeigen, die diese Arbeit füllen soll. Die anschließende Methodendiskussion wird die Art der Auseinandersetzung mit dem Thema bestimmen und erläutern, mit welchem System die vorab dargelegten Forschungsfragen geklärt werden. Danach wird die eigentliche Forschungsarbeit in drei Abschnitten durchgeführt.

Zunächst findet eine Auseinandersetzung mit den Begrifflichkeiten statt, auf denen die Analyse aufbauen wird. Im Allgemeinen geht es darum, ein Basisverständnis zu schaffen, was unter den verschiedenen Ausformungen des Heimatfilms verstanden werden kann und zur Klärung beiträgt, was heute unter dem Modernen Heimatfilm verstanden wird. In Verbindung damit findet eine ausführliche Auseinandersetzung mit der filmgeschichtlichen Entwicklung des Heimatfilms statt, die eine eingehende Kontextualisierung des Themas ermöglicht, an dessen Endpunkt der Untersuchungszeitraum anschließen wird. Außerdem wird eine kurze etymologische Klärung des Heimatbegriffs selbst einfließen, da er der zentrale Referenzpunkt von Heimatfilmproduktionen ist. Hier wird kurz erläutert, was der Begriff Heimat für die Gesellschaftsordnung bedeuten kann und welche Vorstellungen mit ihm verbunden werden.

¹⁹Vgl.: Frankfurter, Bernhard: Heile Welt und Untergang. Heimat/film als Subkultur, in: Blümlinger, Christa (Hg.): Sprung im Spiegel. Filmisches Wahrnehmen zwischen Fiktion und Wirklichkeit, Wien 1989, S. 341 ; Seesslen, Georg: Neue Heimat, alte Helden, S. 3, 5 ; Seesslen, Georg: Der Heimatfilm. Zur Mythologie eines Genres, in: Sprung im Spiegel, Wien 1990, S. 344 ; Ludewig, Alexander: Screening Nostalgia, S. 64.

²⁰Vgl.: Ludewig, Alexandra: Screening Nostalgia, S. 14.

Anschließend findet die eigentliche wissenschaftliche Bearbeitung des Themas statt, einleitend mit einer Aufklärung über die genaue Filmauswahl und Methodenumsetzung. Die wissenschaftliche Auseinandersetzung wird durch das Anlegen kurzer Filmprotokollen dokumentiert, die Forschungsfragen werden folgend durch die Filmanalyse und -interpretation bearbeitet.

Die abschließende Reflexion soll aufzeigen, ob die Forschungsfragen beantwortet werden konnten und zu welchen zusammenfassenden Ergebnissen die Interpretation gekommen ist. Es soll sich zeigen, ob die Hypothese verifiziert werden kann.

Von einer eingehenden Ausführung über die Entwicklung des Geschlechterverhältnisses in Österreich wird abgesehen. Diese fehlende Information ist auch methodisch begründet, da ich mir erhoffe, durch das nicht nähere Eingehen auf dieses Thema zu objektiveren Interpretationen bei der Analyse der Filme zu gelangen. Der Gefahr des Suchens nach bestimmten Entwicklungen die von der Geschichte vorgegeben werden, soll somit vorgebeugt werden.

2. HISTORIOGRAPHIE

Die Menge an wissenschaftlicher Literatur zum Heimatfilmgenre verhält sich umgekehrt proportional zur Anzahl der Filmproduktionen zu diesem Genre. Während der Heimatfilm von einem Massenprodukt in den fünfziger und sechziger Jahren immer unbedeutender wurde und die Produktionen immer geringer, gab es Literatur zu diesem Thema Anfang der Siebziger nur vereinzelt und scheint seither jährlich zuzunehmen. Einen Grund hierfür sehe ich in der Tatsache, dass die Befassung mit populären Medien als wissenschaftlichen Untersuchungsgegenstand lange Zeit abgelehnt wurde.²¹

In der Literatur zum Heimatfilm haben Hochschularbeiten in Form von Dissertationen und Diplomarbeiten immer schon eine wichtige Rolle gespielt. Sie scheinen speziell in diesem Genre ihrer Zeit voraus zu sein. Nicht nur, da die Verfasser sich auch in späteren Arbeiten noch mit dieser Thematik befassen und dazu publizieren, sondern auch, da sie weitere außeruniversitäre Auseinandersetzung in Gang setzten. In verschiedenen Phasen historiographischer Entwicklung scheinen Hochschulschriften den ersten Anstoß zur weiteren Befassung mit dem Thema zu bilden. Ersichtlich wird die Bedeutung der Hochschulschriften für die Heimatfilmliteratur in den Literaturverweisen in Monographien und Zeitschriftenartikeln.

Die Recherche hat gezeigt, dass eine spezifische Forschung zum österreichischen Heimatfilm in den wenigsten Fällen stattgefunden hat. Oftmals müssen Informationen zu österreichischen Filmen aus Publikationen zum deutschen Kulturraum extrahiert werden. Die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit dem Heimatfilm kann grob in drei Phasen unterteilt werden, die im Folgenden aufgezeigt werden und die relativ deckungsgleich mit den Entwicklungsbrüchen des Heimatfilms selbst sind.

Zur ersten Phase des Heimatfilmgenres existieren bereits eingehende Analysen, auch aus jüngster Zeit. Dies kann für den rezenten Heimatfilm leider nicht behauptet werden. Hier klafft eine große Lücke, die zwar durch diverse kürzerer Zeitschriftenar-

²¹Vgl.: Ebd.

tikel oder Buchkapiteln aufgefüllt wird, aber keine Auseinandersetzung in der Qualität und Umfang der Literatur zum traditionellen oder kritischen Heimatfilm darstellt.

2.1. ERSTE PHASE DER AUSEINANDERSETZUNG SEIT DEN 70ERN

Als Initiator der Heimatfilmforschung gilt Willi Höfig mit seiner Dissertation „Der deutsche Heimatfilm: 1947-1960“²² aus dem Jahr 1971. Sie gilt als eine der umfangreichsten Untersuchungen und ersten wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit diesem Thema. "Zum ersten Mal wurde eine systematische Erfassung und Beschreibung der Gattung Heimatfilm, wie es damals hieß (heute verwendet man eher den Begriff Genre), versucht und so gleichzeitig der Heimatfilm als Gegenstand der wissenschaftlichen Forschung konstituiert."²³ Zuvor existierte kaum Literatur zu diesem Thema. Willi Höfig wertete Daten zu mehr als 300 Heimatfilmen aus dem gesamten deutschsprachigen Raum aus, da die Produktionen von ihm noch nicht nach nationalem Entstehen unterschieden wurden. Er gewann seine Informationen weniger aus den Filmen selbst, von denen er nur 32 tatsächlich selbst gesehen hatte, sondern aus Kritiken und Besprechungen der Fachpresse.²⁴ Bei Höfigs Untersuchung handelt sich daher neben einer inhaltlichen Auseinandersetzung mit dem Heimatfilm viel eher um eine Analyse der Reaktion außerfilmischer Wirklichkeit auf den Heimatfilm. Seine Untersuchungsmethode muss unter den gegebenen technischen Möglichkeiten bewertet werden. Reproduziertes Filmmaterial für den privaten Gebrauch wie etwa Videokassetten, waren technisch noch nicht ausgereift und kaum in Gebrauch. Daher war Höfig an Projektionen gebunden.

Sein Forschungsinteresse galt der Frage, was die Faszination dieses Genres ausmacht, das sowohl begeistertes Publikum als auch gnadenlose Kritiker erregt. Ausgehend von dieser Polarisierung begann er seine Analyse mit diesem als triviales Unterhaltungskino abgeschriebenen Genre.

²²Höfig, Willi: Der deutsche Heimatfilm 1947-1960., Diss. Univ. Stuttgart 1973.

²³Schachinger, Sonja: Der österreichische Heimatfilm als Konstruktionsprinzip nationaler Identitäten in Österreich, S. 10.

²⁴Schachinger, Sonja: Der österreichische Heimatfilm als Konstruktionsprinzip nationaler Identitäten in Österreich, S. 8.

In den Siebzigern findet im Wesentlichen keine weitere relevante wissenschaftliche Auseinandersetzung mit dem Heimatfilm statt. Erwähnt werden kann noch Waltraud Jirsas Diplomarbeit aus dem Jahr 1979 die einen Vergleich des Heimatfilms und des Western bezüglich Trivialität „als Ausdrucksträger eines Kollektiven Bewusstseins [...]“²⁵ anstrebt, zweier genuin nationaler Genre.

2.2. KRITISCHE VERTIEFUNG IN DEN 80ERN

In den achtziger Jahren steigert sich das wissenschaftliche Interesse für den Heimatfilm merklich. Höfigs Arbeit wird zur Basis auf der weiterführende und tiefergehende Arbeiten aufbauen können. Maßgeblich sind zwei Autoren, die sich mit dem klassischen Heimatfilm auf kulturwissenschaftlicher Ebene beschäftigen und sich dabei methodisch an die psychologische Filmgeschichtsschreibung Siegfried Kracauers orientieren, Gerhard Bliersbach und Gertraud Steiner.²⁶

Gerhard Bliersbach

Bliersbachs „So grün war die Heide... die gar nicht so heile Welt im Nachkriegsfilm“²⁷ spiegelt ganz den Zeitgeist seiner Generation wider. Die zunehmend reflektierte Auseinandersetzung der deutschen Öffentlichkeit mit ihren Filmproduktionen hatte auch eine Hinterfragung des Heimatfilmgenres zur Folge.²⁸ Im Deutschland der siebziger Jahre kommt es verstärkt zu einer kritischen Auseinandersetzung mit dem Heimatfilm auch innerhalb von Filmproduktionen und in Folge zur Ausbildung des Anti-Heimatfilms. Bliersbach führt seine Analyse aus einer psychologischen Perspektive aus und bezieht eine kritische Hinterfragung des traditionellen Heimatfilms sowie seiner Motive. Bliersbach führt den Erfolg des Heimatfilms nicht nur auf die Trivialität des Stoffs zurück, welcher von gegenwärtigen Problemen ablenken soll, sondern konstatiert ihm auch eine subtile Auseinandersetzung mit Wünschen und Ängsten der deutsch-österreichischen Gesellschaft.

²⁵Jirsa, Waltraud: Triviales in Western und Heimatfilm, Dipl. Univ. München, Fink 1979, S. 84.

²⁶Vgl.: Steiner, Gertraud: Die Heimat-Macher, S. 7ff.

²⁷Bliersbach, Gerhard: So grün war die Heide... die gar nicht so heile Welt des Nachkriegsfilms, Weinheim 1989

²⁸Jirsa, Waltraud: Triviales in Western und Heimatfilm, S. 13.

Gertraud Steiner

Gertraud Steiner ist eine der wenigen Autorinnen die über einen längeren Zeitraum zum Thema Heimatfilm publiziert hat.²⁹ In ihrer Monografie „Die Heimatmacher. Kino in Österreich 1946-1966“³⁰ verbindet Sie die Reflexionshypothese Kracauers mit der Kontrollhypothese³¹ und gelangt so zu einem eigenständigen, neuen Theoriekonzept, dass die Arbeitsweise der Cultural Studies in gewisser Weise vorwegnimmt.

Sie ist die erste Autorin, die eine Unterscheidung zwischen dem deutschen und dem österreichischen Heimatfilm durchführt und beschäftigt sich in ihren Monografien ausschließlich mit dem österreichischen Film. Sie setzt den Grundstein für eine österreichische Analyse dieses Genres und schließt damit eine Lücke in der österreichischen Filmgeschichte.

In vielen Publikationen zum bundesdeutschen Heimatfilm fließen durch die bereits erläuterte schwierige Abgrenzung zwischen österreichischen und deutschen Produktionen immer wieder Filme in eine deutschlandzentrierte Analyse, die unter anderen Gesichtspunkten dem österreichischen Film zugeordnet werden müssten. Steiner setzt mit ihrer isolierten Betrachtung nicht nur ein wichtiges Fundament für die Forschung zum österreichischen Heimatfilm, sondern unterstützt auch die Bildung eines Bewusstseins für die Differenzierung nationaler Produktionen.

2.3. NEUE IMPULSE SEIT DEN 90ERN

Seit 1990 scheint es einen sprunghaften Anstieg der Produktion von Heimatfilmtexten zu geben³², der zu einer starken Ausdifferenzierung der bekannten Forschungsschwerpunkte führt und neue Forschungsinhalte einführt. Es findet des Weiteren eine

²⁹Steiner, Gertraud: Die Heimat-Macher ; Steiner, Gertraud: Der Sieg der „Natürlichkeit“. Eine Motivgeschichte des österreichischen Heimatfilms von 1946 bis 1966 mit besonderer Berücksichtigung der filmwirtschaftlichen Struktur., Wien, Wien 1984 ; Steiner, Gertraud: Die fünfziger Jahre gehören dem Heimatfilm, in: Gustav, Ernst (Hg.): Sprache im Film, Wien 1994, S. 57–70 ; Steiner, Gertraud Steiner: Der Bergfilm zwischen Kunst, Kitsch und Ideologie. Über Ganghofer, Fanck, Riefenstahl und Trenker zum Heimatfilm, in: Aspöckberger, Friedberg (Hg.): Der Berg. Einige Berg- und Tal-, Lebens- und Todesbahnen, Wien 2001, S. 302–315 ; Steiner, Gertraud: Vom Bergfilm zum Neuen Heimatfilm Wie ideologisch ist der Heimatfilm?, in: Modern Austrian Literature 30 (3/4), September 1997, S. 253–264.

³⁰Steiner, Gertraud: Die Heimat-Macher : Kino in Österreich 1946-1966, Wien 1987.

³¹Vgl.: Ebd., S. 7ff.

³²Vgl.: Frankfurter, Bernhard: Sprung im Spiegel, S. 341.

zunehmend reflektiertere Auseinandersetzung mit dem Thema statt. Diese Tendenz ist auch in der Filmentwicklung selbst spürbar, die den kritischen Heimatfilm der siebziger wesentlich diffiziler spiegeln. Zunehmend werden auch Zeitschriftenartikel zu diesem Themenkreis verfasst und es kommt zu einem jähen Anstieg von Diplomarbeiten, die sich mit dem Heimatfilm³³ befassen. Das ansteigende forschungsmäßige Interesse am Heimatfilm kann ebenfalls als Resultat der zunehmenden Akzeptanz der Untersuchung von populärkulturellen Phänomenen im wissenschaftlichen Diskurs gedeutet werden. Die Ausbildung entsprechender Methoden und Theorien seit dem Cultural Turn Mitte des 20. Jahrhunderts bieten eine verbesserte Anleitung zur Auseinandersetzung mit Filmmaterial, die dadurch verstärkt aufgenommen werden.

Die ersten Untersuchungen, die diesem Trend folgen, beschäftigen sich hauptsächlich noch mit der Epoche des klassischen Heimatfilms.³⁴ Sie versuchen, nun spezifische Elemente und Motive des Heimatfilms und die mit ihnen verbundenen Wirkungs- und Funktionsweise ausfindig zu machen. Jürgen Trimborns „Der deutsche Heimatfilm der fünfziger Jahre: Motive, Symbole und Handlungsmuster“³⁵ steht exemplarisch für diese Entwicklung und stellt bis heute wichtiges Basiswissen zum Heimatfilm zur Verfügung, auf das keine forschungsgeleitete Auseinandersetzung zu dem Thema verzichten kann. Besonders ausführlich sind seine Ausführungen zum Motivrepertoire des Heimatfilms.

Um die Jahrtausendwende entwickelt sich ein konkretes, tiefergreifendes Interesse an der Geschlechterrepräsentation im traditionellen Heimatfilm, das eine wesentliche Erweiterung der bisher eingenommen Perspektiven bedeutet.³⁶ Etwa zu diesem Zeitpunkt beginnt auch eine beständige Auseinandersetzung mit dem Modernen Heimat-

³³Schachinger, Sonja: Der österreichische Heimatfilm als Konstruktionsprinzip nationaler Identitäten in Österreich ; Buchschwenter, Robert: Filmischer Text und gesellschaftlicher Kontext. Die mythische Ordnung und ihre Wächter im Heimatfilm der fünfziger Jahre, Dipl. Univ. Wien 1993 ; Greis, Tina: Der bundesdeutsche Heimatfilm der fünfziger Jahre, Dipl. Univ. Frankfurt am Main, 1992 ; Hohegger, Maria: Das religiöse Element im österreichischen Heimatfilm und im amerikanischen Western von 1945 bis in die 60er Jahre., Dip. Univ. Wien 1997 ; u. a. .

³⁴Z.B.: Schacht, Daniel Alexander: Fluchtpunkt Provinz : der neue Heimatfilm zwischen 1968 und 1972, Münster 1991.

³⁵Trimborn, Jürgen: Der deutsche Heimatfilm der fünfziger Jahre : Motive, Symbole und Handlungsmuster, Köln 1998.

³⁶Vgl.: Schweinberger, Susanna: Die Repräsentation von Weiblichkeit im Heimatfilm der Fünfziger Jahre, Dipl. Univ. Wien 2001 ; Greis, Tina: Der bundesdeutsche Heimatfilm der fünfziger Jahre, Frankfurt am Main 1992. S. 79

film und zeitgenössischen Filmschaffungen. Das Interesse am Heimatfilm verzeichnet in den letzten Jahren sogar internationale Aufmerksamkeit, zum Beispiel in Publikationen von Robert von Dassanowsky³⁷ oder in den jüngsten und umfangreichsten Publikationen zum deutschen Heimatfilm von Alexander Ludewig von 2011³⁸. In diesen beiden letzten Werken setzten die Autoren die Methoden und Erkenntnisse der Visual Studies und Film Studies um, die in den letzten Jahren stark an Bedeutung gewonnen haben. Alexander Ludewig ist es vor allem gelungen, einen intensiven kulturgeschichtlichen Überblick über den Heimatfilm von seinen Ursprüngen bis in die Gegenwart nachzuzeichnen, der vor allem das Bedürfnis nach Aktualität und zeitübergreifenden Arbeiten nachkommt, denen es der Forschung zu diesem Thema so stark fehlt.

Nach wie vor konzentrieren sich ausgesprochen wenige Publikationen auf den österreichischen Heimatfilm. Ruth Esterhammer etwa verfasst 2008 einen kurzen Aufsatz³⁹, der einen Überblick über den österreichischen Heimatfilm bietet. Ihre Ausführungen zum klassischen und kritischen Heimatfilm sind zwar kompakt, trotzdem vollständig und informationsreich verfasst. Ihre Ausführungen zum Modernen Heimatfilm bleiben jedoch eher vage.

Neben den wenigen Arbeiten zum rezenten österreichischen Heimatfilm (oftmals nur in Artikel- oder Buchkapitelform⁴⁰) existieren so gut wie keine Erkenntnisse zur Geschlechterrepräsentation im Heimatfilm, geschweige denn zu diesem Thema im zeitgenössischen österreichischen Heimatfilm. Aufgrund dieses Mangels an nationalspezifischer Literatur zum österreichischen Heimatfilm besteht die Notwendigkeit, auf Publikationen zurück zu greifen, die sich primär mit dem deutschen Heimatfilm ausei-

³⁷ Vgl.: Dassanowsky, Robert; Speck, Oliver: *New Austrian film*, New York 2011.

Dassanowsky ist Professor für „German and Film Studies“ an der Universität von Colorado, USA

³⁸ Ludewig, Alexander: *Screening Nostalgia*.

Ludewig beschäftigt sich mit German Studies an der University of Western Australia

³⁹ Esterhammer, Ruth: In *Meinen Bereich. Heimatfilm in Österreich: Einblicke in ein facettenreiches Genre*, in: Neuhaus, Stefan (Hg.): *Literatur im Film*, Würzburg 2008, S. 177–198.

⁴⁰ Ebd. ; Buchschwenter, Robert: *Ruf der Berge - Echo des Fremdenverkehrs. Der Heimatfilm: Ein österreichischer Konjunkturritt*, in: *Ohne Untertitel*, Wien 1996, S. 258–283 ; Nierhaus, Irene: *Wie im Film. Heimat als Projekt des Wiederaufbaus.*, in: *Ohne Untertitel*, Wien 1996, S. 284–303 ; Schuh, Franz: *Heimat bist du großer Filme. These zur Kitschindustrie.*, in: *Ohne Untertitel*, Wien 1996, S. 246–257. ; Lediglich Gertude Koch hat sich dem Thema auseinandergesetzt z.B.: Koch, Gertrud: *Vom Heimatfilm zur Heimat*, in: *Kein Land in Sicht. Heimat-weiblich?*, München 1997, S. 203–212.

nersetzten. Die Herausforderung dabei ist, diejenigen Textstellen zu erkennen, die auch auf den österreichischen Heimatfilm zutreffen.

Die Relevanz der Bearbeitung der vorgelegten Forschungsfragen ergibt sich aus dem Versuch, diese Forschungslücken zum österreichischen Heimatfilm zu füllen.

2.4. FORSCHUNGSFRAGEN UND HYPOTHESE

Forschungsziel dieser Arbeit ist, auf Basis einer quellenanalytischen Forschung die Entwicklungstendenz der Geschlechterrepräsentation im Heimatfilm der letzten zwanzig Jahre aufzuzeigen. Dieses Kapitel soll neben der Beleuchtung weiterer damit verbundener Forschungsfragen auch klären, ob der Heimatfilm überhaupt Aufschluss über die Veränderungen der Geschlechterrepräsentation in der österreichischen Gesellschaft geben kann.

Im Hinblick auf die Feststellung, dass es wesentliches Motiv der Filmanalyse ist „den Film im Bezug zur Gesellschaft seiner Zeit zu sehen“⁴¹, gilt es zu erfassen, was die im Film repräsentierten Geschlechterbilder über den Geschlechterdiskurs in Österreich aussagen. Welche Unterschiede und Gemeinsamkeiten finden sich in der Konstruktion bzw. Repräsentation von Männer- und Frauenrollen? Wie sieht das Verhältnis zwischen der Fiktion und der Realität aus? Weiters stellt sich die Frage in wie weit die enorme diskursive Macht, die der Heimatfilm durch seinen spezifisch nationalen Identität stiftenden Charakter⁴² während seiner Blütezeit hatte, bis heute aufrecht erhalten werden konnte.

Alle Fragen um die Neuverhandlung der Geschlechterverhältnisse in Realität und Fiktion stehen in Verbindung mit dem kulturwissenschaftlichen Verständnis von populären Medien als Schauplatz kultureller Medien um diskursive Macht.⁴³ Als Teil der Cultural Studies Analyse wird auch festzustellen sein, von wem dieses Verhältnis bestimmt wird, d. h. wer die Definitionsmacht besitzt. Es geht darum zu erforschen welche soziale Bedeutung und Funktion der Moderne Heimatfilm im Hinblick auf den Geschlechterdiskurs einnimmt.

Die Beantwortung dieser Fragen soll die Hypothese klären, ob die Veränderungen der Beziehungen zwischen den Geschlechtern im allgemeinen und der Geschlechterverhältnisse speziell in Österreich im Heimatfilm wiedergespiegelt werden. Der

⁴¹Faulstich, Werner: Grundkurs Filmanalyse, S. 196.

⁴²Vgl.: Gonschiorrek, Lena Marie: Der österreichische Heimatfilm der 1950er Jahre als Konstrukteur nationaler Identität.

⁴³Vgl.: Foucault, Michel; Konersmann, Ralf: Die Ordnung des Diskurses [Inauguralvorlesung am Collège de France, 2. Dezember 1970], Frankfurt am Main 2003.

Heimatfilm wird als historische Quelle verstanden, aus deren fiktionalen Narrativen eine reale Ableitung der Geschlechterbeziehung ablesbar ist.

3. METHODENDISKUSSION

Die vorgelegte Arbeit versteht sich als interdisziplinäres Projekt, dessen Ziel es ist, mit den in diesem Kapitel angeführten Methoden, theoretischen Ansätzen und Analyse-kategorien die Essenz des untersuchten Gegenstandes offen zu legen und somit einer eingehenden kultur- und geschichtswissenschaftliche Analyse zugänglich zu machen.

3.1. HERMENEUTIK UND MENTALITÄTENGESCHICHTE

Da ich einen hermeneutischen Ansatz verfolge, werde ich vorab die Untersuchungsperspektive möglichst genau umschreiben. Der Umfang dieser Arbeit erlaubt es nicht auf alle Sinnschichten, die der Untersuchungsgegenstand anbietet, genau einzugehen.⁴⁴ Zentral scheint mir für die hermeneutische Methode das Verstehen kultureller Produktionen gleichzusetzen mit einem Wiedererleben und Einleben in das Bewusstsein, das Leben und die geschichtliche Epoche, der die Texte entstammen. Daher ist es auch nicht das Ziel, eine objektive Realität erfassen zu können, sondern sich in das Leben einzufühlen, das hinter einer gegebenen Geistesproduktion steht. Dies ist die Schnittstelle, an der auch die Mentalitätengeschichte zu greifen beginnt.

Der Begriff Mentalitätsgeschichte findet sich in rezenten Geschichtswissenschaftlichen Arbeiten nur mehr selten. Es scheint ein veralteter Begriff geworden zu sein, dennoch haben die Ziele der Mentalitätsgeschichte nichts an Aktualität verloren. Sie agiert allerdings unter dem Deckmantel anderer methodischen Strömungen, etwa der Cultural Studies. Mentalitätsgeschichte hat immer die Haltung und Vorstellungen eines Kollektivs zum Forschungsgegenstand⁴⁵. Sie stellt daher eine empfehlenswerte Methode zur Untersuchung von Spielfilmen dar, die immer in Wechselbeziehung mit dem kollektiven Bewusstsein stehen. Mentalitätsgeschichte wird in dieser Arbeit allerdings vor allem als deskriptiver Begriff gesehen.

⁴⁴ Neben weiteren Analyse-kategorien wie Klasse oder Rasse, existieren noch zahlreiche weitere Perspektiven aus denen das Thema beleuchtete werden könnte.

⁴⁵Raulff, Ulrich: Mentalitäten-Geschichte, in: Mentalitäten-Geschichte, Berlin 1989, S. 15

Für Siegfried Kracauer reflektiert Film die Mentalität einer Nation unvermittelter als andere künstlerische Medien.⁴⁶ Er begründet dies zum einen damit, dass Film kein Produkt eines Individuums ist, sondern eine Kollektivanstrengung verkörpert. Zum anderen da er sich an eine anonyme Menge richtet. Von populären Medien wird daher angenommen, dass sie „herrschende Massenbedürfnisse befriedigen.“⁴⁷ Der Film reflektiert „weniger explizite Überzeugungen als psychologische Dispositionen“⁴⁸.

3.2. CULTURAL STUDIES

Dieser Abschnitt wird die Charakteristika einer im Sinne der Cultural Studies geführten Analyse umreißen. Durch das Aufzeigen dieses Programms, an das ich mich während meiner Untersuchung versucht habe zu halten, wird meine Zugangsweise zu diesem Thema deutlich werden.

Die Cultural Studies können als „transdisziplinäres Projekt der kritischen Kulturanalyse“⁴⁹ verstanden werden. Sie fordern eine Arbeitsweise, die immer auf die politische Dimension des Untersuchungsgegenstandes eingeht.⁵⁰ Das heißt, „dass sie ein auf im weitesten Sinne zu verstehende ‚politische Fragen‘ orientiertes Projekt der wissenschaftlichen Auseinandersetzung [...]“⁵¹ sind. Die Analyse von Kultur wird immer in Verbindung mit ihren politischen Implikationen vorgenommen, wodurch sich der Kulturbegriff der Cultural Studies von dem der deutschen Kulturwissenschaften unterscheidet, welche die Tendenz pflegen, sich unpolitisch zu verhalten.⁵² Neben der spezifischen politischen Perspektive und der Transdisziplinarität ist den Cultural Studies eine Selbstreflexivität eigen, die nie eine allgemeingültige Objektivität der eige-

⁴⁶Kracauer, Siegfried: Von Caligari zu Hitler : eine psychologische Geschichte des deutschen Films, Frankfurt am Main 1995, S. 11.

⁴⁷Ebd.

⁴⁸Ebd., S. 12.

⁴⁹Hepp, Andreas; Winter, Rainer: Kultur, Medien, Macht Cultural Studies und Medienanalyse, Wiesbaden 2008, S. 10.

⁵⁰Ludewig attribuiert dem Heimatfilm immer schon eine politische Dimension: Ludewig, Alexander: Screening Nostalgia, S. 295.

⁵¹Hepp, Andreas; Winter, Rainer: Kultur, Medien, Macht Cultural Studies und Medienanalyse, S. 10.

⁵²Vgl.: Marchart, Oliver: Cultural Studies, Konstanz 2008

nen Arbeit deklariert, sondern eine perspektivenbestimmte Wissenschaft postuliert.⁵³ Durch diese Selbstreflexivität und einen radikalen Kontextualismus schaffen es die Cultural Studies sich mit Tatsachen zu beschäftigen, die normalerweise von den „dominanten, intellektuellen und politischen Formationen ausgeschlossen...“⁵⁴ werden.

Die Cultural Studies sehen populäre Medien wie den Heimatfilm als einen Schauplatz kultureller Kämpfe, aber auch als Diskussionsraum indem zwischen Herrschenden und Beherrschten unterschiedliche Positionen ausverhandelt und Kompromisse geschlossen werden. Als Ort dieser Auseinandersetzung um Wirklichkeitsdefinition bieten populäre Medien das Potential für eine produktive Lebensgestaltung.⁵⁵ Das bedeutet, dass der Konsument von Populärmedien eigenständig, wenn auch unbewusst entscheidet, in welcher Art und Weise er diese verwendet. Das Potential populärer Medien besteht in dieser Offenheit, die es dem Subjekt überlässt ob es sich dem vorgelegten Diskurs gegenüber affirmativ oder subversiv verhält.⁵⁶ Durch eine subversive Verwendung wird das populäre Kulturprodukt mit anderer Bedeutung aufgeladen als ihm ursprünglich inhärent war. Auf diese Art wird neue Bedeutung und Wirklichkeit erzeugt.⁵⁷ Die Kontingenz des Populären ist jedoch auch ein Vorteil des Diskurses, da er eine freiwillige Akzeptanz seiner Ideologie forciert und diese freiwillige Unterwerfung ihm einen längerfristigen Machterhalt ermöglicht, als es mit repressiver Macht möglich wäre.⁵⁸ Der Versuch der diskursiven Macht, den Rezipienten zu beeinflussen, geschieht unbewusst - auch darin liegt die Macht des Diskurses dass er scheinbar freiwillig und unbewusst akzeptiert wird.⁵⁹

⁵³Ebd. ; Hepp, Andreas; Winter, Rainer: Kultur, Medien, Macht Cultural Studies und Medienanalyse, S. 10.

⁵⁴Marchart, Oliver: Cultural Studies, S. 25.

⁵⁵Hepp, Andreas; Winter, Rainer: Kultur, Medien, Macht Cultural Studies und Medienanalyse, S. 11 ; Vgl. auch die Kontrollhypothese bei Steiner, Gertraud: Die Heimat-Macher, S. 9.

⁵⁶Vgl.: Ludewig, Alexander: Screening Nostalgia, S. 67.

⁵⁷Fiske, John: Understanding Popular Culture, London 1989, S. 23 ; Vgl. auch mit Defiktionalisierung des Heimatfilms in: Beckermann, Ruth: Der österreichische Heimatfilm. Eine Endlosschleife, in: Dürhammer, Ilija (Hg.): Die „österreichische“ nationalsozialistische Ästhetik, Wien 2003 ; Braidt, Andrea: Film-Genus. Gender und Genre in der Filmwahrnehmung, Marburg 2008, S. 29f.

⁵⁸ Vgl.: Hörning, Karl (Hg.): Doing culture, Bielefeld 2004 ; Foucault, Michel: Analytik der Macht, Frankfurt am Main 2005 ; Certeau, Michel de: Kunst des Handelns, Berlin 1988.

⁵⁹Ludewig, Alexander: Screening Nostalgia, S. 54 ; Vgl.: Foucault, Michel: Analytik der Macht.

Auf den Heimatfilm Mitte des 20. Jahrhunderts umgelegt bedeutet dies, dass die Akzeptanz der im traditionellen Heimatfilm repräsentierten Geschlechterverhältnisse auch zu einer Akzeptanz dieses Verhaltens in der Wirklichkeit führt. Der Heimatfilm präsentiert dem Zuschauer Figuren mit festgesetzten Handlungsmöglichkeiten, schreibt ihnen spezifische Handlungsfähigkeiten zu und definiert die Orte, in denen sie sich bewegen. Die Handlungsmacht der Figuren, die dem Geschlechterdiskurs folgt, gibt dem Zuschauer eine Struktur für das eigene Verhalten vor. Das Publikum hat allerdings die Wahl wie es mit diesem Inhalt umgeht, ob es ihn akzeptiert oder ihn kritisch hinterfragt. Je stärker das Publikum durch die kollektiven Aussagen angesprochen wird, desto stärker ist auch das Filmerlebnis des einzelnen.⁶⁰ Medien sind somit „selbst Ressourcen der Schaffung von Handlungsfähigkeit“⁶¹. In dieser Art soll das Projekt Cultural Studies auch für die Analyse des modernen Heimatfilms verwendet werden. Es ist folglich nicht nur das Ziel herauszufinden was erzählt wird, sondern vielmehr wie und weshalb es erzählt wird.

3.3. FILMANALYSE NACH WERNER FAULSTICH

Die formale Analyse der Filme soll mithilfe der von Faulstich in „Grundkurs Filmanalyse“⁶² vorstellten Methode entstehen. Das Ziel der formalen Filmanalyse ist nicht nur, wie zuvor angesprochen, den Inhalt eines Films zu reflektieren, sondern „die spezifische Weise und Form“ zu erkennen „in der diese Bedeutung konstituiert und transportiert oder evoziert wird.“⁶³ Das Ziel einer Filmanalyse ist laut Faulstich nicht den „Film nachzuerzählen und mit eignen Assoziationen anzureichern; das wäre bloß deskriptiv, nicht analytisch. Sondern ist es etwas über den Film in Erfahrung zu bringen, das vorher nicht bekannt war.“⁶⁴ Die Filmanalyse teilt sich in zwei Teile. Einer spontanen Interpretation kurz nach dem Sehen, die anschließend von einer umfassenden reflektierenden Phase abgelöst wird. Diese zweite Phase der Interpretation kann als objektiv und wissenschaftlich bezeichnet werden, da sie „methodengesteu-

⁶⁰Faulstich, Werner: Grundkurs Filmanalyse, S. 22.

⁶¹Hepp, Andreas; Winter, Rainer: Kultur, Medien, Macht Cultural Studies und Medienanalyse, S. 12.

⁶²Faulstich, Werner: Grundkurs Filmanalyse.

⁶³Ebd., S. 18.

⁶⁴Ebd., S. 19.

ert und analytisch fundiert“⁶⁵ durchgeführt wird. Es geht hierbei nicht um eine Wiedergabe des offensichtlichen Inhalts, sondern der Aufdeckung der latenten Bedeutung des Filminhalts. Eine strukturierte Filmanalyse soll ein besseres Verständnis des Filminhalts ermöglichen und mehrdimensionale Sinnstiftungen aufdecken die somit der Analyse zugänglich gemacht werden. Die Filmanalyse soll dabei jedoch nicht zu sehr ins Detail gehen um sich nicht in Belanglosigkeiten zu verketten die für die Beantwortung der Fragestellungen nicht notwendig sind, sondern sich auf die zuvor festgelegten Analysekriterien konzentrieren ohne dabei den Film als gesamtes Werk außer Acht zu lassen. Auch Faulstich fordert eine totalitäre Analyse des Films, die den Film in seiner Gesamtheit interpretiert und nicht Aspekte ausklammert, die der eigenen Interpretation nicht entgegenkommen. Die Subjektivität, die dem Konsum von Film inhärent ist wird nicht durch eine objektive Analyse aufgehoben, da Spielfilm ein emotionales Erlebnis ist. Daher spricht Faulstich der Filmanalyse gleichzeitig eine Selbstanalyse zu, indem das „eigene Latente ins Bewusstsein“⁶⁶ aufgedeckt wird.⁶⁷ Die Subjektivität des Filmkonsums ist der Kreuzungspunkt, an dem Mentalitätsgeschichte, Cultural Studies und Filmanalyse im Untersuchungsgegenstand aufeinandertreffen.

Anton Kaes hat eine Definition von Film formuliert, die verdeutlicht warum dieses Medium unter Verwendung der vorgestellten Methoden untersucht werden kann. „[F]ilms -as complex fictional constructs - offer ambivalent perspectives and contradictory attitudes that resist simple explanations and call for multiple readings. Fictional films are able to unlock the viewers' hidden wishes and fears, liberate fantasies, and give material shape to shared moods and dispositions. Films can thus be seen as interventions in cultural and political life“⁶⁸

⁶⁵Ebd.

⁶⁶Ebd., S. 22.

⁶⁷ Diesen Standpunkt teilt Faulstich mit den Cultural Studies, die ebenso einen totalen Objektivitätsanspruch ablehnen und Selbstreflexivität fordern.

⁶⁸Kaes, Anton: From Hitler to Heimat, Cambridge, Mass. [u.a.] 1989, S. X zitiert nach: Ludewig, Alexander: Screening Nostalgia , S. 53.

4. HEIMATFILM – DEFINITION, GESCHICHTE UND GESCHLECHTERBILDER

Die Frage, was das Heimatfilmgenre über die Jahrzehnte hinweg ausmacht und vor allem was man unter dem rezenten, modernen Heimatfilm verstehen kann wird in diesem Kapitel beleuchtet. Die Entwicklungsgeschichte des Heimatfilms wird in der österreichischen und teilweise auch internationalen Geschichte kontextualisiert. Es werden die Erweiterungen, Brüche und Modifikationen die das Genre in den letzten 100 Jahren durchlebt hat umrissen. Das Genre kann grob in drei Genreausprägungen aufgeteilt werden, auf die im Folgenden eingegangen wird.⁶⁹ Anschließend werden die Konventionen und Stereotype des Heimatfilmgenres aufgezeigt, die die Basis für die spätere Motiv- und Figurenanalyse bilden werden.

4.1. DAS HEIMATFILMGENRE

Um die ausgewählten Filme hinsichtlich einer Zuschreibung zum Heimatfilm analysieren zu können, muss das Genre Heimatfilm an sich erst definiert werden. Als ein Genre wird ein „spezifisches Erzählmuster mit stofflich-motivlichen, dramaturgischen, formal-strategischen, stilistischen, ideologischen Konventionen und einem festgelegten Figureninventar.“⁷⁰ definiert. „Es ist ein Erzählmuster nach bestimmten Konventionen“⁷¹ und die Kriterien und Eigenschaften dieses Musters gilt es hier zu bestimmen. Die Kriterien können jedoch nur aus den Filmen selbst gewonnen werden. Faulstich bezeichnet dementsprechend Genredefinitionen als zirkulär, d. h. aus sich selbst begründend. Dieser zirkuläre Genrebegriff deutet ebenfalls an, dass sich ein Genreverständnis verändern kann, sowie dies eben auch beim Heimatfilm geschehen ist. „Es handelt sich um kulturell ausgebildete Rahmensysteme oder Schemata, die zwar relativ stabil sind, aber nicht unveränderbar festliegen, sondern sich ihrerseits historisch auch wandeln (können).“⁷² Genre wie der Heimatfilm bleiben weiter-

⁶⁹Manche Autoren unterscheiden weiters den in den 70ern dominierenden Anti-Heimatfilm und Kritischen Heimatfilm voneinander oder verstehen den Bergfilm als Subgenre des Heimatfilms. Hier wird allerdings auf die gängige Aufteilung des Heimatfilms in drei Phasen eingegangen.

⁷⁰Faulstich, Werner: Grundkurs Filmanalyse, S. 28.

⁷¹Ebd.

⁷²Ebd., S. 29.

hin ihren traditionellen Wurzeln treu, während sich die restliche Gestalt den modernen Anforderungen anpasst.⁷³ Veränderungen geschehen nicht, weil dies dem Genre inhärent ist, sondern weil es durch den beständigen Wandel der Gesellschaft dazu gezwungen wird, um weiterbestehen zu können.⁷⁴ Mit jedem neuen Film, der sich einem Genre verschreibt, verändert sich dessen Verständnis.⁷⁵

Fragen bei der Definition eines Genres können etwa seine geographischen und historischen Charakteristika sein. Für den Heimatfilm bedeutet dies lange Zeit eine relativ stabile Einheit von ländlich-provinzieller Geographie und einer Verhaftung auf das erste Drittel des 20. Jahrhunderts. Der historische Ort des Heimatfilms ist eine fiktive Synthese der Vor- und Nachkriegszeit. Dieses Gebilde erklärt sich aus dem Wunsch, nach dem Zweiten Weltkrieg an eine Vergangenheit anzuschließen, die den Nationalsozialismus auslöst. In jüngsten Produktionen wird dieses statische Gebilde jedoch aufgebrochen und sowohl der geographischen wie auch der zeitlichen Einordnung eine wesentlich breitere Dimension geboten. Dieser breite Interpretationsspielraum lässt den Heimatfilm in einem vorindustriellen Alpendorf genauso spielen wie in einem Dritte Welt Land der Gegenwart. Der Heimatfilm ist daher eher als deskriptiver Begriff zu verstehen, nämlich als Genre das sich mit dem Begriff *Heimat* auseinandersetzt.⁷⁶ Um hierbei nicht Gefahr zu laufen, in eine Unendlichkeit von Heimatfilmzuschreibungen zu geraten, werde ich im Folgenden versuchen Charakteristika zu definieren nach denen sich meine Filmauswahl richtet. Filme etwa, die keinen Konnex zur Ästhetik, Motiven oder Handlungsschemata des traditionellen Heimatfilm aufweisen, die den Begriff Heimatfilm rein als deskriptive Beschreibung verwenden, werden ausgeklammert. „To a large degree,[...] – they rekindle a Heimat spirit in audiences in two ways, first as genre films, and second as films dealing with Heimat per se.“⁷⁷

⁷³Seesslen, Georg: Der Heimatfilm. Zur Mythologie eines Genres, S. 350f.

⁷⁴Ebd.

⁷⁵Ludewig, Alexander: Screening Nostalgia, S. 55, 66.

⁷⁶Vgl.: Ebd., S. 13, 15 ; Vgl. die Filmauswahl des österreichischen Filmfestival - Der neue Heimatfilm Festival - Der neue Heimatfilm, o. J., <<http://www.local-buehne.at/festival/2012/index.asp>>, Stand: ; Seesslen, Georg: Neue Heimat, alte Helden, S. 2.

⁷⁷Ludewig, Alexander: Screening nostalgia, S. 66f.

Ein Genre wie der Heimatfilm eröffnet also einen gewissen Erwartungshorizont, der sich durch gelernte Wahrnehmungs- und beständige Gestaltungskonventionen zusammensetzt.

4.1.1. Heimatbegriff

Der Heimatbegriff soll hier lediglich kurz umrissen werden, da er nicht die zentrale Analysekategorie meiner Arbeit darstellt. Trotzdem ist eine Reflexion über den Heimatbegriff in einer Auseinandersetzung mit dem Heimatfilm notwendig, da er *die* charakteristischste Eigenschaft des Genres ist. Heimat, wie Identität, ist eine abstrakte Entität⁷⁸, deren Bedeutung sich erst durch den Sinnzusammenhang des Filminhalts entwickelt. Heimat ist des weiteren wichtiger Bestandteil für die Definition der eigenen Identität,⁷⁹ woraus sich auch zum Teil die Bedeutung des Heimatfilms für die Identitätskonstruktion nach dem Zweiten Weltkrieg erklären lässt.

Heimat ist ein Topos⁸⁰ speziell des deutschen Sprachraums. Natürlich existieren auch in andern Sprachen Begrifflichkeiten die ihm gleichgesetzt werden können, die jedoch mit anderen Bedeutungen und Bildern aufgeladen sind.

Heimat ist Projektionsfläche für Wünsche, Utopien, Sehnsüchte, Ideologien, Nostalgie uvm. Der Begriff Heimat wird in den Anfängen des Heimatfilms als ausschließlich ländliche Heimat verstanden, die als Schauplatz für das Leben seiner Bewohner mit allen positiven Erlebnissen als auch den Mühen des alltäglichen Lebens und den Tragödien dient. Die Suche nach Heimat kann das ländliche Idyll als Wunschobjekt zum Ziel haben, oder auch als Fluchtpunkt auf der Suche nach Heimat dienen (wie dies in Moderneren Filmen der Fall ist).⁸¹ Im klassischen Heimatfilm ist Heimat Metapher für Eigentum, Ordnung, Sitte, Recht, Hierarchie.⁸²

⁷⁸Ebd., S. 13.

⁷⁹O'Sickey, Ingeborg Majer: Framing the Unheimlich: Heimatfilm and Bambi, in: Herminhouse, Patricia, Mueller Magda (Hg.): German and Germanness. Cultural Productions of a Nation, Providence 1997, S. 203.

⁸⁰Vgl.: Ludewig, Alexander: Screening nostalgia, S. 12.

⁸¹Ausführliche Auseinandersetzung mit dem Heimatbegriff im Heimatfilm bei: Schacht, Daniel Alexander: Die Dialektik von „Heimat“, in: Fluchtpunkt Provinz: der neue Heimatfilm zwischen 1968 und 1972, Münster 1991, S. 13–24.

⁸²Frankfurter, Bernhard: Sprung im Spiegel, S. 340.

4.2. DIE URSPRÜNGE DES HEIMATFILMS UND SEINE FILM- GESCHICHTLICHE ENTWICKLUNG

Wenn sich dieses Kapitel verhältnismäßig stark mit dem traditionellen Heimatfilm beschäftigt, geschieht dies nicht nur, weil hierzu die meiste Literatur vorhanden ist. Da der traditionelle Heimatfilm die Quelle ist, aus dem das Genre hervorgegangen ist, beziehen sich alle später folgenden Filme dieses Genres auf diese Urform. Motive, Stereotype und narrative Strukturen, die in dieser Zeit geschaffen wurden, werden danach immer wieder aufgegriffen und modifiziert, weshalb sie ausführlich behandelt werden müssen.

4.2.1. Ursprünge im Heimatroman und die Entwicklung zum Genre

Das Heimatfilmgenre existiert bereits seit der Stummfilmzeit, also seit bald 100 Jahren.⁸³ Es führt die Tradition des Heimatromans oder auch Volksstücks im neuen Medium Film fort und setzt hierbei vor allem auf erfolgreiche Stoffe von Ludwig Anzengruber, Ludwig Ganghofer und anderen Vertretern der Heimatliteratur.⁸⁴ Die Wurzeln des Heimatfilms sind daher im auslaufenden 19. Jahrhundert zu suchen, als sich das Genre des Heimatromans formiert. Es entsteht in Verbindung mit einem neuen Bewusstsein von Heimat, welche durch die Industrialisierung ausgelöst wurde und sich in der Heimatkultur des 19. Jahrhunderts ausdrückt.⁸⁵ Inhaltlich setzt sich dieses Genre kritisch mit der zunehmenden Verstädterung und Industrialisierung der modernen Gesellschaft auseinander. Der Heimatroman reiht sich in den Diskurs um die Schattenseiten der Modernisierung und der Zivilisationskrankheiten ein. Die Technisierung der Lebenswelt und die zunehmende Auflösung von Stadt und Land sind Themen des Diskurses um das „nervöse Zeitalter“⁸⁶, deren Wirkung als negativ auf den Menschen und die Gesellschaft empfunden wurde. Diese negative Auffassung der Industrialisierung und der modernen Zivilisation manifestiert sich in den Hei-

⁸³Vgl.: Esterhammer, Ruth: In Meinen Bereich. Heimatfilm in Österreich: Einblicke in ein facettenreiches Genre, S. 177.

⁸⁴Vgl.: Steiner, Gertraud: Zur Funktion von Heimat-Dichtung, in: Die Heimat-Macher. Kino in Österreich 1946-1966, Wien 1987, S. 24–41 ; Vgl.: Frankfurter, Bernhard: Sprung im Spiegel, S. 339 ; Ludwig, Alexander: Screening Nostalgia, S. 55, 57 ; Moltke, Johannes: No Place like Home. Location of Heimat in German Cinema., Berkley 2005, S. 29ff.: die ersten Adaptionen für die Leinwand in 1914 und 1918

⁸⁵Steiner, Gertraud: Die Heimat-Macher, S. 12ff.

⁸⁶Vgl.: Erb, Wilhelm: Ueber die wachsende Nervosität unserer Zeit, Heidelberg 1893.

matromanen. Man versucht eine Gegenwelt zur zunehmend technisierten und verstädterten Gesellschaft zu schaffen.⁸⁷

Im Nationalsozialismus findet eine Ideologisierung des Genres⁸⁸ statt, die vor allem während des Kriegs dazu dient, sowohl Ablenkung und Unterhaltung zu bieten als auch den Kriegsalltag zu verarbeiten.⁸⁹ Die Analyse des Films bietet hier dem Historiker Einblick in die Stimmung, Atmosphäre und spezifischen Bilder des Kriegsalltags (Lebensmittelknappheit, Verletztenversorgung,...). Die extreme ideologische Aufwertung des Heimatfilms dient wie alle anderen Bereiche der NS-Kultur dazu, bei der Bevölkerung Zustimmung zum repressiven System zu evozieren.

Durch Genre wie den Bergfilm, Operetten-Film, Touristenfilme, usw., die heute als Subgenre zum Heimatfilm gezählt werden, formiert sich bis Mitte der 50er das Genre das wir heute als Heimatfilm kennen.⁹⁰

4.2.2. Hochkonjunktur in den 50ern und 60ern

Nach Kriegsende gerät der Heimatfilm mehr oder weniger in Vergessenheit, um dann ab 1955 zum populärsten österreichischen Genre zu werden.⁹¹ Die österreichische Produktion „Echo der Berge“ ist 1955 ein Kassenschlager und löst in Österreich die Heimatfilmwelle aus⁹², die in Deutschland bereits Anfang der fünfziger Jahre eingesetzt hat.⁹³ Der Heimatfilm reflektiert die Nachwirkungen des Zweiten Weltkriegs sowie die Besatzung durch die Alliierten. Er dient so der Verarbeitung des erlebten Alltags. In diesem Kontext wirkt der Heimatfilm weit weniger trivial, als es ihm oftmals

⁸⁷Vgl.: Frankfurter, Bernhard: Sprung im Spiegel, S. 339f.

⁸⁸Ludewig, Alexander: Screening Nostalgia, S. 58.

⁸⁹Vgl.: Esterhammer, Ruth: In Meinen Bereich. Heimatfilm in Österreich: Einblicke in ein facettenreiches Genre, S. 178 ; Ludewig, Alexander: Screening Nostalgia, S. 58f.

⁹⁰Steiner, Gertraud: Der österreichische Heimat-Film 1946 - 1966, in: Die Heimat-Macher. Kino in Österreich 1946-1966, Wien 1987, S. 47–149.

⁹¹Für eine kurze Zusammenfassung zum österreichischen Heimatfilm der 50er siehe: Steiner, Gertraud: Die fünfziger Jahre gehören dem Heimatfilm.

⁹²Vgl.: Buchschwenter, Robert: Ruf der Berge - Echo des Fremdenverkehrs. Der Heimatfilm: Ein österreichischer Konjunkturritt.

⁹³Esterhammer, Ruth: In Meinen Bereich. Heimatfilm in Österreich: Einblicke in ein facettenreiches Genre, S. 178 ; Steiner, Gertraud: Der österreichische Heimat-Film 1946 - 1966, S. 150–247.

zugeschrieben wird.⁹⁴ Neben den blumigen Liebes- und tragischen Verwechslungsgeschichten, die den Hauptplot bilden, werden gesellschaftliche Probleme aufgegriffen und im Subtext bearbeitet. Nur indirekt und in scheinbaren Nebensächlichkeiten und Subplots wird der reale Alltag der österreichischen Nachkriegsgesellschaft erzählt.⁹⁵ Zerrissene Familien, psychisch angeschlagene Kriegsveteranen, Frauen die in einem ambivalenten Gefüge zwischen Familienerhaltung und konservativen Geschlechtervorstellungen gefangen sind, der Wiederaufbau⁹⁶, Lebensmittelmarken und Schlangestehen, die Auflagen der Besatzungsmächte und vieles mehr fließt in die hintergründige Gestaltung der Heimatfilme ein. Die Intention des klassischen Heimatfilms war die Unterhaltung der kriegsgebeutelten Gesellschaft und nicht die Verarbeitung der NS-Vergangenheit. Die ländliche Kulisse wurde auch deshalb gewählt, weil hier das Kriegsleid weniger ersichtlich ist als in den Städten und die Kriegsschäden bei weitem geringer waren.⁹⁷ Es wird versucht, an die Ordnung der Vorkriegszeit anzuschließen und die NS-Vergangenheit nicht zu thematisieren, mitunter sogar zu verneinen. Trotzdem wurden aktuelle Probleme nicht ausgeklammert, sondern in der hintergründigen Struktur der Geschichte thematisiert und somit aufgearbeitet. Das einzige verbindende Element zu nationalsozialistischen Produktionen sind die Personen die am Film arbeiten.⁹⁸ Wie in anderen Bereichen existiert auch in der Filmindustrie eine gewisse personelle Kontinuität.

Nicht zuletzt dient der Heimatfilm der Nachkriegsjahre der Identitätsstiftung. Seit dem Ende der Monarchie und des Ersten Weltkriegs war es in Österreich nicht möglich, eine nachhaltig wirksame Identität zu generieren. Der Heimatfilm hat daher eine wichtige identitätsstiftende Funktion sowohl für die österreichische Gesellschaft als auch für das ausländische Publikum. Der Werbeeffect des Heimatfilms wurde gezielt eingesetzt, um Österreich als Touristen- und Urlaubsland in Szene zu setzen und sich von der nationalsozialistischen Vergangenheit zu distanzieren. Der Heimatfilm

⁹⁴Zur Funktion von Kitsch im Heimatfilm siehe: Schuh, Franz: Heimat bist du großer Filme. These zur Kitschindustrie.

⁹⁵Esterhammer, Ruth: In Meinen Bereich. Heimatfilm in Österreich: Einblicke in ein facettenreiches Genre, S. 181.

⁹⁶Vgl.: Nierhaus, Irene: Wie im Film. Heimat als Projekt des Wiederaufbaus.

⁹⁷Esterhammer, Ruth: In Meinen Bereich. Heimatfilm in Österreich: Einblicke in ein facettenreiches Genre, S. 181 ; Vgl.: Ludwig, Alexander: Screening Nostalgia, S. 11.

⁹⁸Frankfurter, Bernhard: Sprung im Spiegel, S. 339.

hat das Bild von „Österreich, seiner Menschen, seiner Kultur, seiner Haltung und Landschaft“ bis heute geprägt.⁹⁹ Neben seinem Unterhaltungswert hatte der Heimatfilm eine „Stabilisierung und Konsolidierung gesellschaftlicher Verhältnisse“¹⁰⁰ zum Ziel.

Die österreichischen Produktionen können nicht separat von deutscher Einflussnahme betrachtet werden. Der österreichische Film gerät nach Kriegsende in wirtschaftliche Abhängigkeit vom deutschen Absatzmarkt. Er kurbelte nicht nur indirekt durch verstärkten Tourismus die Wirtschaft an, sondern auch durch seine Einnahmen an den Kinokassen.¹⁰¹ Deutsche Verleihfirmen hatten nachhaltigen Einfluss auf die österreichischen Produktionen und gaben eine Abstimmung der österreichischen Filme auf den deutschen Geschmack vor. Der österreichische Film war daher dem bundesdeutschen „ökonomischen und ‚künstlerischen‘ Diktat“¹⁰² unterworfen.

Der Höhepunkt des österreichischen Heimatfilms verläuft von Mitte der fünfziger bis Mitte der sechziger Jahre. Bereits in den Sechzigern entwickelt er sich zunehmend zum Touristenfilm¹⁰³, bis er schließlich endgültig vom Schlagerfilm abgelöst wird und durch den heimatlichen Sexfilm vollständig in Verruf gerät.¹⁰⁴ Dem Heimatfilm gelang es nicht mehr, mit den raschen gesellschaftlichen Veränderungen mitzuhalten. Er konnte diese Entwicklungen nicht reflektieren und wurde deshalb für das Publikum uninteressant.¹⁰⁵ Das Zusammenbrechen des Heimatfilms wurde schließlich durch die Weltfilmkrise (die in Österreich erst sehr spät eintritt) und der Einhebung der Kinosondersteuer in den Sechzigern besiegelt. Auch veränderte Freizeitaktivitäten, eine stärkere Motorisierung und die Einführung des Fernsehers in Privathaushalte

⁹⁹Ebd., S. 337.

¹⁰⁰Esterhammer, Ruth: In Meinen Bereich. Heimatfilm in Österreich: Einblicke in ein facettenreiches Genre, S. 181.

¹⁰¹Während dieser Hochkonjunktur macht der Heimatfilm 36% der österreichischen Filmproduktionen aus: Steiner, Gertraud: Die fünfziger Jahre gehören dem Heimatfilm, S. 57.

¹⁰²Frankfurter, Bernhard: Sprung im Spiegel, S. 339.

¹⁰³genauere Ausführungen hierzu bei Ludewig, Alexander: Screening Nostalgia, S. 237f.

¹⁰⁴Vgl.: Ebd., S. 11, 237ff.

¹⁰⁵Ebd., S. 61, 236.

waren Faktoren des Niedergangs des klassischen Heimatfilms. Erst das Filmförderungsgesetz 1980 reaktivierte den österreichischen Filmmarkt wieder.¹⁰⁶

Der klassische Heimatfilm geriet trotzdem nicht vollkommene Vergessenheit, sondern lebt auf verschiedenste Weise weiter.¹⁰⁷ Seit den achtziger Jahren feiert er im Fernsehprogramm sein Comeback und wurde so ein Teil der Fernsehkultur und des Bilderkanons einer neuen Generation.¹⁰⁸ Ruth Beckermann misst dem Heimatfilm sogar ein weit größere Bedeutung bei, da die Bilder die aus ihm hervorgingen bis heute von der österreichischen Politik instrumentalisiert werden.¹⁰⁹

4.2.3. Kritik im Anti-Heimatfilm seit den 60ern

Neben dem klassischen Heimatfilm konstituiert sich seit den Sechzigern auch das Genre des kritischen bzw. Anti-Heimatfilm, dass bis Ende der Achtziger Heimatfilmproduktionen beherrschen wird.¹¹⁰ Der Anti-Heimatfilm¹¹¹ wird nicht als Gattungssatire verstanden, wie es der Name annehmen lassen und wie dies etwa bei Niki Lists *Helden in Tirol*¹¹² der Fall ist, sondern als „sarkastisch-kritischen Umkehrung der Sicht auf Landleben und Landbewohner“.¹¹³ In Österreich kann erst ab den achtziger Jahren von einer konsequenten Produktion kritischer Heimatfilme gesprochen werden,¹¹⁴ was mit großer Wahrscheinlichkeit im Zusammenhang mit dem Filmförde-

¹⁰⁶Mehr zum österreichischen Film seit 1980: Dassanowsky, Robert von: *Austrian Cinema : a History*, London 2005, S. 209 ; Steiner, Gertraud: *Die fünfziger Jahre gehören dem Heimatfilm*, S. 60 ; Frankfurter, Bernhard: *Sprung im Spiegel*, S. 337.

¹⁰⁷Beckermann, Ruth: *Der österreichische Heimatfilm. Eine Endlosschleife*, S. 202.

¹⁰⁸Vgl. die Anmerkungen zur kulturellen Vorbereitung von Individuen mit nationalen Bilder: Ludewig, Alexander: *Screening Nostalgia*, S. 66 ; Beckermann, Ruth: *Der österreichische Heimatfilm. Eine Endlosschleife*, S. 199.

¹⁰⁹Beckermann, Ruth: *Der österreichische Heimatfilm. Eine Endlosschleife*.

¹¹⁰Ludewig, Alexander: *Screening nostalgia*, S. 235.

¹¹¹Der Begriff Anti-Heimatfilm wird synonym mit kritischer Heimatfilm verwendet. Eine Genreunterscheidung der beiden Begriffe ist vermutlich möglich (Rachel Palfreyman zeigt dies in „Beyond Borders and across Genre Boundaries: Critical Heimat in Stefan Ruzowitzky's *The Inheritors*“ vor) für diese Arbeit jedoch nicht notwendig und begünstigt außerdem den Lesefluss. Eine Unterscheidung der beiden Begriffe kommt selten vor und hängt davon ab in welche Phasen man das Heimatfilmgenre einteilt.

¹¹²List, Niki: *Helden in Tirol*, 35mm, Cult Film 1998.

¹¹³Endnote Nr. 12 Buchschwenter, Robert: *Teuflische Machenschaften vor Berglandschaft Versuch am Heimatfilm*, in: Halbstarke: Georg Tressler: *zwischen Auftrag und Autor*, Wien 2003, S. 177.

¹¹⁴Vgl.: Esterhammer, Ruth: *In Meinen Bereich. Heimatfilm in Österreich: Einblicke in ein facettenreiches Genre*, S. 184 Sie zählt eine Reihe von Filmen auf die dem kritischen Heimatfilm zugeordnet werden können. Das heißt nicht, dass es nicht bereits vor den 80ern österreichische Filmproduktio-

rungsgesetzt von 1980 steht. Auch hier muss die Entwicklung des österreichischen Heimatfilms in Abhängigkeit von Deutschland betrachtet werden. Im *Oberhausener Manifest* 1962 verschreiben sich deutsche Filmemacher der Schaffung eines neuen deutschen Films und der kritischen Reflexion der bisherigen Heimatfilmproduktionen.¹¹⁵ Trotz des Drangs, einen radikalen Schnitt zur Vergangenheit zu vollziehen, kann sich der neue deutsche Film nicht vollständig von seiner Filmvergangenheit lösen. Der klassische Heimatfilm wird in den sogenannten Anti-Heimatfilmen zwar bis aufs Äußerste diffamiert, aber durch genau diese radikale Dekonstruktion vergangener Motive wird auch eine Kontinuität des Genres garantiert.¹¹⁶ Diese genreaufbrechende Tendenz ist ein internationales Phänomen, vor allem der Siebziger Jahre, die sowohl eine Erweiterung des Genrekonventionen als auch einen expliziten Hinweis auf diese, darstellten.¹¹⁷

Der *kritische* oder auch *Anti-Heimatfilm* setzt sich diffizil mit der als zu idyllisch, unschuldig und simpel empfundenen Motiven¹¹⁸ des Heimatfilms auseinander. Diese neue „Bewegung“ innerhalb des Genres lehnt die verkitschte Heile-Welt-Fiktion des Heimatfilms der Nachkriegszeit ab¹¹⁹ und hat irreversible Veränderungen innerhalb des Genres zur Folge. In positiven Sinne könnte man auch sagen, dass er das Genre revitalisiert und somit sein „überleben“ gesichert¹²⁰ hat. "Die Überschaubarkeit der

nen gibt die nicht mehr dem traditionellen Heimatfilmschema entsprachen, wie etwa Georg Tresslers *Der Weibsteufel*. Vgl.: Buchschwenter, Robert: Teuflische Machenschaften vor Berglandschaft Versuch am Heimatfilm, in: Halbstarke: Georg Tressler: zwischen Auftrag und Autor, Wien 2003, S. 161. -

¹¹⁵Esterhammer, Ruth: In Meinen Bereich. Heimatfilm in Österreich: Einblicke in ein facettenreiches Genre, S. 184 ; Vgl.: Ludewig, Alexander: Screening Nostalgie, S. 62, 240ff.

¹¹⁶Ludewig, Alexander: Screening Nostalgie, S. 54 ; Vgl.: Schacht, Daniel Alexander: Fluchtpunkt Provinz, S. 12, 216ff, 227f.

¹¹⁷Braidt, Andrea: Film-Genu. Gender und Genre in der Filmwahrnehmung., Marburg 2008, S. 37.

¹¹⁸Vgl.: Ludewig, Alexander: Screening Nostalgie, S. 11.

¹¹⁹Vgl.: Ebd., S. 12.

¹²⁰Ebd., S. 62.

Heimatswelt wird im Anti-Heimatsfilm als bedrohliche Enge dargestellt, ebenso die im Heimatsfilm der 1950er Jahre normative, patriarchalische Ordnung."¹²¹.

Die neuen Heimatsfilmproduktionen konnten jedoch die Zuschauererwartungen bei weiten nicht erfüllen, da sie nicht für ein breites Massenpublikum produziert worden waren.¹²² Es waren Filme für den intellektuellen Zuschauer, der die Bedeutung hinter der Kritik erkannte und sie nicht als bloße Provokation empfand.¹²³ Hauptkritikpunkt an den neuen Heimatsfilmen war die anti-heimatsliche Stimmung die er verbreitete und die sich gegen spezielle Bevölkerungssteile richtete, die sich dem entgegensetzten.¹²⁴

Der kritische Heimatsfilm führt neue Themen in das Genre ein, die zu einer Revitalisierung der alten Genretaditionen führen. Es sind die Motive die bereits im traditionellen Heimatsfilm als Struktur im Hintergrund auftreten, vor der die eigentliche Handlung abläuft. Als Teil der Lebenswelt der Protagonisten treten sie so gut wie nie in den Vordergrund. Diese Motive werden erst im Anti-Heimatsfilm hinterfragt und kritisch betrachtet. Die Hintergrundstrukturen, innerhalb derer der Plot der Geschichte abläuft, treten als neue Themen in den Vordergrund, während die Haupthandlung wie etwa die Liebesgeschichte nun zum Nebenplot herabgestuft wird.¹²⁵ Motive, die im klassischen Heimatsfilm bis ins unendliche verklärt wurden, werden in diesen Produktionen in ein neues Licht gerückt. Auch das Kulissenhafte dieses Genres verschwindet und wird durch authentische Bilder ersetzt.¹²⁶ Es formiert sich im Anti-

¹²¹Irchenhauser, Maria Regina: Heimat im Spannungsfeld Globalisierung: Studien zu Zeitgenössischen Heimatsfilmen und Heimattexten, Queen's University, Kingston, Ontario 2009, S. 19 ; Zur Umwertung des traditionellen Heimat-Idylls siehe auch Schacht, Daniel Alexander: Fluchtpunkt Provinz, S. 206ff.

¹²²Ludewig, Alexander: Screening Nostalgia, S. 62 ; Schacht, Daniel Alexander: Fluchtpunkt Provinz, S. 10.

¹²³Genaueres in: Schacht, Daniel Alexander: Filme für die antiautoritäre Intelligenz, in: Fluchtpunkt Provinz : der neue Heimatsfilm zwischen 1968 und 1972, Münster 1991, S. 236–273 ; Ludewig, Alexander: Screening nostalgia, S. 63, 362 ; Heimatsuche, Würzburg 2004, S. 80.

¹²⁴Esterhammer, Ruth: In Meinen Bereich. Heimatsfilm in Österreich: Einblicke in ein facettenreiches Genre, S. 186f.

¹²⁵Vgl. Ebd., S. 186.

¹²⁶Strasser, Christian: Das Salzburgerland als Projektionsfläche von Politik und Gesellschaft im Heimatsfilm, in: Pasinato, Antonio (Hg.): Heimatsuche. Regionale Identität im österreichisch-italienischen Alpenraum, Würzburg 2004. S. 80 ; Seesslen, Georg: Neue Heimat, alte Helden, S. 2.

Heimatfilm ein heterogenes Motiv- und Rolleninventar.¹²⁷ Eine gravierende Verschiebung erlebt etwa die Bedeutung des Antagonismus Stadt und Land. Das Land ist nicht länger positiv besetzte Kulisse, sondern „Ort sozialer Probleme und menschlicher Abgründe“¹²⁸. Es ist nicht nur idyllische Natur, sondern auch Arbeitsplatz und Tourismuskapital und konfrontiert mit allen Problemen die damit verbunden sind. Vor allem scheint das Genre seine Sprachlosigkeit bezüglich der nationalsozialistischen Vergangenheit überwunden zu haben. Zahlreiche Produktionen des neueren Heimatfilms weisen explizit auf die österreichische nationalsozialistische Vergangenheit hin oder situieren die Handlung innerhalb der nationalsozialistischen Gesellschaft. Die Waldheimaffäre 1986 kann als Wendepunkt dieser Entwicklung im Bewusstsein österreichischer Filmproduktionen angesehen werden.¹²⁹

Auch die darstellerischen Mittel verändern sich, da sie dem Zuschauer ein entgegengesetztes Bild des Heimatfilms vermitteln müssen. Wie die Rezeption von Georg Tesslers *Der Weibsteufel*¹³⁰ gezeigt hat, musste der kritische Heimatfilm erst radikale visuelle Brüche einführen um sich behaupten zu können und als neues Subgenre erkannt zu werden.¹³¹ Eine beträchtliche Errungenschaft des kritischen Heimatfilms ist, dass er die Arbeitsweise des Heimatfilms in seiner Kritik aufdeckt¹³² und somit sowohl einer wissenschaftlichem Diskurs als auch dem modernen Heimatfilm zugänglich macht.

Ruth Esterhammer fasst den kritischen Heimatfilm folgendermaßen zusammen: „Kritische Heimatfilme operieren damit, die Erwartungshaltung des Heimatfilm-Publikums zu brechen: Sie sind nicht mehr einfach gestrickt, sondern weisen statt des linearen Erzählstranges klassischer Heimatfilme Vor- und Rückblenden und statt eines Happy-Ends ein pessimistisches oder offenes Ende auf; Elemente der Verwechslungs-

¹²⁷ Hierzu siehe: Schacht, Daniel Alexander: Elemente des „Kritischen Heimatfilms“, in: Fluchtpunkt Provinz : der neue Heimatfilm zwischen 1968 und 1972, Münster 1991, S. 180–202.

¹²⁸ Esterhammer, Ruth: In Meinen Bereich. Heimatfilm in Österreich: Einblicke in ein facettenreiches Genre, S. 186.

¹²⁹ Vgl.: Beckermann, Ruth: Der österreichische Heimatfilm. Eine Endlosschleife, S. 204.

¹³⁰ Tressler, Georg: Der Weibsteufel, 35mm, 1966.

¹³¹ Vgl.: Buchschwenter, Robert: Teuflische Machenschaften vor Berglandschaft Versuch am Heimatfilm, S. 161ff.

¹³² Ludwig, Alexander: Screening Nostalgia, S. 244.

komödie oder des Schwanks werden nicht mehr genutzt; feste inhaltliche Ingredienzen, die die Ausstattung der klassischen Heimatfilme wesentlich beeinflussten, wie Feste, Trachten und volkstümliche Musik kommen entweder gar nicht mehr vor, oder nur als Mittel, um Kritik zu transportieren, Satire festzumachen oder bestenfalls Realitätsnähe zu demonstrieren.“¹³³

Die Kritik des Anti-Heimatfilms richtet sich nicht nur gegen das Heimatfilmgenre, sondern auch gegen gesellschaftliche und politische Systeme.¹³⁴ Die Filme stehen nun nicht mehr im Dienste des Staates für Wiederaufbau, Tourismusvermarktung und Identitätsstiftung.

4.2.4. Neue Impulse im Moderne Heimatfilm seit Mitte der 80er

Edgar Reitz's *Heimat – Eine deutsche Chronik*¹³⁵ von 1984 leitet erneut eine Veränderung des Heimatfilmgenres ein¹³⁶ und seit den Neunzigern ist auch in Österreich eine durchgreifende Neubewertung des Heimatfilms spürbar. Eine junge Generation von Filmemachern setzt neue Impulse innerhalb des Heimatfilmgenres die zu einer Art Renaissance des Selbigen führt.¹³⁷ Der Aufschwung des Modernen Heimatfilms muss hier in Verbindung mit der Einführung des Filmförderungsfonds 1980 gesehen werden, der die Filmkrise in Österreich beendet.¹³⁸

Im Unterschied zu Anti-Heimatfilm ist die Gesellschaftskritik im Modernen Heimatfilm wesentlich gemäßiger, ohne jedoch vollständig zu verschwinden, da das Hauptziel nicht mehr primär Gesellschaftskritik ist, sondern er auch der Unterhaltung dient.¹³⁹ Der Neue Heimatfilm, der Ende der Achtziger entsteht, vereint daher das Publikum der beiden zuvor vorgestellten Genreausprägungen. Er spricht sowohl die breite

¹³³Esterhammer, Ruth: In Meinen Bereich. Heimatfilm in Österreich: Einblicke in ein facettenreiches Genre, S. 186.

¹³⁴Pasinato, Antonio (Hg.): Heimatsuche, S. 79.

¹³⁵Reitz, Edgar: Heimat - Eine deutsche Chronik, 35mm, 1981-1984.

¹³⁶Ludewig, Alexander: Screening Nostalgia, S. 12f ; Koch, Gertrud: Vom Heimatfilm zur Heimat, in: Kein Land in Sicht. Heimat-weiblich?, München 1997, S. 207.

¹³⁷Ludewig, Alexander: Screening Nostalgia, S. 13 ; Steiner, Gertraud: Die Heimat-Macher, S. 23.

¹³⁸Dassanowsky, Robert von: Austrian cinema, S. 209ff.

¹³⁹Esterhammer, Ruth: In Meinen Bereich. Heimatfilm in Österreich: Einblicke in ein facettenreiches Genre, S. 189.

Masse als auch ein intellektuelles Publikum an.¹⁴⁰ Es sind jedoch keine Produktionen, die vornehmlich in den großen Multiplexkinos projiziert werden, sondern richten sich an ein bildungsbürgerliches Publikum, das kleine und traditionelle Lichtspielhäuser besucht. Seine Rezeption fällt wesentlich positiver aus, als die des traditionellen und kritischen Heimatfilms. Der Neue Heimatfilm vereint Elemente des klassischen und kritischen Heimatfilms miteinander und verbindet beide Extreme zu einem kommerziell erfolgreichen und trotzdem anspruchsvollen Kino. Die Anknüpfung an inhaltlichen und audiovisuellen Traditionen des Heimatfilms wird durch die Einbindung von Geschichte und Kritik an gesellschaftlichen Phänomenen ermöglicht.¹⁴¹ Dies war im kritischen Heimatfilm noch nicht möglich, da sich dieser erst von alten Traditionen distanzieren musste um als etwas Neues erkannt zu werden. Durch das Anknüpfen an bestens bekannte Filmtraditionen befriedigt der moderne Heimatfilm das Bedürfnis nach Kontinuität und Stabilität in einem Zeitalter, das von Schnellebigkeit, Globalisierung und Terror beherrscht wird.¹⁴² Auch dies ist ein Grund für den Erfolg des Heimatfilms der letzten Jahre. Er trifft den Nerv der Zeit. Ein Charakteristikum des Modernen Heimatfilms ist, dass er nicht mehr in einem Raum-Zeit-Gefüge provinziellen Charakters handeln muss, sondern er erweitert Schauplätze, in denen heimatliche Qualitäten situiert werden können.¹⁴³

Als weitere Veränderungen¹⁴⁴ kann man die „objektive“ Distanzierung des Zuschauers zum Geschehen nennen, der nicht mehr durch starke emotionale Bindung am Geschehen teilnimmt.¹⁴⁵ Außerdem wird zunehmend an Originalschauplätzen gedreht und mit weniger bekannten Schauspielern und mit Laienkomparsen gearbeitet, statt mit Publikumsliebblingen.

Da diese Genreausprägung einen Synkretismus von klassischem und kritischem Heimatfilm darstellt, liegt sein Hauptcharakteristikum in der Symbiose der Elemente

¹⁴⁰Vgl.: Ludwig, Alexander: Screening Nostalgia, S. 63f, 362.

¹⁴¹Seesslen, Georg: Der Heimatfilm. Zur Mythologie eines Genres, S. 4.

¹⁴²Ludwig, Alexander: Screening Nostalgia, S. 65.

¹⁴³Ebd., S. 13.

¹⁴⁴Esterhammer, Ruth: In Meinen Bereich. Heimatfilm in Österreich: Einblicke in ein facettenreiches Genre, S. 186.

¹⁴⁵Strasser, Christian: Das Salzburgerland als Projektionsfläche von Politik und Gesellschaft im Heimatfilm, S. 80.

beider Genreausformungen. Da diese Verschmelzungen sehr unterschiedliche Formen annehmen können, für die bis dato noch keine eingehende filmwissenschaftliche Analyse vorhanden ist, ist es an dieser Stelle nicht möglich weitere konstituierende Elemente des Neuen Heimatfilms auszumachen. Der Neue Heimatfilm stellt einen Forschungsgegenstand dar, der noch ein großes Potential für film- und geschichtswissenschaftliche Untersuchungen bietet.

Durch die Vielseitigkeit und Heterogenität des Modernen Heimatfilms entwickelt in Österreich ein breiteres Verständnis dafür, was unter Heimatfilm verstanden werden kann. Eindeutige Genrezuschreibungen werden immer schwieriger.

4.3. STEREOTYPE UND MOTIVINVENTAR

Obwohl die Grundstruktur und -motive des Heimatfilms beständig bleiben, unterliegen sie dem Einfluss gesellschaftlicher Veränderungen. Sie werden neu interpretiert, zusammengesetzt, vorgeführt, symbolisiert, mit neuer Bedeutung aufgeladen, usw. Sie bilden das Grundgerüst, auf dem das Genre aufbaut.

Dieses Kapitel beleuchtet die Bausteine aus denen das Genre Heimatfilm besteht und soll somit das Verständnis der folgenden Filmanalyse unterstützen. Die Beschreibung der stereotypen Motive wird vorweggenommen um dann in der Filmanalyse eingehender analysiert werden zu können. Standardmotive¹⁴⁶ aus den drei Phasen des Heimatfilmgenres werden im Folgenden aufgelistet und kurz kommentiert werden, wobei es sich um keine vollständige Aufzählung handelt. Es geht um eine Zusammenfassung derjenigen Motive die in verschiedenen Genreausprägungen immer wieder verwendet wurden und auch für den Neuen Heimatfilm noch relevant sind. Charakteristisch an den Veränderungen des Motivrepertoires ist, dass Themen in der Vordergrund der Darstellung treten, die ansonsten im Umfeld der Handlung eingespannt waren und als nicht zu hinterfragende Tatsachen hingenommen wurden.

4.3.1. Liebesgeschichten und Geschlechterkonflikte

Im klassischen Heimatfilm ist die Liebesgeschichte das Hauptmotiv, dem sich alle anderen Narrative unterordnen. Die Protagonisten sehen sich zumeist mit dem Problem einer Dreiecksbeziehung konfrontiert die in Kombination mit einer Verwechslungsgeschichte auftritt. Die Liebesgeschichte ist gezeichnet von der Zerrissenheit zwischen einer archaischen Leidenschaft und bürgerliche-konservativen Restriktionen.¹⁴⁷ Es geht um den „Konflikt zwischen Zivilisation und Sinnlichkeit“¹⁴⁸. Zum Ende gibt es ein Happy-End hervorgerufen durch schicksalshafte Wendungen statt dem Handeln agierende Personen.

¹⁴⁶Ludewig, Alexander: Screening Nostalgia, S. 55f.

¹⁴⁷Seesslen, Georg: Der Heimatfilm. Zur Mythologie eines Genres, S. 358.

¹⁴⁸Ebd., S. 359.

In Filmen, die nicht mehr dem klassischen Heimatfilm zugeordnet werden tritt die Liebesgeschichte in den Hintergrund. Stattdessen treten neue Themen in Vordergrund, wie die Sichtbarmachung von Sexualität, auch in „abgründiger bzw. normwidriger“ Form und ihre Folgen.¹⁴⁹ Die Liebesgeschichte ist nicht mehr Motivator für die Handlung der Protagonisten, die nun durch das Spannungsverhältnis veränderter Normvorstellungen angetrieben werden.

4.3.2. Antagonismus von Stadt- und Landleben

Dem weitgehend positiv konnotierten Land wird der negative Einfluss des Stadtlebens entgegengesetzt. Während das Landleben als idyllisch, dessen Strukturen als überschaubar und die Gesellschaft noch als heil und intakt angesehen wird, repräsentiert die Stadt einen hektischen, lauten Ort indem der Mensch in Abhängigkeit von Technik lebt und im Chaos der Stadt untergeht. Das Landleben ist einfach und dessen alte Ordnung wurden vom Fortschrittstreiben der modernen Gesellschaft verschont. Daher kommt der Städter auch auf das Land um dort in der unberührten Natur Erholung und Ruhe vom hektischen Treiben der Stadt zu finden.¹⁵⁰ Der Städter wird jedoch nur in den ländlichen Strukturen geduldet oder sogar eingegliedert, wenn er sich an diese alte Ordnung hält und nicht versucht sie zu verändern.

Der Antagonismus von Stadt und Land bleibt auch in einigen Filmen des Neuen Heimatfilms erhalten, vermischt sich jedoch mit einer kritischen Reflexion der ländlichen Lebensweise wie sie im Kritischen Heimatfilm vorherrschend war. Die Gesellschaftsstrukturen der Provinz werden kritisch dargestellt, ihre reaktionäre Ordnung die eine bedrückende Enge für seine Bewohner bedeutet wird problematisiert.¹⁵¹ Das Landleben wird in Verbindung mit dessen harten Arbeitsalltag und sozialer Problemen aufgezeigt wie z.B. Gefährdung des Bauerntums, Abwanderung und Arbeitslosigkeit als Folge der Industrialisierung und Globalisierung, Armut, Tourismus als Ersatzerwerbsquelle mit allen Negativfolgen wie Beschränkung des dörflichen Lebensraums, Umweltbelastung, usw.

¹⁴⁹Esterhammer, Ruth: In Meinen Bereich. Heimatfilm in Österreich: Einblicke in ein facettenreiches Genre, S. 185.

¹⁵⁰Ebd., S. 179.

¹⁵¹Ebd., S. 185.

4.3.3. Beschädigte Familienstrukturen

Die Protagonisten des klassischen Heimatfilms agieren fast immer aus einer beschädigten Familienstruktur heraus. Häufig fehlt ein Elternteil, dessen Absenz jedoch nicht weiter geklärt wird und dessen Fehlen auf die Verluste durch den Zweiten Weltkrieg deuten.¹⁵² Schwierige Familienverhältnisse gehören auch zum Motivrepertoire des rezenten Heimatfilms, werden jedoch nicht in einer Hintergrundstruktur versteckt, sondern sind vor allem Motivator für das Handeln der Protagonisten und werden wichtig für die Charakterisierung des Helden.

4.3.4. Die ländliche Ordnung

An der ländlichen Ordnung innerhalb dessen sich die Handlung abspielt hat sich kaum etwas verändert. Sie wird immer durch männliche Hüter, meist in Form von Förstern, Gendarmen, Pfarrer und anderen Autoritätspersonen gewahrt. Sie vertreten eine nicht „weiter definierte ‚heimatliche Ordnung‘, die auf ethnisch-moralischen Werte und Normen beruht“. Vor allem im jüngeren Heimatfilm wahrt die Gendarmerie nicht immer die bundesstaatlichen Gesetze, sondern wird zum Komplizen der Gruppe oder auch Person, die in der dörflichen Hierarchie an der Spitze steht. Hier kommt ein allgemeines Misstrauen gegenüber der staatlichen Exekutive zum Ausdruck.

Als Störung dieser Ordnung treten im traditionellen Heimatfilm meist männliche Charaktere in Form von Wilderern, Schmuggler, Umherziehende oder uneheliche Söhne auf. Während diese Figuren im traditionellen Heimatfilm negativ konnotiert sind, kehrt sich dieses Verhältnis im Modernen Heimatfilm um. Hier sind sie meist Sympathieträger beim Publikum, verkörpern also Antihelden mit meist hohen moralischen Werten die nicht im Einklang mit dem engstirnigen Ordnungssystem stehen. Im Gegensatz zum Heimatfilm der Nachkriegszeit, findet eine äußerst kritische Auseinandersetzung mit unreflektierter Autoritätshörigkeit statt.

Auch weibliche Figuren stören die Norm- und Moralvorstellungen der ländlichen Gesellschaft. Im Modernen Heimatfilm stören zunehmend auch progressive Frauenfiguren die ländliche Ordnung und stellen reaktionäre Geschlechterbilder, Hierarchiestrukturen und Machtgefüge in Frage.

¹⁵²Ebd., S. 179.

Interessant ist, dass vor allem im kritischen Heimatfilm erneut Personengruppen auf, mit denen man sich in Filmen der Nachkriegszeit nicht auseinandersetzen wollte. Juden, Zigeuner, Homosexuelle, usw. weil man wusste, was mit Ihnen geschehen ist.¹⁵³

4.4. GESCHLECHTERREPRÄSENTATION UND -PERSPEKTIVE IM HEIMATFILM

Die meisten Heimatfilme der Fünfziger und Sechziger drehen sich um eine Liebesgeschichte, die nach zahlreichen Hürden und Verwechslungen in der Ehe endet. Das konservative Frauenbild funktioniert im Heimatfilm noch. Die Frau ist nicht karriereorientiert, obwohl sie ökonomische Macht besitzt¹⁵⁴, sondern ihr höchstes Ziel ist Liebe zu finden und eine Familie zu gründen. Wichtig hierbei ist, dass das oberste Ziel nicht die Heirat an sich ist, denn Anwärter gebe es zur Genüge, sondern es muss der *Eine* sein. Die weibliche Protagonistin bleibt hierbei jedoch weitgehend passiv. Sie setzt sich nicht aktiv für das eigene Happy-End ein, sie wartet eher im Stillen darauf gerettet zu werden oder darauf, dass ihr das Schicksal in die Hände spielt.¹⁵⁵ Die Geschlechterrollen betreffend, beinhaltet der Heimatfilm die Botschaft: „emanzipierte Frauen stören nur das Gesellschaftsgefüge“¹⁵⁶. Diese Botschaft richtet sich direkt an ein aktives weibliches Publikum, dessen Zielgruppe der Heimatfilm scheint. „Neben dem Sekretärinnenfilm beschreibt also kein Genre so präzise die Rolle der Frau im Wirtschaftswunder, der zwei Gesichter abverlangt werden...“¹⁵⁷. Frauen gerieten während des Kriegs unter Druck die Arbeit der im Krieg kämpfenden Männer zu übernehmen, um ihre Familien versorgen zu können. Sie nehmen also in gewisser Weise den Platz der Männer ein. Auch nach dem Krieg erfüllen sie weiterhin diese Aufgaben, egal ob der Ehemann im Krieg verstorben ist oder das männliche Familienoberhaupt bereits zurückgekehrt ist. Männer konnten als psychisch belastete Kriegsveteranen und Invaliden häufig nicht mehr den ihnen zugedachten Rollen und Anforderungen nachkommen. Frauen mussten weiterhin die Doppelbelas-

¹⁵³Beckermann, Ruth: Der österreichische Heimatfilm. Eine Endlosschleife, S. 203.

¹⁵⁴Seesslen, Georg: Der Heimatfilm. Zur Mythologie eines Genres, S. 352.

¹⁵⁵Ebd., S. 179f.

¹⁵⁶Ebd., S. 182.

¹⁵⁷Seesslen, Georg: Der Heimatfilm. Zur Mythologie eines Genres, S. 354.

tung tragen, auch wenn dies von der Gesellschaft nicht anerkannt wurde. Sie befinden sich während der Nachkriegszeit in einem ambivalenten Verhältnis zwischen neuem Selbstbewusstsein in Kombination mit der Rolle als Familienversorger, und dem zurückgedrängt werden in alte Rollenbilder.¹⁵⁸ Die als problematisch dargestellten, selbstständigen, weiblichen Figuren im Heimatfilm, die trotz aller Eigenständigkeit in den patriarchalen Strukturen der Dorfgesellschaft gefangen sind, spiegeln exakt diese Schwierigkeiten wider.¹⁵⁹ „Das Drama, das der Heimatfilm erzählt, ist die Zähmung dieser Frau, ihre Rückführung und Restauration in den Vorkriegszustand...“¹⁶⁰.

Das Geschlechterverhältnis im Heimatfilm wird von ausschließlich männlichen Filmmachern produziert, die den Diskurs einer patriarchal bestimmten Gesellschaft reproduzieren, und zwar bis heute. Alleinstehende und selbstständige Frauen werden mit Argwohn beäugt und sind der ständigen Kritik ihrer Umgebung ausgesetzt bzw. den Avancen von Männern ausgeliefert. Erst wenn sie einen Mann an ihrer Seite haben, werden sie von der dörflichen Gemeinde vollständig akzeptiert – erst mit dem Mann ist die Frau vollständig, und wird „ernst“ genommen und nicht mehr infantilisiert. Ein uneheliches Kind, dessen Vater meist nicht bekannt ist, steigert die Stigmatisierung einer alleinstehenden Frau nochmals ins Unermessliche. Die Anspielungen auf ein sexuell freizügiges Leben der Betroffenen, das bereits ein Vorurteil bei selbstständigen Frauen ist, treten nun aggressiv zu Tage. Diese Rollenmotive bestehen im modernen Heimatfilm fast ungebrochen weiter, sie treten allerdings in den Hintergrund und sind nicht mehr Hauptangriffspunkt bzw. –thema.

Weibliche Figuren im Heimatfilm, egal ob traditionell oder modern, beschreiben Frauen, die sich außerhalb der gesellschaftlichen Normen bewegen. Frauen im Heimatfilm sind Außenseiter der dörflichen Gesellschaft aus den verschiedensten Gründen. Sie symbolisieren Probleme, die ohne ihr Eintreten in die dörfliche Gesellschaft oder durch ein gebührieliches Verhalten nicht existieren würden. Die weibliche Figur wird nur dann sichtbar, wenn sie sich den spezifischen Geschlechterbildern der Ge-

¹⁵⁸Esterhammer, Ruth: In Meinen Bereich. Heimatfilm in Österreich: Einblicke in ein facettenreiches Genre, S. 182.

¹⁵⁹Vgl.: Seesslen, Georg: Der Heimatfilm. Zur Mythologie eines Genres, S. 353f.

¹⁶⁰Ebd., S. 353.

sellschaft entziehen. Sie werden als Irre, Gefangene, Außenseiterin und ihre widerständige Praktiken sichtbar.

5. FALLANALYSE

Der Wissenschaftliche Teil setzt sich aus drei Abschnitten zusammen. In der ersten Phase wird die Filmanalyse und die Art und Weise, wie der Untersuchungsgegenstand bearbeitet wird, offen gelegt, sowie die Filmauswahl vorgestellt und begründet.

Danach erfolgt die eigentliche Auseinandersetzung mit dem Filmen. Die durch die Filmanalyse gewonnenen „objektiven“ Erkenntnisse werden einem hermeneutischen Ansatz folgend mit filmanalytischen Mitteln interpretiert und der Inhalt, der sich in dem für den Zuschauer als Unterhaltungsmedium aufbereiteten Film versteckt, offengelegt und einer erstmaligen Interpretation zugeführt. Diese wird dann durch die Kontextualisierung mit der historischen Realität verknüpft.

5.1. FILMAUSWAHL UND METHODENUMSETZUNG

Die österreichischen Filmproduktionen die sich unter dem Begriff Moderner Heimatfilm einordnen lassen, sind von durchaus überschaubarer Anzahl. Drei Filme hieraus werden mithilfe der Filmanalyse nach Faulstich eingehend untersucht. Sie sollen die bereits vorgestellten Forschungsfragen beleuchten, und die Veränderungen in diesen Filmen hinsichtlich der Geschlechterrepräsentation offenlegen. Bei der Auswahl der Filme ist versucht worden die gesamte zeitliche Bandbreite des Modernen Heimatfilms auszunutzen die einen Überblick über die Anfänge des Modernen Heimatfilms bis zu seiner jüngsten Umsetzung bietet. Somit kommt folgende Filmauswahl zustande: *Höhenangst*¹⁶¹ von Houchang Allahyari aus 1994, Stefan Ruzowitzkys *Die Siebtelbauern*¹⁶² aus 1998 und eine jüngere Heimatfilmproduktion von Reinhold Bilgeri, *Atem des Himmels*¹⁶³ aus 2010. Die Filmauswahl bietet zusätzlich Einblick in drei sehr unterschiedliche Umsetzungen des Heimatfilmgenres. Houchang Allahyari transferiert zahlreiche klassische Rollencharakterisierungen in eine gegenwärtige Kulisse aus dem Jahr 1994. *Die Siebtelbauern* orientiert sich an der klassischen Heimatfilmkulisse, integriert seine Figuren jedoch in eine für den Heimatfilm untypi-

¹⁶¹ Allahyari, Houchang: *Höhenangst*, 35mm, Filmladen 1994.

¹⁶² Ruzowitzky, Stefan: *Die Siebtelbauern*, 35 mm, Filmladen 1998.

¹⁶³ Bilgeri, Reinhold: *Der Atem des Himmels*, 35 mm, Constantinfilm 2010.

sche Handlung und orientiert sich hierbei eher am kritischen Heimatfilm. Der jüngste Film *Atem des Himmels* kommt auf allen Ebenen dem klassischen Heimatfilmgenre am nächsten, hebt sich aber trotzdem noch von den bereits erwähnten Neo-Heimatfilmen des Fernsehens ab.

Der Vergleich der drei Filme erfolgt anhand der vier Analysekategorien nach Werner Faulstich. Tabellarisch angelegte Protokolle zur Handlungs-, Figuren-, Sequenz- und Bauformenkategorie stellen die Basis dar, auf der die Interpretation aufbaut. Aus Gründen der Lesbarkeit werden diese Protokolle zusammengefasst und ausformuliert, um in die Arbeit eingepasst zu werden zu können. Das Handlungsprotokoll wird durch eine Zusammenfassung des Filminhalts ersetzt. Die Filmprotokolle bieten eine Zusammenfassung des Inhalts, die gleichzeitig einzelne formale Elemente des Film wie Handlungsverlauf, Plot, Story, Motive, usw. auflistet. Danach erfolgt die Kontextualisierung und Interpretation des Gesehenen, um zu einem Resümee über die Filmproduktion zu kommen.

Anhand dieses Modells wird die Analyse an allen Filmen durchgeführt werden, um im letzten Teil der wissenschaftlichen Umsetzung auf die in der Einleitung vorgestellten Fragestellungen und Hypothesen einzugehen.

5.2. FILMANALYSE

Das Erstellen einer formellen Filmanalyse ist ein Instrument das helfen soll Fakten offenzulegen die in einer anschließenden Interpretation gedeutet werden können, aber auch sich selbst sprechen zu lassen. Das Grundmodell der Filmanalyse wurde nach einem Vorschlag von Werner Faulstich erstellt, um eine „arbeitsökonomisch sinnvolle und ergiebige Annäherung an den Film“¹⁶⁴ zu ermöglichen. Diese Annäherung erfolgt aus vier Perspektiven der Handlungsanalyse, aus der Figurenanalyse, der Bauformenanalyse und der Analyse der Normen und Werte. Letztere stellt die eigentliche Interpretation dar. Es handelt sich dabei um vier Perspektiven, die zusammen die latente Bedeutung des Films eröffnen.¹⁶⁵

¹⁶⁴Faulstich, Werner: Grundkurs Filmanalyse, S. 25.

¹⁶⁵Ebd., S. 27.

Die Handlungsanalyse legt offen, was passiert und in welcher Reihenfolge.¹⁶⁶ Es findet ein Beschreiben der Handlung statt und dessen Verbindung mit Dialogen, Geräuschen, Kameraverhalten, usw. Im Gegensatz dazu dient das Sequenzprotokoll der „[...] Ermittlung der inneren Logik und Stringenz, die der Handlung zugrunde liegt.“¹⁶⁷ „Das Sequenzprotokoll erlaubt einen ersten Zugriff auf das Organisationsprinzip der Filmhandlung, und zwar sowohl für die genauere Analyse einer einzelnen Sequenz als auch für den gesamten Film. Sequenzen lassen sich miteinander vergleichen...“¹⁶⁸ Im Gegensatz zum Handlungsprotokoll, das einer deskriptiven Reproduktion des Gesehenen dient, beleuchtet das Sequenzprotokoll das latente Beziehungs- und Handlungsgefüge, das sich innerhalb der Akte entfaltet. Die Einteilung des Sequenzprotokolls kann in Akte oder Handlungsphasen eingeteilt werden. Faulstich stellt die klassische aristotelische 5-Akt Struktur vor, die natürlich kein verpflichtendes Schema ist und häufig vermischt oder abgeändert auftritt.¹⁶⁹ Einleitend beginnt der Film mit der **Exposition**, der Problementfaltung. Es ist die Phase, in der Figuren, Handlungsort, Milieu und Zeit eingeführt werden. Darauf folgt die **Steigerung** der Handlung, in der es zu einer Verschärfung des Konflikts kommt, neue Probleme auftauchen oder die Komplexität der Situation zunimmt. In der **Peripetie** findet eine Krise oder ein Umschwung der Handlung statt, meist durch das Hinzutreten einer weiteren Handlungspartei, das Versperren des letzten Auswegs oder den Verlust aller anderen Optionen. Kurz vor Ende des Films findet meist noch eine **Retardierung** statt. Es ist die Verzögerung des bereits angekündigten ist oder vom Publikum absehbaren Ausgangs. Schließlich endet der Film mit der **Lösung** des Problems durch ein Happy-End oder eine Katastrophe.

Wichtig im Sequenzprotokoll ist nicht die formale und inhaltliche Unterscheidung der Handlungsabschnitte, da diese für jeden ersichtlich sind. Stattdessen gilt es eine Antwort auf die Frage zu finden: „Was genau ist denn, was sich in der Latenz entfaltet, sich steigert, einen Umschwung erlebt, eine Retardierung und schließlich seinen Abschluß?“¹⁷⁰ Was jedoch noch nicht heißen muss, dass die in der Handlungsstruk-

¹⁶⁶Ebd., S. 57.

¹⁶⁷Ebd., S. 82.

¹⁶⁸Ebd., S. 76.

¹⁶⁹Ebd., S. 81f.

¹⁷⁰Ebd., S. 82

tur verborgene Botschaft, hier schon aufgedeckt werden kann. Die latente Botschaft von Filmen kann in unterschiedlichen Analyse kategorien aufgedeckt werden, weshalb es notwendig ist die Analyse der Handlungsstruktur mit einer Analyse der Figuren, Bauformen sowie der Normen und Werte zu kombinieren um den Anspruche einer allumfassenden Untersuchung des Filminhalts gerecht zu werden.¹⁷¹ Die Figurenanalyse etwa dient dazu, die Selbst-, Fremd- und Erzählcharakterisierung der einzelnen Rollen miteinander zu verbinden und die Stellung der Figuren untereinander und innerhalb der Filmkonstruktion zu positionieren. Die Bauformenanalyse dient dazu herauszufinden, wie die Figuren und die Handlung dargestellt werden und mit welcher Bedeutung sie dadurch aufgeladen werden.

Für die sachliche Erschließung des Filminhalts bietet Faulstich vier Interpretations-schemen, von denen für diese Arbeit die filmhistorische Filminterpretation den wichtigsten Platz einnimmt. Demnach lässt sich die umfassende Bedeutung des Filminhalts nur durch eine Reflexion der Traditionen des Genres generieren. Die Bedeutungsgenerierung des Films vollzieht sich durch ein spielen mit den Genretraditionen, welche modifiziert, kritisiert, karikiert, idealisiert usw. werden können.¹⁷² Der rezente Heimatfilm recurriert in genau dieser Art und Weise auf den traditionellen und den kritischen Heimatfilm. Die Bedeutung des Films wird also erst ersichtlich, wenn die „Verweise auf Tradition als solche“¹⁷³ erkannt werden. Der rezente Heimatfilm setzt somit die Kenntnis eines Bilder- und Motivpools aus dem Heimatfilm bei seinem Publikum voraus.¹⁷⁴ Diese Einschränkung auf ein in gewisser Weise vorinformiertes Publikum reduziert die Zielgruppe, die der moderne Heimatfilm zu erreichen versucht, erheblich. Zum einen auf ein deutschsprachiges Publikum, zum Anderen auf eine Altersgruppe, die eine noch intensivere Auseinandersetzung mit dem Heimatfilm hatte.

Wie bereits erwähnt, ist es bei der Filmanalyse wichtig alle Analyse kategorien zu durchlaufen und erst retrospektiv eine Einschränkung der Perspektive zu wählen, nach der analysiert wird. Faulstich merkt hierzu an, dass die latente Botschaft in ver-

¹⁷¹Ebd., S. 83.

¹⁷²Ebd., S. 175.

¹⁷³Ebd.

¹⁷⁴Vgl.: Braidt, Andrea: Film-Genus. Gender und Genre in der Filmwahrnehmung, S. 7.

schiedenen Filmen auch durch unterschiedliche Analysekat­egorien am besten be­leuchtet werden kann. Da sich die vorliegende Arbeit vor allem mit der Geschlecht­errepräsentation im Heimatfilm beschäftigt, wird auch bei Filmanalyse das Hauptau­genmerk auf diesem Teil liegen.

Filmanalyse „...umfasst demnach neben den einzelnen Filmen selbst Filmästhetik, Filmgeschichte, Filmförderung, Filmzensur, Filmpolitik, Filmwirtschaft oder Filme­thik.“¹⁷⁵ Es wird innerhalb dieser Arbeit nicht möglich sein, auf jeder dieser Katego­rien gleichermaßen einzugehen. Daher werden besonders wirksame Kategorien in der jeweiligen Analyse bevorzugt.

¹⁷⁵Faulstich, Werner: Grundkurs Filmanalyse, S. 10.

5.3. FILMPROTOKOLLE

5.3.1. Höhenangst

Drehbuch: Houchang Allahyari, Reinhard Jud

Regie: Houchang Allahyari

Besetzung: Fritz Karl (Mario), Dolores Schmidinger (Elfi Gusenleitner), Leon Askin (Vater Gusenleitner), Michael Niavarani (Paul), Hanno Pöschl (Marios Vater)

Format: 35 mm, 104 Minuten

Förderung: Filminstitut, Filmfonds Wien

Fernsehbeteiligung: ORF (Film/Fernseh-Abkommen)

Drehort: Wien, Niederösterreich

Drehzeit: Dezember 1993 bis Februar 1994

Produktion: Epo Film

Kinostart: 15.10.1994

Kinobesucher:¹⁷⁶ 20.416

5.3.1.1. Zusammenfassung

Exposition:

Der Protagonist Mario wird aus der Jugendstrafanstalt entlassen, in der er wegen Sachbeschädigung und Widerstand gegen die Staatsgewalt im betrunkenen Zustand eingesperrt hat. Während der Haft wird er sexuell missbraucht und versucht Selbstmord zu begehen. Zurück in der Freiheit, weiß er nicht so recht was er mit sich und seinem Leben in Freiheit anfangen soll. Er erhält keinen Ausweis und weiß nicht wo er unterkommen soll, wird jedoch von seinem gutmütigen Bewährungshelfer unterstützt. Wegen des zerrütteten Verhältnisses zu seinem gewalttätigen Vater weigert er sich trotz richterlicher Anweisung, bei seinen Eltern zu wohnen. Später wird in einer Rückblende eine Szene aus Marios Kindheit gezeigt. Der zirka achtjährige Mario, der mit seinen Eltern in einer Einzimmerwohnung lebt, wird vom Vater dabei erwischt

¹⁷⁶ Ö 1981+ - Statistik - Österreichisches Filminstitut, o. J., <<http://www.filminstitut.at/de/menu202/>>, Stand: 22.12.2012.

wie er den beiden beim Geschlechtsverkehr zusieht. Daraufhin zwingt er den Bub, an das Bett gefesselt, den Eltern beim Akt zuzusehen.

Schließlich kommt er in einer zwielichtigen Pension unter, in der er einen Transvestiten vor den sexuellen Übergriffen anderer Männer verteidigt. Mario flüchtet nach kurzer Zeit aus der Stadt und fährt per Anhalter in einem LKW mit. Während eines Tankstopps in einem kleinen Dorf steigt Mario aus, als er hört wie die Tankwartin den Fahrer vor einer Polizeikontrolle warnt.

Beim Aufwärmen in einem Wirtshaus fragt er nach Arbeit und wird auf den Hof einer alleinstehenden, aus Wien stammenden Bäuerin geschickt. Was als böser Scherz der Wirtstochter gemeint war wird jedoch Marios Glück. Er erhält von der verhärmten Bäuerin Elfi und ihrem Vater eine Anstellung gegen Kost und Logis. Mario geht in der körperlichen Arbeit im Freien auf und kann Elfi und ihrem alten Vater bei Dingen, die ihre Handfertigkeit überschreiten, zu Hand gehen.

Steigerung:

Ein Besuch der Gendarmerie und ein Missverständnis treiben den verstörten Mario erneut zu einer Verzweiflungstat. Er springt vom Dach um wird von der aufgelösten Elfi bewusstlos aufgefunden. Kaum aus dem Krankenhaus entlassen gerät das neue Familienidyll durch das plötzliche Auftauchen von Sabine, einer Anzeigenbekanntschafft aus Marios Gefängniszeiten erneut aus den Fugen. Als Sabine wütend aus dem Haus stürmt, weil sie von Mario nicht die erhoffte sexuelle Befriedigung erhält, kommt Elfi um ihn zu trösten. Mario und Elfi kommen sich vorsichtig näher und schlafen schließlich miteinander.

Das plötzliche Auftauchen von Marios Vater führt zu einer neuen Krise. Mario flüchtet nach einer lautstarken Auseinandersetzung mit seinem Vater, bei der seine Vergangenheit im Gefängnis vor der dörflichen Gemeinde enthüllt wird. In einer Dorfdiskotheek fällt er in alte Verhaltensschemen zurück, betrinkt sich und erneut eskaliert ein Streit.

Peripertie:

Betrunken fährt Mario weiter, wird nach kurzer Zeit jedoch von einem Streifenwagen mit Blaulicht verfolgt, denn Elfi hat aus Sorge um ihn die Polizei verständigt, die nun nach ihm sucht. Erneut führt Marios exzessive Angst vor der staatlichen Exekutive zu einer Verzweiflungstat, auf dem Turm einer Zementfabrik droht er mit Selbstmord.

Lösung:

Elfi steigt trotz ihrer Höhenangst auf den Turm und kann Mario schließlich dazu überreden, nicht zu springen. Die Schlusszene zeigt beide zusammen mit Säge und Rodel in den Wald gehen.

5.3.1.2. Protokolle**Sequenzprotokoll:**

	Elfi und Mario / Liebesgeschichte	Vater/Eltern-Sohn Beziehung
I	Kennenlernen	Mario flüchtet vor seinem aggressiven Vater.
II	Mario sehnt sich nach der (mütterlichen) Anerkennung von Elfi, die sich dazu jedoch kaum überwinden kann.	Loslösung von der Vergangenheit
III	Elfi und Mario helfen einander ihre Identitätskrise zu überwinden	Eskalation im Wirtshaus
IV	Marios Vergangenheit holt ihn ein	Flucht
V	Elfi und Mario helfen einander ihre Ängste zu überwinden	Mario löst sich vollständig von seiner Familie

Figurenprotokoll:

Mario:

Mario verkörpert einen von seiner Kindheit gebeutelten jungen Mann, der durch den schlechten Einfluss von Freunden und Alkohol eine Gefängnisstrafe absitzen muss. Von den Eltern wurde er vernachlässigt, weshalb er teilweise im Heim aufwächst. Sein Vater ist gewalttätig und seine Mutter kann ihm keine Sicherheit bieten. Im Gefängnis ist er erneut Gewalt ausgeliefert, diesmal durch anderen Insassen. Nach dem Gefängnisaufenthalt ist er emotional verstört als zuvor, hat panische Angst vor der staatlichen Exekutive und gerät durch die sexuelle Gewalt, der er ausgeliefert war in eine Identitätskrise. Diese wird durch den Verlust des Personalausweises symbolisiert, ohne den er keine Zukunftschancen für sich sieht.

Seine Suche nach einem Heim, verbunden mit Stabilität und Sicherheit, aber auch nach Identität dominiert das Handlungsgeschehen des Films. Vor allem die Krise seiner sexuellen Identität verbunden mit seiner Rolle als Mann in der österreichischen Gesellschaft bilden den Mittelpunkt des Geschehens.

Elfi Gusenleitner:

Die verhärmte Bäuerin Elfi lebt zusammen mit ihrem Vater ein isoliertes Leben. Von den meisten Dorfbewohnern wird sie aus mehreren Gründen als Außenseiterin wahrgenommen. Sie ist eine zugezogene Städterin und eine alleinstehende Frau, weshalb ihr eine „freizügige“ Sexualität angedichtet wird. Außerdem ist Elfi keine Kirchengängerin und isoliert sich auch sonst weitgehend von der Gemeinde.

Elfi verkörpert eine einsame Frau mittleren Alters die nur für ihren Hof lebt und sich um den alten Vater kümmert. Von ihrem Ehemann der sie zum Landleben überredet hatte wurde sie wortlos verlassen. Sie scheint ihre weibliche Sexualität komplett abgelegt zu haben, kleidet sich praktisch für die Arbeit und trägt kurze Haare. Sie unterscheidet sich äußerlich stark von den städtischen Frauen, mit denen Mario früher konfrontiert war und verkörpert äußerlich nicht das moderne Weiblichkeitsbild. Dafür weist sie weibliche Charakterzüge auf, die bei den urbanen Frauen fehlen. Sie übernimmt in gewisser Weise mütterliche Wesenszüge als sie sich um Mario aber auch ihren alten Vater kümmert. Sie kocht, schneidet Haare, tadelt Mario, wenn er etwas falsch gemacht hat und gibt ihm nach einiger Zeit auch Anerkennung.

5.3.1.3. Resümee

Höhenangst ist nicht nur ein Film über die Suche nach Heimat, sondern thematisiert vor allem den Umgang zweier Menschen unterschiedlichen Geschlechts und Alters mit den veränderten Geschlechteranforderungen und dem daraus resultierenden Gefühl der Überforderung. Beide befinden sich in einer Krise ihrer sexuellen Identität die sie in Folge der Handlung gemeinsam überwinden. Höhenangst greift hier ein Standardthema des klassischen Heimatfilms auf. Die Ab- und Ausgrenzung zum Anderen schafft (kulturelle) Identität und wird nicht durch Selbst- sondern Fremdbestimmung generiert wird.¹⁷⁷ In diesem Fall durch den andersgeschlechtlichen Part. Die Geschichte von Mario ist aber vor allem eine Kritik am Wiedereingliederungsprozess von jugendlichen Strafgefangenen. Benachteiligende Gesetze, der bürokratische Urwald und die Überforderung des Rechtssystems werden im Film mehrmals bloßgestellt. Der Regisseur, der selbst als Psychologe im Strafvollzug gearbeitet hat, deckt in diesem Film die Schwächen des österreichischen Rechtssystems auf und beleuchtet die Verhältnisse in sozial schwachen Familien.

Marios Dilemma mit seiner eigenen Sexualität reflektiert die Krise des männlichen Subjekts mit der Heterogenität sexueller Identitäten die sich in den letzten Jahrzehnten vervielfacht haben, dem neuen, selbstbewussten Frauenbild und dem ambivalenten Verhältnis in dem diese mit traditionellen Wertvorstellungen stehen. Natürlich kann Marios Problem, seine Geschlechterrolle zu finden, auch als ödipale Krise interpretiert werden. In diesem Sinne überwindet er seinen Ödipuskonflikt erst, als er mit der „Ersatzmutter“ Elfi eine sexuelle Beziehung eingeht.

Mario wird durch die sexuelle Gewalt unter den Männern im Gefängnis und die Begegnung mit dem Transvestiten Marilyn mit Geschlechtervorstellungen konfrontiert, die sich nicht mit der Österreich dominierenden konservativen, binären Geschlechterauffassung vereinen lassen. Marios Beklommenheit und Reizbarkeit gegenüber Marilyn spiegelt das Unbehagen von Männern gegenüber nicht eindeutig zuordenbarer Sexualität. Mitte der Neunziger herrscht in Österreich in weiten Kreisen der Bevölkerung noch eine Ablehnung von Homosexualität, die jedoch beständig sinkt.¹⁷⁸ In

¹⁷⁷Frankfurter, Bernhard: Sprung im Spiegel, S. 340.

¹⁷⁸Bundesministerium für Frauenan/Bundeskanzleramt (Hg.): Bericht über die Situation von Frauen in Österreich. Frauenbericht 1995., Wien 1995, S. 82.

beiden Fällen tritt Homosexualität unnatürlich und aggressiv zu Tage. Es ist nichts, was sich in ein normales bürgerliches Leben eingliedern lässt.

Der männliche Protagonist sieht sich im urbanen Milieu mit einer offensiven weiblichen Übersexualisierung konfrontiert. Als junger, vermutlich unerfahrener und noch dazu verstörter Mann, gelingt es ihm nicht diese moderne Weiblichkeit mit seinen Männlichkeitsvorstellungen zu vereinen. Er ist nicht fähig sich von der dominanten Sabine erobern lassen, die eindeutig den aktiven Part einnimmt. Erst bei der passiven Elfi kann er die sexuelle Identität annehmen, die er gelernt hat. Bei ihr kann er gleichzeitig verletzlich sein, aber auch den aktiven männlichen Part übernehmen. Während des Geschlechtsakts nehmen beide eine gleichberechtigte Position ein, in der keiner den anderen dominiert. Elfi repräsentiert im Vergleich einen entgegengesetzten Frauentyp. Auch Elfi kann sich durch die Beziehung zu Mario von ihrer Vergangenheit lösen. Seit ihr Mann sie verlassen hat, muss Elfi alle Arbeiten am Hof alleine machen. Sie lebt nur mehr für den Hof, dessen Arbeit sie überfordert. Sie sieht sich nicht mehr als weibliches Wesen sondern nur mehr als Versorgerin und Arbeiterin. In diesem Motiv wird subtil die „doppelte Vergesellschaftung“ von Frauen in der Haus- und Erwerbsarbeit abgebildet und negativ dargestellt. Sie isoliert sich zunehmend und es fällt ihr schwer ihre Weiblichkeit ohne einen männlichen Widerpart zu definieren. Erst durch männliche Hilfe und eine Veränderung des Personensystems durch das Auftauchen Marios kann Elfi ihre Weiblichkeit und ihre Rolle als sexuelle Frau wieder wahrnehmen und leben. Mario gibt ihr ihre weibliche Sexualität zurück und unterstützt sie dabei, diese auch äußerlich zu zeigen (z.B. indem er ihr ein Kleid schenkt). Bei der zwar starken, aber verletzlichen Elfi, kann Mario der starke Mann sein. Elfi definiert sich durch ihre Beziehung zu Mario und kann sich erst durch diese neue Identitätsfindung erneut in das gesellschaftliche Leben des Dorfs integriert. Die Darstellung von Brauchtum, zu der auch die Geburtstagfeier von Elfi gehört, vermittelt eine intakte alte Ordnung. Sie dient der Schaffung einer solidarischen Gemeinschaft und der vorherige Ausschluss daraus hat große symbolische Aussagekraft.¹⁷⁹ Während Elfi ein unabhängiges und selbständiges Leben führt, existieren im Dorf parallel durchaus noch patriarchale Strukturen. Elfis Nachbarn leben

¹⁷⁹Esterhammer, Ruth: In Meinen Bereich. Heimatfilm in Österreich: Einblicke in ein facettenreiches Genre, S. 180.

ein konservatives Leben, die Frau muss beispielsweise ihren Ehemann um Erlaubnis fragen um Elfi telefonieren zu lassen.

Mario gewinnt sein Selbstbewusstsein vor allem bei Aufgaben zurück, die von Elfi und ihrem Vater nicht erledigt werden können. Es handelt sich dabei vor allem um ‚männliche‘ Aufgaben wie handwerkliche Tätigkeiten. Er erhofft sich dadurch auch die weibliche (vielleicht auch mütterliche) Anerkennung von Elfi zu erlangen.

Die Krise der Geschlechterbilder spiegelt die Veränderungen bezüglich normativer Leitbilder des Familienlebens und der Verhaltensweisen von Frauen und Männern seit den 1980ern wider, die von einer Loslösung traditioneller Wertvorstellungen geprägt sind. Traditionelle Normen verlieren ihre Verbindlichkeit und es kommt zu einer Individualisierung und neuen Formen der Lebenspraxis. Die Emanzipation von bewehrten Lebensmodellen führt gleichzeitig zu einer neuen Unsicherheit innerhalb der Lebensplanung.¹⁸⁰ Diese Heterogenität findet in vielen Lebensbereichen statt, auch in der sexuellen Identität. Statt einem binären System von vordefinierten männlichen und weiblichen Verhaltensweisen werden diese aufgebrochen und vervielfältigt. Mehrere Geschlechterbilder existieren nebeneinander und das Spannungsverhältnis zwischen wird zum Thema im Moderner Heimatfilm.

Höhenangst ähnelt äußerlich am wenigsten dem Heimatfilm, verwendet aber zahlreiche Stereotype und Motive des traditionellen Heimatfilms. Der Antagonismus von Stadt und Land kommt innerhalb der ausgewählten Filme hier am stärksten zu tragen. Die Stadt wird als Sündenpfuhl und trübsinniger Ort dargestellt, in dem Kriminalität an jede Ecke lauert. Obwohl das Landleben nicht als Idylle geschildert wird, sogar der Topos vom romantisierten Landleben inhaltlich als Scheinbild aufgedeckt wird, erscheint das ländliche Dorf als überschaubar und als Ort, an dem der Städter seine Vergangenheit sowie seine Überforderung hinter sich lassen kann. Dem entgegengesetzt wird technischer Fortschritt der als störender Faktor für das einfache Dorfleben angesehen wird. Mit Technik, wie dem Straßenbau wird die Zerstörung der Natur verbunden assoziiert und als negativer Einfluss auf die Moral und Sitte ange-

¹⁸⁰ Cyba, Eva: Modernisierung im Patriachat? Zur Situation der Frauen in Arbeit, Bildung und privater Sphäre 1945 bis 1995, in: Sieder, Reinhard; Steinert, Heinz; Tàlos, Emmerich (Hg.): Österreich 1945 - 1995. Gesellschaft, Politik, Kultur, Wien 1996, S. 447.

sehen. Während der alte Vater Gusenleiter an den alten Dingen festhält, bringt Mario Erneuerungen auf den Hof, die schließlich auch vom Vater akzeptiert werden.

Natürlich dürfen auch Blasmusik und Tracht nicht fehlen, auch wenn die Darstellung wesentlich dezenter ausfällt als in Heimatfilmen die in der Vorkriegszeit situiert sind.

5.3.2. Die Siebtelbauern

Englischer Titel: The Inheritors

Drehbuch und Regie: Stefan Ruzowitzky

Besetzung: Simon Schwarz (Lukas), Lars Rudolph (Severin), Sophie Rois (Emmy), Ulrich Wildgruber (Danninger)

Format: 35 mm, 95 Minuten

Förderung: Filminstitut, Land Oberösterreich , Bayrischer Rundfunk

Fernsehbeteiligung: ORF (Film/Fernseh-Abkommen)

Drehort: Oberösterreich

Drehzeit: Sommer 1997

Produktion: Dor Film

Kinostart: 28.02.1998

Kinobesuche:¹⁸¹ 24.354

5.3.2.1. Zusammenfassung

Exposition:

Der Erzähler Severin schildert aus dem OFF die Geschehnisse auf dem Hof von Bauer Hillinger, die während der Ersten Republik im Mühlviertel stattfinden. Eines Morgens wird der Bauer tot im Hof aufgefunden. Zunächst gehen die Knechte und Mägde weiterhin der Arbeit nach, der grobe Großknecht übernimmt derweil das Kommando. Schnell wird die Mörderin gefunden, wartend mit der Mordwaffe im Hühnerstall. Der Mord bleibt jedoch ein Rätsel, da sie nicht spricht. Die Großbauern des Dorfs planen bereits das Erbe des kinderlosen und alleinstehenden Bauern untereinander aufzuteilen. Der boshafte Bauer vermacht in seinem Testament jedoch sein gesamtes Gut seinem Gesinde, in der Hoffnung, dass sich diese im Streit darum die Köpfe einschlagen. An diesem Abend kommt es auch bereits zur Eskalation zwischen dem Großknecht und dem restlichen Gesinde. Der Großknecht hat mit dem Großbauern Danninger ein Geschäft abgeschlossen, den Hof weit unter Wert an ihn zu verkaufen. Die junge Magd Emmy, die nicht bereit ist zu verkaufen, säht im fieschen Knecht Lukas, mit dem sie eine sexuelle Beziehung pflegt, ebenfalls Zweifel

¹⁸¹ Ö 1981+ - Statistik - Österreichisches Filminstitut.

bezüglich des Verkaufs. Beide stellen sich gegen den Großknecht der den Hof verlassen muss.

Steigerung:

Das ehemalige Gesinde wächst indes immer stärker zusammen. Die zuvor herrschende Sprachlosigkeit und Isolierung zwischen ihnen wird zunehmend abgelegt. Während ihnen erst langsam bewusst wird, dass sie nun nicht mehr von den Befehlen des Bauers abhängig sind, überlegen die Großbauern bereits wie sie die alte Ordnung verteidigen und dem Gesinde das Gut wieder abnehmen können. Gleichzeitig kommt es auch auf dem Hof vermehrt zu Konflikten zwischen Lukas und Emmi über die Führung des Hofes. Währenddessen werden die Ereignisse, die die Mörderin Rosalind zu der Mordtat trieben aufgedeckt. Die junge Rosalind wurde von Hillinger in ihrer Jugend vergewaltigt und danach von diesem des Diebstahls bezichtigt um sie mundtot zu machen. Nachdem ihr der Arzt eine todbringende Krankheit diagnostiziert, beschließt sie nach Jahren Rache an dem Bauer zu nehmen.

Peripetie:

Nachdem die Siebtelbauern die hohen Erbsteuern doch zurückzahlen konnten, scheint sich das Blatt zu wenden. Nach einem Streit beim Dorffest beauftragen die Großbauern jedoch den ehemaligen Großknecht, einen Brand am Siebtelbauern-Hof zu legen. Bei der Verteidigung des Hofes erschlägt Lukas den Knecht. Er muss sich darauf hin im Wald verstecken, da die Gendarmerie mit den Bauern unter einer Decke steckt. Als Lukas in Gefahr ist und nicht mehr als Antagonist am Hof auftritt, kann sich Emmi wieder emotional auf Lukas einlassen.

Retardierung:

Zusammen mit Emmi und Severin plant Lukas nach Amerika zu flüchten. Zuvor möchte er jedoch zu Rosalind ins Gefängnis, da er von seiner Ziehmutter erfahren hat, dass er das Ergebnis von Hillingers Vergewaltigung ist. Statt der erhofften Zuneigung wird er von der Mutter jedoch zurückgewiesen.

Der Großbauer Danninger ergreift nun extreme Maßnahmen um Lukas zu fangen. Zusammen mit den anderen Bauern überfällt er den Siebtelbauern-Hof um Lukas anzulocken. Als Lukas zu Hilfe eilt, wird er angeschossen und zu Tode geprügelt.

Lösung:

Nach dieser Nacht verlässt Severin zusammen mit Emmi und ihrem Kind das Dorf, da es keine Aussicht auf Gerechtigkeit gibt. Er selbst rächt Lukas an Danninger. Das Gesinde des gesamten Dorfs erweist Lukas die letzte Ehre, trotz der Bemühungen der Bauern und des Pfarrers, dies zu verhindern.

5.3.2.2. Protokoll

Sequenzprotokoll

Ph.	Liebesgeschichte/ Emmi & Lukas	Eltern-Kind-Beziehung/ Lukas & Rosalind	Antagonismus Bauern & Siebteibauern	Männer - Frauen	Krimigeschichte
I	Beziehung zwischen Emmi und Lukas ist rein sexueller Art	Lukas weiß nicht, dass Rosalind seine Mutter ist	strenge Hierarchie; Gesin- de steht in Abhängigkeits- verhältnis zu den Bauern	Männer stehen auf allen Ebenen hierarchisch oberhalb der Frauen; explizite Trennung der Geschlechter	Tot des Bauern
II	Emmi instrumentalisiert Lukas für ihre Pläne den Hof nicht zu verkaufen	Die Brosche in Lukas Sa- chen erweckt seinen Ver- dacht	Gesinde steigt in der Hie- rarchie auf Ebene der Bauern auf	Testamentsverlesung: das tradi- tionelle Geschlechterverhältnis gerät ins Wanken	Rosalind wird ge- funden
III	Kräfte messen zwischen Emmi und Lukas; Gefüh- le treten in den Hinter- grund	Lukas erfährt wer seine Eltern sind	Großbauern versuchen das Gesinde auf "legalen" Weg in ihre alte Stellung zu drängen	Auseinandersetzungen zwischen Emmi und Lukas - stellvertretend für die Stellung der Männer und Frauen	Geschichte von Rosalind wird aufgedeckt
IV	Lukas muss flüchten, Emmi lässt sich emotio- nal wieder auf ihn ein	Beschluss seine Mutter aus dem Gefängnis zu befreien	Großbauern gehen gegen Siebteibauern mit Gewalt vor	Vergewaltigung Emmis; Frau(en) wird ihr Platz in der hierarchi- schen Ordnung vor Augen ge- führt	Befreiungsversuch von Lukas
V	Lukas wird bei dem Ver- such Emmi zu schützen, ermordet	Lukas wendet sich ent- täuscht von der Mutter ab, als diese ihn zurückweist	Hof bleibt im Besitz der Siebteibauern, diese müs- sen jedoch eine hohen Preis dafür bezahlen	Emigration Emmis	Rosalind stirbt alleine

Figurenprotokoll:

Severin:

Severin ist der Erzähler aus dem OFF, der in das Geschehen einführt und die Handlung stellenweise kommentiert oder erläutert. Er wird als „Dahergelaufener“ bezeichnet, er ist also nicht aus dem Dorf, der Sprache nach sogar aus Deutschland. Als Zugezogener nimmt er innerhalb der dörflichen Gemeinde eine Außenseiterrolle ein. Auch am Hof wird er zu Anfangs von den anderen Knechten und Mägden gemieden, da sie ihn für seltsam befinden. Wenn niemand da ist spricht er mit den Kühen, da er unter der zwischen dem Gesinde herrschenden Isolation leidet. Als Erzähler zeichnet ihn zum einen diese Außenseiterrolle aus, zum anderen der voyeuristische Blick auf den Protagonisten Lukas. Severins Sexualität bleibt ungeklärt, seine Beobachtungen die in die Szenen miteingebunden werden und sich hauptsächlich auf Lukas beschränken, suggerieren jedoch eine Homosexualität Severins. Auch die Rache an Danninger erscheint als letzter Liebesakt an Lukas.

Lukas:

Lukas ist Protagonist und Held des Films, um den sich die Geschichte aufbaut. Er ist ein einfacher Kerl, der mit dem zufrieden ist was er hat und sich keine großen Gedanken um das Morgen macht. Zu Beginn hat er keine auffallenden Eigenschaften, er ist ungebildet, naiv und gliedert sich unhinterfragt in die hierarchische Ordnung ein. Nur bei den Frauen schlägt sein Selbstbewusstsein durch. Erst die Manipulation Emmis macht ihm zum Helden der Geschichte, die in ihm das Potential sieht, dass restliche Gesinde gegen den Großknecht aufzubringen.

Lukas verstößt nicht nur gegen die hierarchische Ordnung der bäuerlichen Gesellschaft, sondern widerspricht in den Augen der Großbauern durch seine Akzeptanz der Gleichstellung der weiblichen Bauern auf dem Hof auch den Regeln der patriarchalen Hierarchie. Die Großbauern versuchen immer wieder durch boshafte Anspielungen an seinen männlichen Stolz zu appellieren um die patriarchale Ordnung wiederherzustellen. Emmi kann durch ihre gewitzten Beleidigungen diesen jedoch entgegenwirken und setzt die übermächtige männliche Autorität der Lächerlichkeit aus.

Emmi:

Emmi ist Magd am Hof, alleinstehend mit einem unehelichen Kind, das sie zur Obsorge in Pflege geben muss um arbeiten zu können. Sie ist die Initiatorin der Handlung und treibt sie beständig an. Emmi sticht unter den andern Mägden am Hof stark hervor. Sie hat eine untypische Kurzhaarfrisur, trägt ein modern anmutendes Kleid und zeigt viel Bein. Sie vertritt auf vielfältige Weise ein starkes, modernes Frauenbild und wird von den Bauern als „Hure“ und „freches Weibsbild“ bezeichnet. Nachdem das Erbe verlesen worden ist, nimmt sie neben Lukas eine führende Position am Hof ein und tritt als Hauswirtschafterin in eine typische Frauenrolle. Ihr selbstbewusstes Auftreten und ihre Beharrlichkeit provozieren die Großbauern. Emmis primäres Ziel ist nicht, die große Liebe oder einen Versorger zu finden, sondern eigenständig materielle Absicherung zu erlangen, ohne in ein Abhängigkeitssystem zu geraten.

Emmi wird in vielfältiger Weise gewitzter als ihre männlichen Gegner dargestellt. Die Stellung von Emmi in einem von männerbündlerischen Aktivitäten dominierten System spiegelt die österreichische Gesellschaft, die in vielen Bereichen von Männern dominiert werden. Geringere Chancen von Frauen auf Führungspositionen oder überhaupt Einstieg in einen männlich dominierten Bereich wird durch externe Absprachen am Stammtisch oder durch Ausgrenzung mittels sexistischer Aussagen forciert.

Die Entwicklung der Figur der Emmi spiegelt, den Prozess des Steigendenden Selbstbewusstseins der Frauen im Zuge der Emanzipation. Während sie anfangs ihre frechen Kommentare noch kleinlaut in sich hineinmurmelt, greift sie im Laufe des Films immer offensiver die patriarchalen Strukturen an, wenn sie sich oder den Hof verteidigen muss.

Während Emmi die Emanzipation der Frauen verkörpert, stellt die Rolle von Lukas die Emanzipation des Kindes von den Eltern dar.

5.3.2.3. Resümee

Der Film reflektiert die Spannung zwischen den herrschenden Klassen und den unteren Schichten während der Entfeudalisierung der Ersten Republik, die eine Gleich-

stellung aller zum Ziel hatte.¹⁸² Zusätzlich wird der Bruch der Geschlechterverhältnisse, der sich innerhalb eines revolutionären Prozesses vollzieht, thematisiert. Die Kontroverse zwischen den alteingesessenen Bauern und den Siebtelbauern, als auch zwischen Männern und Frauen symbolisiert den Konflikt zwischen konservativen Werten eines traditionellen gesellschaftlichen Systems, die als unveränderlich, selbstverständlich und natürlich angesehen werden und den plötzlichen Veränderungen durch die Anforderungen der Moderne an dieses System. Der Film spiegelt den Vorgang, innerhalb dessen sich in der Vergangenheit die Emanzipation der Frauen formieren konnte. Ein scheinbar stabiles und festgefahrenes System wird durch diejenigen durchbrochen, die von ihm beherrscht werden. Erst durch die Veränderungen innerhalb des Basissystems kann es dann auch zu einer Veränderung der Geschlechterverhältnisse darin kommen. Der Film erzählt wie diejenigen die Macht besitzen - nämlich die Großbauern - mit einem Systembruch umgehen und ihren Versuch die alten Strukturen aufrecht zu erhalten. Der Motivator ihres immer radikaler werdenden Handelns ist die Angst vor Verlust ihrer Autorität. Daher wird versucht, bereits die geringsten Veränderungen, die zunächst nur die kleine Gruppe der Siebtelbauern betrifft, zu unterbinden um die Ausweitung von modernen und systemverändernden Ideen, die möglicherweise schlussendlich zu einem Verlust ihrer absoluten Macht und zur Gleichberechtigung aller Dorfbewohner führen können, zu verhindern.

In Ruzowitzkys Film geht es um den Verstoß gegen unausgesprochene, aber dennoch machtvollere Regeln, die nur dadurch existieren können, da sie von einem Kollektiv befolgt werden, der Verstoß gegen diese Regeln von der Zivilgesellschaft nach eigenen Ermessen geahndet wird und die staatliche Exekutive nicht einschreitet.

Zu Anfang des Films stehen Frauen hierarchisch unterhalb der Männer. Deutlich wird dies in verschiedenen Szenen, etwa der Sitzverteilung in der Kirche, wo der Frauen- seite wesentlich weniger Platz zugeteilt wird als den Männern, oder bei der Essensverteilung, wenn Frauen erst nach den Männern ihre Mahlzeit erhalten.

Durch das Erbe erhalten die Mägde am Hof prinzipiell eine gleichberechtigte Position. Diese wird aber sofort wieder in Frage gestellt, als Lukas den Führungsanspruch er-

¹⁸²Vgl.: Hanisch, Ernst: Der lange Schatten des Staates, Wien 2005, S. 274f.

hebt. Erst durch das Eingreifen Emmis wird die weibliche Position verteidigt. Dadurch entsteht ein Antagonismus zwischen den beiden Führungspersonen Lukas und Emmi, die stellvertretend für die anderen das Geschlechterverhältnis am Hof neu ausverhandeln. Dass sich nicht alle Personen gleichermaßen an der Diskussion beteiligen, reflektiert die verschiedenen Geschlechterbilder die innerhalb des Films repräsentiert werden und die unterschiedliche Mentalitäten österreichischer Frauen abbilden. Während sich die ältere Generation, verkörpert durch die alte Nane, nicht an der Emanzipation der Frauen beteiligt, integriert sich Liesbeth, eine der jüngeren Neubäuerinnen, durch ihre Taten weit aktiver daran, auch wenn sie sich nicht wie Emmi direkt gegen die patriarchale Struktur stellen. Vor allem die jüngere Generation von Frauen bedient sich den Errungenschaften der Frauenbewegung, die von Wenigen erreicht wurden. Sie bestätigen und reproduzieren sie durch ihr Verhalten, das diesem neuem Frauenbild entspricht, aber formen die Veränderungen nicht aktiv mit. Eine ältere Generation von Frauen, die weit weniger von den Vorteilen der zweiten Frauenbewegung in den 70ern profitierte, bleibt eher den alten Strukturen verhaftet. Die Geschlechterrepräsentation in *Die Siebtelbauern* versinnbildlicht den Fakt, dass innerhalb eines sozialen Gefüges gleichzeitig mehrere Geschlechterbilder nebeneinander existieren können, ohne dass sich diese gegenseitig ausschließen.

Die unterschiedliche Beteiligung am Emanzipationsprozess der Frau ist stark in verschiedenen Generationen geteilt, kann aber auch inhomogen alle Lebensalter umreißen. Zusammenfassend kann festgestellt werden, dass die Frauen am Siebtelbauern-Hof drei Generationen verkörpern. Erstens die ältere Nachkriegsgeneration, die die männliche Vorherrschaft und die patriarchalen Strukturen der österreichischen Herrschaft nicht hinterfragen. Zweitens die Generation der 68er, die sich aktiv für die Frauenrechte einsetzte und diese mitbestimmten, und drittens die junge Generation von Frauen die bereits nach der zweiten Frauenbewegung aufgewachsen sind und von dieser profitierten, jedoch kein Interesse daran zeigen sich aktiv an der Umsetzung der realen Gleichstellung zu beteiligen.

Hier wird ein Punkt angesprochen, dem sich die Frauenpolitik der letzten zwanzig Jahre verschrieben hat. Obwohl auf rechtlicher Ebene eine Gleichberechtigung von Frauen und Männern umgesetzt werden konnte und sich die reale Gleichsetzung, etwa in der Lohnpolitik, immer stärker angleicht, kann noch nicht von einer tatsäch-

lich gelebten Gleichheit von Männern und Frauen die Rede sein. Die geschlechter-spezifische Arbeitsteilung am Hof spiegelt die Tatsache wieder „...,daß Modernisierung als sozialer Transformationsprozeß nicht notwendigerweise die Einlösung sozialer Gleichheit zwischen den Geschlechtern beinhaltet, Projekte und Realisierung können weit auseinanderklaffen.“¹⁸³ Während Frauen den Hof bewirtschaften und ihnen häusliche Arbeit wie Wäschewaschen, die Versorgung der Kinder, etc. zufallen, gehen die Männer bezahlter Arbeit nach. Die Doppelbelastung der Frau die neben unselbständiger Arbeit auch großteils den Haushalt führt, ist durchaus gelebte Wirklichkeit, obwohl Männern wie Frauen durchaus eine arbeitsteilige Haushaltsführung befürworten.¹⁸⁴ Frauenarbeit wird im Film allgemein nicht mehr als negativ dargestellt. Im Gegensatz zum traditionellen Heimatfilm ist das Ziel der Frauen nicht mehr primär zu heiraten, sondern unabhängig finanzielle Absicherung zu erlangen.

Die Rollencharakterisierung in *Die Siebtelbauern* folgt teilweise den stereotypen Bildern von Männer- und Frauencharakteren. Obwohl es zu einer Ausdifferenzierung geschlechtlicher Charakterzuschreibungen gekommen ist, scheinen typisch männliche und weibliche Eigenschaften nach wie vor im Geschlechterbild der Gegenwart verankert zu sein und den Geschlechterdiskurs mitzubestimmen. Der männliche Protagonist, Lukas, verkörpert einen potenten, gutaussehenden, jungen Mann, der seinen Handlungsimpulsen nachgibt und Konflikte auch mittels Gewalt löst. Frauen hingegen wählen ihre Vorgangsweise mit bedacht und stehen gegenseitig für sich ein. Differenzen untereinander klären sie nicht in der Öffentlichkeit. Interessanterweise wird der Rolle der Frau als Mutter keine große Bedeutung zugemessen.

Sexualität und Homosexualität werden im Mikrokosmos des Siebtelbauern-Hofs nicht angegriffen, solange sie nicht an die Öffentlichkeit getragen werden. In der dörflichen Gemeinde wird der Weiberheld Lukas für seine Frauengeschichten nicht verurteilt, maximal ausgelacht, während Frauen bereits bei der geringsten Andeutung auf ein sexuelles Leben als „Hure“ bezeichnet werden. Wie die weiblichen Figuren verkörpern auch Lukas und Severin zwei unterschiedliche Männertypen. Während Lukas ein ungebildeter Weiberheld ist, der über keine Konsequenzen nachdenkt, wird der

¹⁸³Cyba, Eva: Das Geschlechterverhältnis: traditional, moder oder postmodern?, in: Postmodernes Österreich? Konturen des Wandels in Wirtschaft, Gesellschaft, Politik und Kultur, Wien 1998, S. 163.

¹⁸⁴Friesl, Christian; Polak, Regina; Hamachers-Zuba, Ursula (Hg.): Die ÖsterreicherInnen. Wertewandel 1990-2008, Wien 2009, S. 133f.

besser ausgebildete Severin weitgehend asexuell dargestellt. Verkürzt dargestellt, hat man es hier mit Vorurteilen verschiedener Bildungsklassen zu tun. Während der ungebildete Lukas triebgesteuert dargestellt wird, verkörpert Severin eine Disziplinierung durch Bildung.

Der Film spricht weiters das Thema der sexuellen Gewalt gegen Frauen und deren Folgen, an.¹⁸⁵ Sexuelle Gewalt an Frauen geschieht im Film aus drei Gründen: aus Begierde, zur Machtdemonstration und zur Bestrafung.

Die Vergewaltigung der jungen Rosalind geschieht aus Begierde. Hier wird ein für die Gesellschaft lange Zeit symptomatischer Umgang mit der sexuellen Gewalt an Frauen angesprochen. In patriarchal dominierenden gesellschaftlichen Systemen wird die Gewalt an Frauen allgemein verharmlost, es fehlt teilweise vollkommen ein Unrechtsbewusstsein, wie an der Wirtshausszene während der Aufklärung von Rosalinds Vergangenheit verdeutlicht wird. Durch das offizielle Anzeigen einer Vergewaltigung werden Frauen zu sozialen Außenseitern, daher wird dieses Thema lange Zeit tot geschwiegen. Erst 1989 kommt es zu einer Reform des Sexualstrafrechts¹⁸⁶, die das Delikt der Vergewaltigung neu definiert und den Gerichtsvorgang zugunsten der Opfer abändert. Seither erhält das Thema vermehrt Aufmerksamkeit.

Als die alte Nane mit ihrem Körper bezahlen muss, um das Findelkind Lukas zu behalten, nutzt der Bauer seine Verfügungsgewalt über seine Angestellten aus und demonstriert so seine Macht. Die häufigste Form von sexuellen Übergriffen findet noch immer im Bekanntenkreis statt. Die Täter nutzten einerseits die Vertrautheit mit dem Opfer aus, zum anderen die Macht, die sie über diese haben.¹⁸⁷

Die Gruppenvergewaltigung an Emmi am Ende des Films dient der Bestrafung ihres aufsässigen Verhaltens. Ihr soll somit die Machtlosigkeit gegenüber dem patriarchalen System vor Augen geführt werden und ihr angestammter Platz in der Hierarchie gezeigt werden.

¹⁸⁵Vgl.: Bundesministerium für Frauenan/Bundeskanzleramt (Hg.): Bericht über die Situation von Frauen in Österreich. Frauenbericht 1995., S. 80f.

¹⁸⁶Cyba, Eva: Das Geschlechterverhältnis: traditional, moder oder postmodern?, S. 169.

¹⁸⁷Bundesministerium für Frauenan/Bundeskanzleramt (Hg.): Bericht über die Situation von Frauen in Österreich. Frauenbericht 1995., S. 81.

Die sexuelle Gewalt an Frauen ist meist nicht Ausdruck einer aggressiven sexuellen Lust des Mannes, sondern eine Form der Machtausübung und Mittel der Unterdrückung. Die Konsequenzenlosigkeit für die Täter im Film spiegelt die in Österreich lange Zeit hohe Freispruchrate der Täter bzw. die geringe Straflast. Vor allem in ausschließlich männlichen Richterghremien ist die Wahrscheinlichkeit auf Freispruch doppelt so hoch.¹⁸⁸

Im Konflikt um die Position von Mann und Frau, scheint der Mann gefangener seines eigenen männlichen Stolzes zu sein, der nicht auf seine durch die patriarchale Struktur erteilte privilegierte Stellung verzichten möchte, während Frauen um ihr Mitsprachrecht und Gleichberechtigung kämpfen. Unter den jungen Siebtelbauern ist die Bereitschaft diese neu auszuverhandeln jedoch wesentlich größer, als bei der älteren Generation.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass verschiedenen Frauen- und Männerbilder sehr wohl noch das Geschlechterverhältnis in Österreich in den verschiedensten Bereichen widerspiegelt. Unter der jungen, gebildeteren Bevölkerung sind diese Bilder wesentlich weniger festgefahren, sie passen sich an, sie verhandeln aus. In festgefahrenen Strukturen und unter männerbündlerischen Vereinigungen welcher Art auch immer herrscht nach wie vor ein sehr konservatives Geschlechterbild.¹⁸⁹ Die unterschiedliche Charakterisierung der Siebtelbauern spiegelt das ambivalente Verhältnis von Moderne und Tradition. In der österreichischen Gesellschaft sind nach wie vor traditionelle Werte und Normen vorhanden, die trotz alternativer Möglichkeiten aus verschiedensten Gründen weitergetragen und reproduziert werden.¹⁹⁰ Der Film zeigt auf, dass der Weg der Gleichstellung von Frauen und Männer kein linearer Prozess ist, sondern von Fortschritt und Rückschritt gekennzeichnet ist.¹⁹¹

¹⁸⁸Ebd.

¹⁸⁹Vgl.: Friesl, Christian; Polak, Regina; Hamachers-Zuba, Ursula (Hg.): Die ÖsterreicherInnen. Wertewandel 1990-2008, S. 134.

¹⁹⁰Vgl.: Cyba, Eva: Das Geschlechterverhältnis: traditional, moder oder postmodern?, S. 157f.

¹⁹¹Cyba, Eva: Modernisierung im Patriachat? Zur Situation der Frauen in Arbeit, Bildung und privater Sphäre 1945 bis 1995, S. 454.

5.3.3. Der Atem des Himmels

Buch, Drehbuch und Regie: Reinhold Bilgeri

Produktion: Bilgeri Film

Besetzung: Beatrice Bilgeri (Erna von Gaderthurn), Jaron Löwenberg (Eugenio Casagrande), Gerd Böckmann (Baron von Kessel)

Format: 35 mm, 138 Minuten

Produktion: Bilgeri-Film

Kinostart: 03.09.2010

Kinobesuche:¹⁹² 82.955

5.3.3.1. Zusammenfassung

Exposition:

Der Atem des Himmels erzählt die Geschichte der verarmten Landadeligen Erna Gaderthurn, die nach dem Tod ihres Vaters einen Neuanfang als Lehrerin in einem vorarlbergischen Bergdorf wagt. Erna ist die Protagonistin, die ihrem verstorbenen Vater über die Ereignisse im kleinen Bergdorf Blons zwischen 1952 und 1953 erzählt. Der Film verbindet schicksalhaft die Liebesgeschichte von Erna mit der bis dahin schwersten Lawinenkatastrophe in Österreich.

Im Dorf wird die Ankunft der gutaussehenden, etwa 40-jährigen Witwe mit Neugierde aber auch Argwohn beobachtet. Prompt hat sie auch schon zwei Verehrer an der Hand, den ehemaligen Nationalsozialisten Baron von Kessel und den ungestümen Lehrer Eugenio. Die beiden Männer sind nicht nur Konkurrenten um die Aufmerksamkeit von Erna, sondern liegen bereits seit Jahren im Streit um die Lawinenschutzmaßnahmen auf den Weiden des Barons, die nicht ordnungsgemäß instand gehalten werden.

Steigerung:

Schnell lebt sich Erna in das Dorfleben ein, und versucht sich sogar für die Angelegenheiten des Dorfes um die Lawinensicherung beim Baron stark zu machen. Durch den Besuch beim Baron gerät sie jedoch in Verruf bei den Dorfbewohnern sowie bei

¹⁹² Ö 1981+ - Statistik - Österreichisches Filminstitut.

Eugenio und seiner ‚Ziehtochter‘ Pia, da es den Anschein hat, als ob Erna eine Romanze mit dem Baron eingehen würde. Auch mit dem Bauer Jenny, auf dessen Hof Erna wohnt, gerät sie aneinander. Nach ihren Umzug in das Kirchdorf, kommen sich Eugenio und Erna langsam näher. Nachdem Erna Zeugin der maroden Lawinenrechen am Berg wird versucht sie erneut ihren Einfluss auf den Baron geltend zu machen, scheut auch nicht davor zurück ihre weiblichen Reize auszuspielen. Wiederum wegen eines Missverständnisses wird Eugenio eifersüchtig und wirft Erna vor, leicht zu haben zu sein. Diese, Verletzt durch diese Anschuldigung, distanziert sie sich von ihm.

Peripertie:

Der Irrtum kann aufgeklärt werden und endlich gestehen sie sich gegenseitig ihre Liebe ein, die wegen der konservativen Wertevorstellungen im Dorf jedoch geheim halten werden muss. Eugenio ermutigt Erna nun dazu, beim Baron Einfluss auszuüben. Obwohl dieser von der Affäre zwischen den beiden weiß, bleibt er hartnäckig und verspricht nach zweideutigen Bemerkungen von Erna, die Weiden an die Gemeinde zu verkaufen.

Nach einem bis in den Dezember ungewöhnlich warmen Herbst, beginnt es am Weihnachtsabend endlich zu schneien. Schnell wird das gesamte Dorf eingeschneit, es herrscht erhöhte Lawinengefahr. Erna, Eugenio und Pia ziehen gemeinsam in ein Haus, das außerhalb der Lawinenschneise liegt. Angesichts der drohenden Gefahr lassen sie die konservativen Beschränkungen hinter sich und begründen mit dem Einzug in das Haus ihre eigene kleine Familie ohne institutionelle „Bestätigung“.

Retardierung:

Das Familienglück währt, jedoch nicht lange. Mehrere Lawinenabgänge zerstören das Dorf unter den Toten ist auch Eugenio.

Lösung:

Trotz des erneuten Schicksalsschlags findet Erna im Dorfleben ihr Glück. Sie ist von Eugenio schwanger, zieht ihren Sohn zusammen mit der Waisen Pia auf und erhält als neue Schuldirektorin einen Platz in der dörflichen Gemeinde.

5.3.3.2. Protokolle

Sequenzprotokoll:

Ph.	Liebesgeschichte: Erna & Eugenio	Gesellschaftliche Eingliederung Ernas	Naturkatastrophe
I	Kennenlernen und Verlieben	Erna ist eine Fremde im Dorf	Warnung vor Lawinen
II	Eifersucht Eugenios	Dorfbewohner glauben, dass sie sich mit dem Baron eingelassen hat	Auseinandersetzung um schlechte Lawinenschutzmaßnahmen
III	Das Paar finden zueinander, müssen ihre Liebe jedoch geheim halten	Erna muss sich noch den Zwängen der konservativen dörflichen Gemeinde fügen	Klimaveränderung
IV	Eugenios Tod	Gemeinsamer Verlust Erfahrung	starker Schneefall
V	Erna lebt ein erfülltes Leben mit ihrer Familie auch ohne Eugenio	Erna wird vollständig von der Dorfgemeinde aufgenommen	Lawinenabgänge

Figurenprotokoll:

Erna:

Erna verkörpert eine selbstbewusste, eigenständige Frau die nach dem Tod von Ehemann und Vater, sich von der Mutter abkapselt und einen Neuanfang wagt. Sie ist bereit ihre Vergangenheit hinter sich zu lassen, blickt weder reuevoll noch nostalgisch auf ihr vergangenes Leben zurück. Von den Vorteilen aber auch Regeln die ihr adeliger Stand mit sich bringt, hat sie sich schon lange distanziert. Erna weißt um ihre Attraktivität und setzt diese auch bewusst ein, ohne sich dafür zu schämen. Sie nimmt die Schmeicheleien der Männer ohne falsche Bescheidenheit an. Sie akzeptiert auch die Schwärmerei des pubertierenden Bauernsohns und weist ihn nicht zurück oder kompromittiert ihn vor dem strengen Vater.

Trotz all dieser modernen Attribute, akzeptiert sie unhinterfragt gewisse konservativen Normen der dörflichen Gemeinde. So folgt sie beispielsweise der Aufforderung des Schuldirektors, noch keine neue Beziehung zu einem ihrer Verehrer einzugehen.

Sie ist eine selbstbewusste Frau, die sich ungefragt in die Angelegenheiten des Dorfes einmischt und durch ihr unorthodoxes Auftreten gegen die ungeschriebenen Gesetze des Dorfbzusammenlebens verstößt.

Eugenio und der Baron:

Die Rolle des Eugenios symbolisiert eine rebellische, ungestüme und antiautoritäre Figur. Er trägt eine Baskenmütze im Stil Che Guevaras, spielt Jazzsaxophon, eine Musik die kurz davor noch als entartet galt und zerstoß nach dem Anschluss von Österreich 1938 eine Naziflagge. Er steht im Antagonismus zum Baron, der die alte Ordnung repräsentiert, in die Erna hineingeboren worden sind. Der Baron weiß, wie er die gesellschaftlichen Verhältnisse für sich nutzen kann und passt sich der jeweiligen Ideologie an. Die privilegierte Stellung der ehemaligen Adelsfamilie konnte so von der Monarchie, über die Erste Republik, den Nationalsozialismus bis in die Zweite Republik hindurch gehalten werden. Während Eugenio ein Mann mit festen moralischen Vorstellungen repräsentiert, der für diese auch einsteht, ist der Baron ein ... Mann, der weiß, wie er es sich richtet.

Nachdem ihre Familie alle Privilegien verloren hat, ist sie durch die Begegnung mit dem Baron mit der Chance konfrontiert sich und ihre Familie ein besser gestelltes Leben zu ermöglichen. Die Wahl zwischen den Baron und Eugenio bedeutet für Erna auch die Entscheidung zwischen alter und neuer Ordnung und dem Geschlechterbild, das daran gebunden ist. In gewisser Weise reflektiert Eugenios Charakter die Bedeutung von Ernas Handlungen. Sie rebellierte nicht nur gegen ihre Standesnormen, sondern auch gegen das Geschlechterbild ihrer Zeit.

5.3.3.3. Resümee

Der Atem des Himmels reproduziert auf vielfache Weise Motive und Ästhetik des traditionellen Heimatfilms, verwendet jedoch ein modernes Figureninventar, das oftmals ein bisschen zu liberal für die konservative Wertauffassung seiner sozialen Umfeld wirkt.

Der Film beschreibt den Neuanfang einer Frau mittleren Alters, die ihre zweite Chance auf Glück selbst in die Hand nimmt. Sie emanzipiert sich ein zweites Mal von ihrem Elternhaus und trennt sich erneut von den Vorteilen, die ihr Stand mit sich bringt. Die Wahl zwischen den beiden Männern, die alte und moderne Ordnung symbolisieren, symbolisiert die neue Freiheit der Frauen sich bewusst zwischen verschiedenen Geschlechtervorstellungen zu entscheiden, die durch die Reflexion verschiedener Frauenbilder in den letzten Jahren ermöglicht wurde.

Der Tod von Ernas ersten Mann und der Eugenios zeigt, dass das Glück von Erna und von Frauen im allgemeinen, nicht mehr an die Beziehung mit einem Mann gebunden ist. In einer zufriedenstellenden Arbeit – Erna erhält eine Führungsposition – und im Familienglück, auch ohne Mann, wird die Frau vollständig in der Gesellschaft akzeptiert. Frauen werden von der Gesellschaft nicht mehr über ihre Beziehung mit einem Mann definiert und tun dies auch nicht selbst, sondern treten als unabhängige Individuen auf.

Der Film thematisiert eine starke Frauenperson, der es allerdings nicht vordergründig darum geht Geschlechterrollen aufzubrechen, dies ist nicht der Motor ihres Handelns. Erna kann als eigenständige und moderne Frau innerhalb konservativer Geschlechtervorstellungen agieren, ohne diese zu kritisieren. Sie kämpft nicht gegen die reaktionären, patriarchalen Ansichten des Direktors und Bürgermeister, um ihre Liebe zu Eugenio offiziell zu machen. Sie charakterisiert daher die, bereits in Die Siebtelbauern erwähnte Art von Frauen, die zwar die Vorteile der zweiten Frauenbewegung in Anspruch nehmen, aber nicht selbst gegen repressive Strukturen agieren.

Der Neuanfang von Erna spiegelt des weiteren die Brüche wieder die sich immer stärker in den Biografien von Menschen vollziehen und eine Adaptierung des persönlichen Lebensentwurfs verlangen. Infolge innerer und äußerer Einflüsse wird ein zweiter oder dritter Lebensweg eingeschlagen in Berufs- oder auch Familienleben.

Die Beförderung von Erna und ihre Einbindung in den Gemeinderat zeigen die Tendenz, dass Frauen, auch wenn sie noch keine vollständige reale Gleichberechtigung erfahren, trotzdem bereitwilliger in Führungspositionen akzeptiert werden.

Auffallend ist, dass *Der Atem des Himmels*, ganz in Heimatfilm-Manier die nationalsozialistische Vergangenheit ausklammert. Sie wird zwar erwähnt um die Schlechtigkeit der „Bösen“ zu unterstreichen und der unmotivierte Selbstmord des Metzlers scheint eine vergangene Schuld zu bezahlen, ist aber weit entfernt von einer reflektierten Vergangenheitsbewältigung. Überhaupt scheint die NS-Vergangenheit des Dorfs und seiner Bewohner keine nachhaltige Wirkung auf diese zu haben.

5.4. REFLEXION

Die Analyse, vor allem die Resümees der drei Modernen Heimatfilme hat gezeigt, dass der österreichische Heimatfilm den Geschlechterdiskurs der vergangenen 20 Jahre widerspiegelt. Wie im einleitenden Teil erläutert, hat bereits der traditionelle Heimatfilm die Veränderungen der Geschlechteranforderungen aufgezeigt. Nach dem zweiten Weltkrieg konnten Frauen, die zwischen unselbstständiger Arbeit und unbezahlter Hausarbeit standen, auf den „rechtlichen und politischen Veränderungen, die das Jahr 1918 für die Frauen mit sich gebracht hatte, aufbauen.“¹⁹³ Trotzdem konnten sich bis Anfang der 1960er konservative Familienvorstellungen, wie sie im Heimatfilm propagiert wurden, halten. Der Geschlechterdiskurs des Modernen Heimatfilms spiegelt erneut das Spannungsverhältnis zwischen modernen Geschlechterbildern und patriarchaler Machtstrukturen. Die Analyse hat gezeigt, dass die Protagonisten im Neuen Heimatfilm ein modernes Geschlechterbild wiedergeben, das in konservativen Systemen agiert oder im Konflikt mit den Anforderungen moderner Geschlechteranforderung stehen. Dies gilt sowohl für männliche wie weibliche Rollen. Praktisch alle Nebenfiguren und insbesondere die Antagonisten, verkörpern oftmals noch eine alte Ordnung. Das Spannungsverhältnis, indem sich Veränderungen von Wertesystemen vollziehen, wird anhand der Konflikte zwischen den progressiven Protagonisten und dem reaktionären sozialen System das sie umgibt, veranschaulicht. Der Moderne Heimatfilm reflektiert daher die Tatsache, dass trotz veränderter Geschlechtervorstellungen und steigender Chancengleichheit auf allen Ebenen noch immer traditionelle Vorstellungen von Geschlechterrollen und -stereotypen produziert werden innerhalb dessen sich die Gesellschaft bewegt.

Folgende Veränderungen der Geschlechterverhältnisse der österreichischen Gesellschaft im öffentlichen wie privaten Leben wurden in den untersuchten Filmen abgebildet. Diese müssen allerdings als Teil globaler Veränderungen betrachtet werden.

1. Im Gegensatz zu Frauenfiguren im traditionellen Heimatfilm wird die weibliche Protagonistin im Modernen Heimatfilm als eine gebildete Frau dargestellt. In manchen Fällen, wie in *Die Siebtelbauern*, vielleicht auch gebildeter als manche ihrer männlichen Kollegen. Dies deutet auf eine Veränderung der Bildungschancen von Männern

¹⁹³Vocelka, Karl: *Geschichte Österreichs*, München 2011, S. 337.

und Frauen in Österreich hin. Während in den fünfziger und sechziger Jahren Frauen meistens schlechter ausgebildet waren als Männer, fördert das politische Programm seit den 1960ern die Chancengleichheit im Bildungsbereich. In den 1970er und 80er Jahren kommt es in Folge zu einem Aufholprozess der Frauen in höheren Ausbildungen,¹⁹⁴ der schließlich dazu führt, dass der weibliche Anteil an Maturanten/Innen und StudentInnen heute höher ist als der männliche.

2. Die Erwerbstätigkeit von Frauen wird in keinem der Filme kritisiert sondern wird unhinterfragt akzeptiert. Zentral ist hierbei jedoch weniger die Erwerbstätigkeit selbst, sondern die Selbstverständlichkeit mit der diese hingenommen wird. Das Ziel der Protagonistin ist es nicht, durch Heirat aus dem Erwerbsleben auszuschneiden oder einer ‚einfacheren‘ Arbeit nachzugehen. Neben der Steigerung des Anteils erwerbstätiger Frauen vor allem in den 1970er und 80er Jahren¹⁹⁵ bildet dies die Tendenz ab, dass Frauen nach einer Heirat oder der Geburt des ersten Kindes verstärkt wieder in das Berufsleben einsteigen, anstatt zuhause zu bleiben um den Haushalt zu versorgen.¹⁹⁶ Die in den Filmen dargestellte Arbeit repräsentiert allerdings nicht vorherrschende Formen der weiblichen Erwerbstätigkeit wie Teilzeit- oder Hausarbeit und die damit verbundenen Probleme.

3. Alle Filme zeigen unkonventionelle Formen des Zusammenlebens, die sich stark von der traditionellen Kernfamilie distanzieren, von der mehrere Generationen umfassenden Wohngemeinschaft der Siebtelbauern bis hin zur Patchworkfamilie in *Der Atem des Himmels*. Seit Mitte der 1980er verliert in Österreich die traditionelle Familie als Lebensform vermehrt an Bedeutung.¹⁹⁷ In keinem der Filme ist die Ehe ein dominierendes Thema, sie wird nicht mehr als zwingend notwendiger Bestandteil eines erfüllten Lebens und der eigenen Lebensplanung angesehen. Dies geht einher mit dem realen starken Rückgang von Eheschließungen und der steigenden Zahl an Scheidungen.¹⁹⁸ Der Institution der Ehe wird im allgemeinen sowohl von Männern als

¹⁹⁴Cyba, Eva: Modernisierung im Patriachat? Zur Situation der Frauen in Arbeit, Bildung und privater Sphäre 1945 bis 1995, S. 444f.

¹⁹⁵Vgl.: Ebd., S. 442f.

¹⁹⁶Ebd., S. 439.

¹⁹⁷Ebd., S. 452.

¹⁹⁸Vgl.: Ebd., S. 445f.

auch Frauen wesentlich geringerer Wert beigemessen und eher skeptisch betrachtet.¹⁹⁹

4. Sexualität im Modernen Heimatfilm ist kein Tabuthema mehr. Auch innerhalb der Handlung werden sexuelle Aktivitäten zwischen den Protagonisten nicht problematisiert, und von ihrer unmittelbaren Umwelt sogar inoffiziell akzeptiert. Dies wird in der Kulisse des Heimatfilms umso deutlicher, da die sexuelle Handlung in einem konservativen Gesellschaftssystem stattfindet, das eine offene Sexualität eigentlich verurteilt. In Österreich kommt es seit den Sechzigern zu einer zunehmenden Liberalisierung der Sicht auf sexuelle Beziehungen ausgelöst etwa durch die Einführung hormoneller Verhütungsmittel und der zweiten Frauenbewegung.

5. Alle Filme haben gezeigt, dass die gesellschaftliche Ordnung nach wie vor innerhalb eines patriarchalen Systems agiert. Ihre Werte und Normen werden von Männern bewahrt, Pfarrer, Bürgermeister, Großbauern, usw. achten darauf, dass sie eingehalten werden. Frauen scheinen sich vielfach mit diesem System arrangiert zu haben und reproduzieren dessen Regeln durch stille Einhaltung. Frauen, die diese Ordnung durchbrechen, werden bestraft, wie beispielsweise die vergewaltigte Rosalind, die ihren Peiniger anzeigt. Frauen müssen sich also für eine gleichberechtigte Stellung erst in männerbündlerischen Strukturen durchsetzen um Veränderungen zu erwirken, wie dies bei der Änderung des Sexualstrafgesetzes 1989 gelungen ist.

Interessant ist, dass die Benachteiligung der Frau im modernen Heimatfilm niemals auf ihre physiologische Konstitution zurückgeführt wird. Im Gegensatz dazu wurde im traditionellen Heimatfilm die hierarchische Geschlechterordnung nicht primär mit einer natürlichen Ordnung der Geschlechter begründet, sondern häufig mit der körperlichen Unterlegenheit des weiblichen Körpers. Hier eröffnet sich eine grundlegende Veränderung der Funktionsweise von Geschlechterhierarchien, die seit der Einführung der Gender Studies nicht mehr ein naturalistisches Geschlechterbild vertreten, sondern aufgedeckt haben, dass Geschlechteridentitäten und die damit verbundenen Normen und Hierarchien von sozialen Systemen gemacht werden.

¹⁹⁹Ebd., S. 452.

Durch die Inhalte der untersuchten Filme lag der Fokus der Filmanalyse und -interpretation häufig auf der weiblichen Repräsentation. Die Ergebnisse der Arbeit beruhen daher nicht auf einem ausgewogenen Verhältnis von männlicher und weiblicher Repräsentation im Heimatfilm. Den Grund hierfür sehe ich in der Tatsache, dass der österreichische Film nach wie vor von männlichen Filmemachern dominiert wird, obwohl in Österreich im internationalen Vergleich ein sehr hoher Anteil an weiblichen Regisseurinnen existiert. Wie in vielen anderen Bereichen der Kunst oder kulturellen Ausdrucksweisen bemächtigen sich FilmemacherInnen durch allegorische weibliche Darstellungsweisen des weiblichen Körpers und dessen Bedeutungspotentials für seine eigenen Zwecke. Der männliche Körper ist von dieser Aneignung natürlich nicht ausgeschlossen, jedoch wird er nicht (bzw. nur in den seltensten Fällen) mit andersgeschlechtlichen Perspektiven überformt. Auch wenn zahlreiche Aspekte der Darstellung von Geschlechterverhältnissen und -bildern mit dem österreichischen Geschlechterdiskurs einhergehen, muss die Einseitigkeit dieser Betrachtung berücksichtigt werden. Die analysierten Filme wurden alle von männlichen Regisseuren hergestellt, die auch maßgeblich an der Vorlage und dem Drehbuch beteiligt waren. Die im Heimatfilm offengelegten Geschlechterbilder repräsentieren daher eine männliche Sicht auf den Geschlechterdiskurs. Die soziale Bedeutung und Funktion des modernen Heimatfilm im Hinblick auf den Geschlechterdiskurs kann daher in der Fortführung des patriarchalen Systems gesehen werden, in dem Frauen zwar ihr modernes Auftreten gewährt wird, aber ohne das System selbst zu durchbrechen. Auf der anderen Seite fördert die im Heimatfilm dargestellte Geschlechterverteilung auch die Wahrnehmung, dass in der österreichischen Gesellschaft nach wie vor die diskursive Macht in den Händen von Männern liegt. Männer wollen ihre patriarchale Vorherrschaft sichern, während Frauen diese zunehmend aufbrechen. Dies geschieht teilweise unbewusst aus äußeren Zwängen, aber aus eigener Anstrengung heraus. Im Sinne der Cultural Studies findet daher ein Kampf der Geschlechter im Heimatfilm statt.

Neben dem Geschlecht haben ebenso Herkunft, Bildungsgrad bzw. das soziale Umfeld der Filmemacher wesentlichen Einfluss auf die Filmpräsentation. „Obwohl primär ein Unterhaltungsmedium, transportierte auch der Film kulturelle und ideologische Sichtweisen. Es avancierte daher zu einem bedeutenden Träger von Weltanschau-

ungen, Deutungsmuster und Feindbildern.“²⁰⁰ In diesem Fall häufiger männlicher. Die Herkunft des aus dem Iran stammenden Regisseurs Houchang Allahyari hat daher Einfluss auf die Darstellung von Männer- und Frauenfiguren in Höhenangst und beinhaltet die kulturelle Spannung zwischen einem iranischen und österreichischen Geschlechterbild. Eine biographische Filminterpretation, könnte zu einem tiefergehenden Verständnis der Filmanalyse auf Grundlage des Lebenslaufs der Filmproduzenten gelangen.²⁰¹

Die untersuchten Heimatfilme haben gezeigt, dass die abgebildeten Frauenfiguren drei Generationen von Frauen in Österreich widerspiegeln. Diese wurden bereits im Resümee über Die Siebtelbauern zusammengefasst. Erstens die ältere Nachkriegsgeneration, die die männliche Vorherrschaft und die patriarchalen Strukturen der österreichischen Herrschaft nicht hinterfragen. Die Bäuerin Elfi als Vertreterin dieser Generation ist noch einem konservativen Frauenbild verhaftet, auch wenn sie aufgrund äußerer Einflüsse ohne männliche Hilfe auskommen muss. Sie ist jedoch nicht in der Lage, sich ohne einen männlichen Widerpart zu definieren und Identität zu finden. Zweitens die Generation der 68er und der Zweiten Frauenbewegung, die sich aktiv für die Frauenrechte und für eine Veränderung der patriarchalen Strukturen kämpft wie die Magd Emmi. Drittens die junge Generation von Frauen, die bereits nach der zweiten Frauenbewegung aufgewachsen sind und von dieser profitierten, jedoch kein Interesse daran zeigen sich aktiv an der Umsetzung der realen Gleichstellung zu beteiligen. Erna verkörpert den Zeitgeist dieser jungen Generation von Frauen, die zwar die Vorteile der Emanzipation genießen und daraus Selbstbewusstsein schöpfen, aber nicht an einer weitergehenden Chancengleichheit arbeiten. Die unterschiedlichen Frauenfiguren bilden die Veränderung der Frauenmentalität bezüglich ihrer eigenen Rolle in der Gesellschaft ab, die in der jeweiligen Generation vorherrscht. Anhang der drei Filme hat sich vor allem gezeigt, dass in den letzten 20 Jahren in Österreich Frauen vor allem eine von einem Mann unabhängige Stellung innerhalb der Gesellschaft einnehmen kann. Alleinstehende Frauen werden nicht mehr mit Argwohn betrachtet und diskriminiert, sondern stellen alleine vollständige Mitglieder der gesellschaftlichen Ordnung dar.

²⁰⁰Paul, Gerhard: Das Jahrhundert der Bilder. 1900 bis 1949, S. 19.

²⁰¹Faulstich, Werner: Grundkurs Filmanalyse, S. 184.

Die Entwicklungsgeschichte des Heimatfilms hat gezeigt, dass sich langfristige gesellschaftliche Prozesse, wie die zunehmende Gleichberechtigung der Frauen, im Heimatfilm manifestieren und so einen Blick auf die Mentalitätsgeschichte einer Gesellschaft bietet. Obwohl sich der Handlungsraum für Frauen, vor allem in Filmen die in der Vergangenheit spielen, sehr eingeschränkt wirkt, werden die weiblichen Protagonisten modern dargestellt und passen sich dem Zeitgeist seiner Entstehungszeit an.

Die Analyse hat weiters gezeigt, dass gewisse Stilelemente, Inhalte, Topoi und Narrative des Heimatthemas von seinen Anfängen in Romanform bis hin zum Modernen Heimatfilm beibehalten werden. Sie sind der beständige Teil dieses übermedialen Genres, was jedoch nicht bedeutet, dass die immer gleichen Inhalte transportiert werden. Viel mehr werden seine Elemente den jeweiligen Ideologien, Diskursen und dem Zeitgeist entsprechend angepasst und instrumentalisiert. Das Weibliche wird als Objekt gesehen, das „Projektionsfläche, Symptom und Ort mythischer Erzählungen ist. ‚Frau‘ ein visuelles Zeichen, das in unterschiedlichen Zusammenhängen auftaucht. ‚Frau‘ stellt insofern weniger ein eigenständiges und ikonographisch zu verfolgendes Motiv dar als ein Sujet, das erst aus dem jeweiligen visuellen Zusammenhang seine Bedeutung erhält.“²⁰²

Es wurde erwähnt, dass der Heimatfilm auf ein bestimmtes Publikum abzielt, dass deutschsprachig ist und mit den Traditionen des Heimatfilms vertraut ist. Die Siebteibauern hatte im Vergleich anderer österreichischer Produktionen international großen Erfolg, auch bei einem nicht-deutschsprachigen Publikum, die nicht mit den Heimatfilmtraditionen vertraut sind. Der Erfolg von Die Siebteibauern, der auch als das Aushängeschild des neuen österreichischen Heimatfilms betrachtet wird, unterstreicht die Vielschichtigkeit des Modernen Heimatfilms, der ein breites Publikum anspricht und von ihm verstanden werden kann. Trotzdem kann ihm wohl nicht eine ähnlich hohe diskursive Macht wie während seiner Blütezeit konstatiert werden. Zum einen wegen der geringeren Menge des Publikums, aber auch da ihm nicht mehr die wichtige Bedeutung als identitätsstiftendes österreichisches Genre zukommt.

²⁰²Zimmermann, Anja: Frau, in: Fleckner, Uwe (Hg.): Handbuch der politischen Ikonographie, München 1961, S. 367 (1).

Nicht alle Forschungsfragen konnten indes mittels der hier durchgeführten Analyse beantwortet werden. Obwohl gewisse Bereiche der veränderten Geschlechterverhältnisse beleuchtet werden konnten, war es nicht möglich einen allumfassenden Überblick über die Veränderung der Geschlechterrepräsentation im Modernen Heimatfilm und des realen Geschlechterdiskurses zu bieten. Hierfür bedarf es einer intensiveren Auseinandersetzung des gesamten Oeuvres des Modernen Heimatfilms. Allerdings konnte die Untersuchung Einblick in sozial-historische Umfeld bieten, das den Moderner Heimatfilm hervorbringt. Es hat gezeigt, dass dies eine nach wie vor patriarchal bestimmte Gesellschaft ist, in der sich Frauen zwar eine theoretische Gleichberechtigung erkämpft haben, diese jedoch vielfach noch nicht in die realen Lebensbedingungen umgesetzt worden ist und Männer auf verschiedenste Weise noch immer ihre hierarchische Vorherrschaft verteidigen.

6. ZUSAMMENFASSUNG

Mitte der 1980er formiert sich in Österreich das Genre des Modernen Heimatfilms, beginnend mit *Der Alpensaga*, das ab 1990 schließlich den kritischen Heimatfilm ablöst. Der Moderne Heimatfilm verbindet Elemente des traditionellen und des kritischen Heimatfilms und generiert somit eine neue Genreausprägung, die erneut ein wesentlich breiteres Publikum erreicht als der kritische Heimatfilm. Ohne den kritischen Heimatfilm wären heutige Produktionen jedoch nicht denkbar, da er nicht nur das Genre während der Filmkrise der Sechziger weiterleben lässt und seine Kernelemente reproduziert, sondern er auch die Wirkungsweise des traditionellen Heimatfilms aufdeckt und somit für eine weitere Bearbeitung zugänglich macht.

Die erneute Zunahme an Heimatfilmproduktionen seit den etwa 1990 spricht für den kommerziellen Erfolg des Genres, der den Geschmack der breiten Masse zunehmend anspricht. Diese konnte durch eine Synthese von Elementen des traditionellen und kritischen Heimatfilms erzielt werden, die breitenwirksam aber dennoch anspruchsvoll sind und sich von den Neo-Heimatfilmen des Fernsehens abheben. Der neue Heimatfilm passt sich dem Zeitgeist seines Publikums an und setzt sich kritisch mit den Traditionen des Genres auseinander.

Die Analyse der Geschlechterrepräsentation in drei unterschiedlichen Formen des modernen Heimatfilms hat gezeigt, dass er den Geschlechterdiskurs des sozialen Systems, das ihn produziert reproduziert. In Anknüpfung an frühere Geschlechterbilder des traditionellen Heimatfilms sowie der Kontextualisierung der gesellschaftlichen Veränderungen reflektiert er die Veränderungen der Geschlechterverhältnisse und die Konflikte, die damit einhergehen.

7. LITERATURVERZEICHNIS

Beckermann, Ruth: Der österreichische Heimatfilm. Eine Endlosschleife, in: Dürhammer, Ilija (Hg.): Die „österreichische“ nationalsozialistische Ästhetik, Wien 2003.

Beckermann, Ruth (Hg.): Ohne Untertitel. Fragmente einer Geschichte des österreichischen Kinos. Wien 1996.

Bliersbach, Gerhard: So grün war die Heide... Thema Film, die gar nicht so heile Welt im Nachkriegsfilm, Weinheim 1989

Braidt, Andrea: Film-Genus. Gender und Genre in der Filmwahrnehmung, Marburg 2008.

Brandner, Katharina: Das Silberwald-Syndrom: Landschaft, Geschlecht, Gedächtnis und Gemeinschaft als Konstruktionsachsen von Identität am Beispiel österreichischer Heimatfilme, Dipl., Univ. Wien 2010.

Buchschwenter, Robert: Teuflische Machenschaften vor Berglandschaft Versuch am Heimatfilm, in: Halbstarke: Georg Tressler: zwischen Auftrag und Autor, Wien 2003, S. 161–177.

Buchschwenter, Robert: Ruf der Berge - Echo des Fremdenverkehrs. Der Heimatfilm: Ein österreichischer Konjunkturritt, in: Ohne Untertitel, Wien 1996, S. 258–283.

Buchschwenter, Robert: Filmischer Text und gesellschaftlicher Kontext. Die mythische Ordnung und ihre Wächter im Heimatfilm der fünfziger Jahre, Dipl., Univ. Wien 1993.

Bundesministerium für Frauenan/Bundeskanzleramt (Hg.): Bericht über die Situation von Frauen in Österreich. Frauenbericht 1995., Wien 1995.

Certeau, Michel de: Kunst des Handelns, Berlin 1988.

Cyba, Eva: Das Geschlechterverhältnis: traditional, moder oder postmodern?, in: Postmodernes Österreich? Konturen des Wandels in Wirtschaft, Gesellschaft, Politik und Kultur, Wien 1998, S. 155–174.

Cyba, Eva: Modernisierung im Patriachat? Zur Situation der Frauen in Arbeit, Bildung und privater Sphäre 1945 bis 1995, in: Sieder, Reinhard; Steinert, Heinz; Tàlos, Emerich (Hg.): Österreich 1945 - 1995. Gesellschaft, Politik, Kultur, Wien 1996, S. 435–455.

Dassanowsky, Robert; Speck, Oliver: New Austrian film, New York 2011.

Dassanowsky, Robert von: Austrian cinema : a history, Jefferson, N.C.; London 2005.

Erb, Wilhelm: Ueber die wachsende Nervosität unserer Zeit, Heidelberg 1893.

Esterhammer, Ruth: In Meinen Bereich. Heimatfilm in Österreich: Einblicke in ein facettenreiches Genre, in: Neuhaus, Stefan (Hg.): Literatur im Film, Würzburg 2008, S. 177–198.

Faulstich, Werner: Grundkurs Filmanalyse, München 2002.

Fiske, John: Understanding Popular Culture, London 1989.

Foucault, Michel: Analytik der Macht, Frankfurt am Main 2005.

Foucault, Michel; Konersmann, Ralf: Die Ordnung des Diskurses [Inauguralvorlesung am Collège de France, 2. Dezember 1970], Frankfurt am Main 2003.

Frankfurter, Bernhard: Heile Welt und Untergang. Heimat/film als Subkultur, in: Blümlinger, Christa (Hg.): Sprung im Spiegel. Filmisches Wahrnehmen zwischen Fiktion und Wirklichkeit, Wien 1989, S. 335–342.

Friesl, Christian; Polak, Regina; Hamachers-Zuba, Ursula (Hg.): Die ÖsterreicherInnen. Wertewandel 1990-2008, Wien 2009.

Fritz, Walter: Im Kino erlebe ich die Welt. 100 Jahre Kino und Film in Österreich, Wien 1997.

Gonschiorrek, Lena Marie: Der österreichische Heimatfilm der 1950er Jahre als Konstrukteur nationaler Identität, Dipl., Univ. Wien 2009.

Greis, Tina: Der bundesdeutsche Heimatfilm der fünfziger Jahre, Diss., Univ. Frankfurt am Main 1992.

Hanisch, Ernst: Der lange Schatten des Staates, Wien 2005.

Hasenöhl, Martin: Vom Realismus zur Realitätsversuchsanordnung. Realitätskonzeptionen im Neuen Österreichischen Film, München 2004.

Hepp, Andreas; Winter, Rainer: Kultur, Medien, Macht Cultural Studies und Medienanalyse, Wiesbaden 2008.

Hochegger, Maria: Das religiöse Element im österreichischen Heimatfilm und im amerikanischen Western von 1945 bis in die 60er Jahre., Dipl., Univ. Wien 1997.

Höfig, Willi: Der deutsche Heimatfilm 1947-1960., Diss., Univ. Stuttgart 1973.

Hörning, Karl (Hg.): Doing Culture. Neue Positionen zum Verhältnis von Kultur und sozialer Praxis, Bielefeld 2004.

Huber, E.: Der „Neue Bayerische Heimatfilm“ im 21. Jahrhundert: Dargestellt am filmischen Werk von Marcus H. Rosenmüller, Masterarbeit Univ. Augsburg 2012.

Irchenhauser, Maria Regina: Heimat im Spannungsfeld Globalisierung: Studien zu Zeitgenössischen Heimatfilmen und Heimattexten, Queen's University, Kingston, Ontario 2009.

Jirsa, Waltraut: Triviale in Western und Heimatfilm, Dipl. Univ. München 1979.

Kaes, Anton: From Hitler to Heimat, Cambridge 1989.

Koch, Gertrud: Vom Heimatfilm zur Heimat, in: Kein Land in Sicht. Heimat-weiblich?, München 1997, S. 203–212.

Kracauer, Siegfried: Von Caligari zu Hitler : eine psychologische Geschichte des deutschen Films, Frankfurt am Main 1995.

Ludewig, Alexander: Screening Nostalgia. 100 Years of German Heimat Film, Bielefeld 2011.

Marchart, Oliver: Cultural Studies, Konstanz 2008

Moltke, Johannes: No Place like Home. Location of Heimat in German Cinema., Berkeley 2005.

Moltke, Johannes von: Evergreens: The Heimat Genre, in: The German Cinema Book, London 2002, S. 18–28.

Nierhaus, Irene: Wie im Film. Heimat als Projekt des Wiederaufbaus., in: Ohne Untertitel, Wien 1996, S. 284–303.

O'Sickey, Ingeborg Majer: Framing the Unheimlich: Heimatfilm and Bambi, in: Herminhouse, Patricia (Hg.): German and Germanness. Cultural Productions of a Nation, Providence 1997, S. 202-216.

Pasinato, Antonio (Hg.): Heimatsuche. Regionale Identität im österreichisch-italienischen Alpenraum, Würzburg 2004.

Paul, Gerhard: Das Jahrhundert der Bilder. 1900 bis 1949, Bd. 1, Göttingen 2009 (Neunzehnhundert bis Neunzehnhundertneunundvierzig).

Raulff, Ulrich: Mentalitäten-Geschichte, in: Mentalitäten-Geschichte, Berlin 1989

Schachinger, Sonja: Der österreichische Heimatfilm als Konstruktionsprinzip nationaler Identitäten in Österreich, Dipl., Univ. Wien 1994.

Schacht, Daniel Alexander: Fluchtpunkt Provinz : der neue Heimatfilm zwischen 1968 und 1972, Münster 1991.

Schuh, Franz: Heimat bist du großer Filme. These zur Kitschindustrie., in: Ohne Untertitel, Wien 1996, S. 246–257.

Schweinberger, Susanna: Die Repräsentation von Weiblichkeit im Heimatfilm der Fünfziger Jahre, Dipl., Univ. Wien 2001.

Seesslen, Georg: Der Heimatfilm. Zur Mythologie eines Genres, in: Blümlinger, Christa (Hg.): Sprung im Spiegel, Wien 1990.

Steiner, Gertraud: Vom Bergfilm zum Neuen Heimatfilm Wie ideologisch ist der Heimatfilm? (German), in: Modern Austrian Literature 30 (3/4), September 1997, S. 253–264.

Steiner, Gertraud: Die fünfziger Jahre gehören dem Heimatfilm, in: Gustav, Ernst (Hg.): Sprache im Film, Wien 1994, S. 57–70.

Steiner, Gertraud: Die Heimat-Macher. Kino in Österreich 1946-1966, Wien 1987.

Steiner, Gertraud: Der Sieg der „Natürlichkeit“. Eine Motivgeschichte des österreichischen Heimatfilms von 1946 bis 1966 mit besonderer Berücksichtigung der filmwirtschaftlichen Struktur., Diss., Univ. Wien 1984.

Steiner, Gertraud Steiner: Der Bergfilm zwischen Kunst, Kitsch und Ideologie. Über Ganghofer, Fanck, Riefenstahl und Trenker zum Heimatfilm, in: Aspetsberger, Friedberg (Hg.): Der Berg. Einige Berg- und Tal-, Lebens- und Todesbahnen, Wien 2001, S. 302–315.

Strasser, Christian: Das Salzburgerland als Projektionsfläche von Politik und Gesellschaft im Heimatfilm, in: Heimatsuche, Würzburg 2004 (Heimat).

Trimborn, Jürgen: Der deutsche Heimatfilm der fünfziger Jahre : Motive, Symbole und Handlungsmuster, Köln 1998.

Vocelka, Karl: Geschichte Österreichs, München 2011.

Westermann, Bärbel: Nationale Identität im Spielfilm der fünfziger Jahre, Frankfurt am Main 1990.

Zimmermann, Anja: Frau, in: Fleckner, Uwe (Hg.): Handbuch der politischen Ikonographie, München 1961, S. 366–371 (1).

QUELLEN UND LITERATUR AUS DEM INTERNET

Festival - Der neue Heimatfilm, o. J., <<http://www.localbuehne.at/festival/2012/index.asp>>, Stand: 22.12.2012.

Höhenangst - A-Z - Filme - Österreichisches Filminstitut, o. J., <<http://www.filminstitut.at/de/hoeohenangst/>>, Stand: 22.12.2012.

Ö 1981+ - Statistik - Österreichisches Filminstitut, o. J., <<http://www.filminstitut.at/de/menu202/>>, Stand: 22.12.2012.

Seesslen, Georg: Neue Heimat, alte Helden, o. J., <<http://www.filmzentrale.com/essays/neueheimatgs.htm>>, Stand: 17.12.2012.

Siebtelbauern, Die - A-Z - Filme - Österreichisches Filminstitut, o. J., <<http://www.filminstitut.at/de/die-siebtelbauern/>>, Stand: 23.12.2012.

8. FILMOGRAPHIE

Allahyari, Houchang: *Höhenangst*, 1994.

Bilgeri, Reinhold: *Der Atem des Himmels*, 2010.

List, Niki: *Helden in Tirol*, 1998.

Paulus, Wolfram: *Heidenlöcher*, 1986

Reitz, Edgar: *Heimat - Eine deutsche Chronik*, 1981.

Ruzowitzky, Stefan: *Die Siebtelbauern*, 1998.

Tressler, Georg: *Der Weibsteufel*, 1966.

Turrini, Peter: *Die Alpensaga*, 1976 - 1980.

9. ANHANG

Abstract

Der österreichische Heimatfilm ist wesentlicher Bestandteil österreichischer Kulturgeschichte und trug während seiner Blütezeit in den fünfziger und sechziger Jahren wesentlich zum Selbstverständnis der österreichischen Gesellschaft bei. Obwohl seitdem zunehmend kritisiert und intellektualisiert, erfährt das Heimatfilmgenre in den letzten zwanzig Jahren erneut einen Aufschwung der einhergeht mit einer Neubewertung des Genres, welches sich nun als kommerziell erfolgreiches und trotzdem anspruchsvolles Kino versteht.

Die vorliegende Diplomarbeit zeichnet die Entwicklung des österreichischen Heimatfilms bis in die Gegenwart nach und die damit korrelierenden mentalitätsgeschichtlichen Umschwünge, die an politische, gesellschaftliche und soziale Veränderungen gebunden sind. Der Heimatfilm bietet somit einen Einblick in das sozial-historische Umfeld das ihn hervorbringt und kann in diesem Sinne als audiovisuelle Quelle österreichischer Mentalitätsgeschichte verstanden werden.

Der Forschungsschwerpunkt liegt hierbei auf einer Analyse der Geschlechterrepräsentation im Modernen Heimatfilm der letzten zwanzig Jahre. Unter Anwendung der Filmanalyse nach einem Schema von Werner Faulstich versteht sich diese Arbeit ebenfalls als interdisziplinäres Projekt im Sinne der Cultural Studies. Sie soll die Frage beantworten, was die Geschlechterrepräsentation und -verhältnisse im Modernen Heimatfilm über den realen Geschlechterdiskurs der österreichischen Gesellschaft aussagen.

Lebenslauf

Persönliche Daten

Name: Sabine Ploskov

Geburtsdatum: 09. Juli 1987

Staatsbürgerschaft: Österreich

Ausbildung

10/2012 - aktuell	Österreichische Nationalbibliothek Universitätslehrgang Library and Information Studies
03/2008 – aktuell	Universität Wien Diplomstudium Geschichten Schwerpunkte: Kulturwissenschaften und Cultural Studies Kunstgeschichte
10/2007 – 03/2008	Universität für Bodenkultur Landschaftsplanung und -architektur
09/2002 – 05/2007	Höhere Lehranstalt für Wirtschaftliche Berufe Straßergasse <i>Abschluss: Matura</i>
09/2001 – 07/2002	Höhere Lehranstalt für Tourismus Modul, Wien
09/1997 – 07/2001	Kooperative Mittelschule Albertus Magnus, Wien
09/1996 – 09/1993	Volkschule Lacknergasse, Wien