



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

Der Moderne Heimatfilm - *Soul Kitchen* von Fatih Akin

verfasst von

Katharina Scheuwimmer

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2015

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuer:

Univ.-Prof. Dr. Christian Schulte

Mein Dank gilt allen, die mich während meiner Studienzeit unterstützt haben, besonders meinen Eltern, meinem Bruder Klaus, Inge und Ruth, sowie meinen Freunden Doro, Daniela, Alexandra, Till und vor allem Lutz.

INHALTSANGABE

1.	EINLEITUNG	5
2.	DER BEGRIFF „HEIMAT“	9
3.	100 JAHRE HEIMATFILM – EIN ÜBERBLICK	17
3.1.	Der Ursprung des Heimatfilms	18
3.2.	Von der Heimatliteratur zum Heimatfilm	19
3.3.	Die Heimatfilme der Zwanzigerjahre	20
3.3.1.	Die Bergfilme von Arnold Fanck	22
3.4.	Die Heimatfilme im Nationalsozialismus	26
3.4.1.	Die Entstehung der UFA	28
3.5.	Der Heimatfilmboom der Fünfzigerjahre	32
3.6.	Die Heimatfilme der Sechziger- und Siebzigerjahre	36
3.6.1.	Der kritische Heimatfilm	37
3.6.2.	Die Touristen- und Lederhosenfilme	40
3.7.	Die Heimatfilme der Achtzigerjahre	42
3.8.	Die Heimatfilme der Neunzigerjahre	48
4.	ZUR AKTUALITÄT DES HEIMATFILMS	51
4.1.	Alexander Riemanns Heimatfilm-Trend aus Bayern	51
4.2.	Die Verjüngung des Modernen Heimatfilms nach Ruth Esterhammer	54
4.3.	Das Leben in Ost- und Westdeutschland, Unterhaltungsfilme und Migration als Auslöser des Modernen Heimatfilms nach Alexandra Ludewig	57
5.	FATIH AKINS FILM <i>SOUL KITCHEN</i>	63
5.1.	Der Regisseur Fatih Akin	63
5.2.	Inhaltsangabe zum Film <i>Soul Kitchen</i>	64
5.3.	Entstehungsgeschichte und Beweggründe für diesen Film	66

6.	DIE ANALYSE DES FILMS SOUL KITCHEN NACH KRITERIEN DES HEIMATFILMS	72
6.1.	Die äußeren Strukturen des Heimatfilms	73
6.2.	Die inneren Strukturen des Heimatfilms	75
6.2.1.	Die Personen im Heimatfilm	76
6.2.2.	Die Merkmale Landschaft und Milieu	80
6.2.3.	Geschehen und Wertesystem	84
7.	NACHWORT	87
8.	LITERATURVERZEICHNIS	90
9.	ANHANG	96

1. EINLEITUNG

Aus dem Lautsprecher ertönt heitere und rhythmische Musik. Die Zuseher beobachten in einer Totalen einen alten, weißen Transporter, der auf ein trostloses Gebäude in einer trostlosen Gegend zufährt. Der Wagen parkt, die Fahrertür geht auf und ein Mann steigt aus. Rasch klappt er die hintere Transportertür auf, holt eine Kiste aus dem Kofferraum und geht eilig auf eine Lagerhalle zu. Im Inneren des Gebäudes erkennen wir Stühle, die noch umgedreht auf den Tischen platziert sind. Mit routinierten Handgriffen werden sie vom Besitzer des Lokals auf den Boden gestellt und zurechtgerückt. Im Hintergrund ist leise der Geschirrspüler aus der Küche des Lokals zu hören. Die alltägliche Routine und die ansteckend monotone Arbeitsweise des Besitzers lassen die Zuseher in Gedanken versinken, die unerwartet durch das Geräusch der zu Bruch gehenden Teller im Geschirrspüler unterbrochen werden. Rasch werden die letzten guten Teller aus dem Geschirrspüler gerettet. Die Person, die wir sehen heißt Zinos und ist der Besitzer des Lokales „Soul Kitchen“. Mit dem letzten Handgriff, dem Umdrehen des Lichtschalters, verändert sich die heitere Musik in Soul Musik und das Reklameschild außerhalb des Restaurants – mit der Aufschrift „Soul Kitchen“ leuchtet auf. Die folgenden Detailbilder geben uns zu verstehen, dass wir uns in einem Restaurant befinden, welches in Kürze öffnet.

In 99 Filmminuten erzählen die beiden Drehbuchautoren Fatih Akin und Adam Bousdoukos eine Geschichte, die sich mit ihrer Heimat, der Stadt Hamburg, beschäftigt. Zusätzlich führt Fatih Akin Regie im Film und Adam Bousdoukos verkörpert die in diesem Film vorkommende Rolle des Griechen Zinos Kazantsakis.

Die Absicht der beiden Autoren, den Begriff „Heimat“ aus einer persönlichen Beziehung zur Stadt Hamburg zu betrachten, in die die gemeinsamen und privaten Erlebnisse mit einfließen, weckte mein Interesse an diesem Film. In wissenschaftlichen Büchern und Magazinen fand ich Hinweise, dass dieser Beispielfilm dem Modernen Heimatfilm zugeordnet wird. Ausschlaggebend für die Entwicklung des Modernen Heimatfilms ist eine junge Generation von Filmschaffenden, die versucht konservativ klassische Klischees aufzubrechen und neue Impulse zu setzen. So entstanden

Unterhaltungsfilme, deren Mischung aus klassischem und kritischem Heimatfilm das Interesse des Publikums weckte. Im Gegensatz zum klassischen Heimatfilm wirft der Moderne Heimatfilm gesellschaftskritischere Fragen auf, ohne dabei belehrend zu wirken. Auf humorvolle Art und Weise werden Motive wie Heimat, Migration, Glaube, Kirche, Familie und Gentrifizierung thematisiert. Autobiographische Geschichten und persönliche Erlebnisse der Filmemacher werden häufig in die Handlung mitaufgenommen. Die rein fiktiven Geschichten des klassischen Heimatfilms, die nach den Kriegsjahren zur Ablenkung des Kinopublikums gedreht wurden und bis heute im Fernsehen gezeigt werden, werden zunehmend obsolet.

Meine Diplomarbeit ist in zwei Abschnitte gegliedert. Der erste Teil beschäftigt sich mit der Chronik und beinhaltet die Kapitel „Heimat“ und seine Entwicklung ab dem 19. Jahrhundert sowie die Heimatfilmgeschichte. Sowohl der Begriff „Heimat“ als auch die Heimatfilmgeschichte haben soziale, wirtschaftliche und politische Wandlungen durchlaufen, die das Genre bis heute beeinflussen. Der zweite Abschnitt widmet sich der Entwicklung des Modernen Heimatfilms, die anhand meines Beispielfilmes *Soul Kitchen* (2009) des Regisseurs Fatih Akin analysiert wird.

Einen Überblick über die Heimatfilmgeschichte bekam ich durch die Forschungsanalyse¹ der Projektgruppe *Deutscher Heimatfilm*. Zusätzlich verwendete ich umfassende wissenschaftliche Standardwerke wie die von Willi Höfig² oder Gertraud Steiner³, welche als Fundamente der Heimatfilmliteratur betrachtet werden können. In allen drei Büchern werden die einzelnen Heimatfilmepochen der vergangenen Jahrzehnte historisch aufgearbeitet und erklärt. Beginnend mit den Berg- und Skifilmen als Vorreiter des Heimatfilms beschäftigt sich dieses Kapitel mit den Heimatfilmen der Zwanzigerjahre und während der Zeit des Nationalsozialismus. Der große Heimatfilmboom brach in den Fünfzigerjahren aus, als das Publikum sich nach kitschigen Bildern und romantischen Geschichten sehnte. Sonja Ziemann und Rudolf

¹ Kaschuba, W. (1989). (Hg.). *Der deutsche Heimatfilm. Bilderwelten und Weltbilder. Bilder, Texte, Analysen zu 70 Jahren deutscher Filmgeschichte*. Tübingen: Ludwig-Uhland-Institut für Empirische Kulturwissenschaft der Universität Tübingen

² Höfig, W. (1973). *Der deutsche Heimatfilm 1947-1960*. Stuttgart: Ferdinand Enke Verlag.

³ Steiner, G. (1987). *Die Heimat-Macher: Kino in Österreich 1946-1966*. Wien: Verlag für Gesellschaftskritik.

Prack wurden zum beliebtesten Schauspielerpaar. Zu ihren größten Filmerfolgen gehören Heimatfilme wie *Grün ist die Heide* (1951) oder *Schwarzwaldmädel* (1950). Die Heimatfilme der Sechziger- und Siebzigerjahre zeigen zwei unterschiedliche Strömungen auf. Zum einen wurden Touristen- und Lederhosenfilme gedreht und zum anderen entwickelte sich die Strömung des kritischen Heimatfilms. Die Heimatfilme ab den Achtzigerjahren sind kaum einzuordnen und sehr facettenreich. Edgar Reitz' erster Teil seiner Tetralogie *Heimat - Eine deutsche Chronik* (1984) ist eines der bekanntesten Werke dieses Jahrzehnts.

Der zweite und empirische Teil meiner Arbeit erörtert den Modernen Heimatfilm. Mit Hilfe von drei Forschungsansätzen der Autoren Andreas Riemann, Ruth Esterhammer (jetzige Selhofer) und Alexandra Ludewig möchte ich versuchen dieses Genre näher zu erläutern, um anschließend meinen Beispielfilm zu analysieren. Im Gegensatz zum klassischen und kritischen Heimatfilm ist der Moderne Heimatfilm kaum wissenschaftlich erforscht. Die Habilitationsschrift *Screening Nostalgia 100 Years of German Heimat Film*⁴ von Alexandra Ludewig gibt den fundiertesten Aufschluss über seine Entwicklung. Ludewig vertritt einen sehr offenen und modernen Ansatz in dem sie den Begriff „Heimat“ in den Mittelpunkt ihrer Forschung stellt. Die Autorin beschreibt in ihrem Buch die wichtigsten Strömungen innerhalb des Modernen Heimatfilms, die ihrer Meinung nach für dessen Aufschwung ausschlaggebend sind. Insbesondere verweist sie auf eine Generation von Filmemachern, deren Migrationshintergrund diese Filme prägen. Ludewig geht davon aus, dass auch der Film *Soul Kitchen* und Akins Auseinandersetzung mit dem Thema Heimat im Zusammenhang mit seinem Migrationshintergrund stehen. Inwiefern sich Ludewigs Analysen zum Modernen Heimatfilm in meinem Beispielfilms *Soul Kitchen* von Fatih Akin beweisen lassen, versuche ich in dieser Diplomarbeit herauszufinden.

Die folgende Arbeit erhebt keinerlei Anspruch auf Vollständigkeit, sie versucht lediglich das Genre Moderner Heimatfilm aus einem aktuellen Blickwinkel zu

⁴ Ludewig, A. (2011). *Screening Nostalgia. 100 Years of German Heimat Film*. Bielefeld: Transcript Verlag.

betrachten und neue Impulse der Gattung Heimatfilm aufzugreifen und zu berücksichtigen.

Die in meiner Diplomarbeitgeschichte vorkommenden weiblichen und männlichen pluralen Personenbezeichnungen wie die Zuseher, das Publikum, die Filmemacher, die Einheimischen usw. beziehen sich immer auf das weibliche und männliche Geschlecht. Bei allen anderen Personenbezeichnungen im Text, versuche ich eine geschlechterspezifische Schreibweise vorzunehmen.

Um den Lesefluss in Willi Höfigs Zitaten, nicht zu unterbrechen, möchte ich vorab auf seine beiden Abkürzungen H für Heimat und HF für Heimatfilm hinweisen.

2. DER BEGRIFF „HEIMAT“

„Das Rückerinnern der Erwachsenen in ihre kindliche Heimat ist also das Rückerinnern an die Hoffnung auf die Zukunft: Der Zeitcharakter der Heimat.“⁵

Im ersten Kapitel dieser Diplomarbeit möchte ich mich mit dem Wort „Heimat“ befassen und versuchen einen groben geschichtlichen Überblick zu geben. Es geht in diesem Kapitel weder um eine vollständige Chronik, noch um eine endgültige Definition von Heimat. Vielmehr ist das Wort „Heimat“ als Grundstein, für die Heimatfilmgeschichte und dessen Entwicklung, anzusehen.

Zu Beginn wird der Begriff etymologisch untersucht und anschließend anhand der Begriffsgeschichte ab dem 19. Jahrhundert betrachtet. Zusätzlich soll auf die unterschiedlichen Einflüsse hingewiesen werden, die eine Weiterentwicklung des Heimatbegriffes zur Folge hatten. Historisch gesehen haben vier Wandlungen, die nachstehend erläutert werden, den Begriff „Heimat“ geprägt. Dazu gehören das „Heimatrecht“, das „bürgerliche Heimatidyll“, die „Heimatbewegungen“ sowie „Heimat als ambivalentes Wort“ nach dem Kriegsende von 1945. Der Missbrauch des Begriffes „Heimat“ im Nationalsozialismus verleiht ihm eine unangenehme Assoziation, die bis heute nicht vollständig aufgearbeitet wurde. Seine Doppeldeutigkeit bewirkt eine Hemmschwelle im Umgang mit dem Begriff. Ein kurzer Streifzug durch die aktuellen Wahlplakate genügt, um auf provokative Heimat-Slogans der politischen Parteien aufmerksam zu werden. Speziell rechts orientierte Parteien schüren mit Wahlslogans zum Thema Heimat immer wieder gezielt die Angst der Bevölkerung vor Fremdem.

Willi Höfig und Gertraud Steiner verweisen bei der Etymologie⁶ auf das Grimmsche Wörterbuch. Höfig schreibt:

⁵ Bloch, E. zitiert nach Fiedler, M. (1995). *Heimat im deutschen Film: ein Mythos zwischen Regression und Utopie*. Copengrave: Coppi-Verlag. S. 5.

⁶ Vgl.: Höfig, W. (1973). ebd.: S. 3 f.; vgl.: Steiner, G. (1987). ebd.: S. 11.

„Das Grimmsche Wörterbuch gibt die lateinische Übersetzung ‚patria, domicilium‘ und unterscheidet demgemäß ‚das land oder auch nur der landstrich, in dem man geboren ist oder bleibenden aufenthalt hat‘, im engeren Sinne: ‚der geburtsort oder ständige wohnort‘, schließlich noch enger mit eingeschränkter, regionaler Bedeutung ‚das elterliche haus und besitzthum‘.“⁷

Die beiden Autoren beziehen sich hier auf die regionale Ebene in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Steiner schreibt, dass der Begriff „Heimat“ „untrennbar mit Besitz und einem konkreten, eng umgrenzten Raum verbunden“⁸ war. Außerdem erläutert die Autorin kurz den Begriff „Heimatrecht“, das als vereinfachte Form der Sozialversicherung in Deutschland bis 1867 und in Österreich bis 1939 nahe kommt. Dahinter steckt eine nach der Geburt automatisch verliehene Gemeindezugehörigkeit, die das Recht auf Niederlassung, Verheirathung und Unterstützung bei Verarmung, beinhaltet.⁹ „Heimat bezeichnete also zunächst eine juristische Bindung des Untertanen an seinen Wohnort, gleich welche Gefühle jenem Ort entgegengebracht wurden.“¹⁰ Dieser „rechtliche Zugehörigkeitsraum“¹¹ wurde nicht allen Personengruppen zuteil:

„Handwerksgesellen, Gelegenheitsarbeiter, Dienstboten und andere Besitzlose galten als heimatlose Gesellen. Der Bürgerstand konnte sich dagegen nach 10-jährigem Aufenthalt in einer Gemeinde seine Heimat ersitzen. Heimat war damit nicht nur eine Besitz- sondern immer auch ein Statusfrage.“¹²

Ausgelöst durch die industrielle Revolution in der Mitte des 19. Jahrhunderts entwickelte sich eine neue Auffassung von Heimat und man flüchtete „sich aus der sich

⁷ Höfig, W. (1973). ebd.: S. 3 f.

⁸ Steiner, G. (1987). ebd.: S. 11.

⁹ Vgl.: Steiner, G. (1987). ebd.: S. 11.

¹⁰ Schacht, D. A. (1991). *Fluchtpunkt Provinz: Der Neue Heimatfilm zwischen 1968 und 1972*. Münster: MAKS Publikationen Münster. S. 15.

¹¹ Schacht, D. A. (1991). ebd.: S. 15.

¹² Eisert-Rost, E. & Rost, M. (1989). Heimat. Begriff und Geschichte. In W. Kaschuba (Hg.), *Der deutsche Heimatfilm: Bilderwelten und Weltbilder. Bilder, Texte, Analysen zu 70 Jahren deutscher Filmgeschichte* (S. 15-17). Tübingen: Ludwig-Uhland-Institut für Empirische Kulturwissenschaft der Universität Tübingen. hier S. 15.

wandelnden, in Bewegung geratenen Welt zurück in eine vermeintlich bessere, idealisierte Vergangenheit.“¹³ Die ursprüngliche Bedeutung von Heimat als räumlich, regionaler Begriff wurde in der Romantik aufgeweicht und um den Gefühlswert ergänzt, „der Heimat-Begriff wurde entmaterialisiert.“¹⁴

„’Heimat’ hat also seit dem 19. Jahrhundert einen Funktionswandel durchgemacht: Aus einer Orts- und Verhältnisbezeichnung wurde der Ausdruck für ein Gefühlsverhältnis, das gleichwohl ortsbezogen blieb.“¹⁵

Die Autoren Eisert-Rost und Rost bezeichnen dies als „bürgerliches Heimatidyll“ – ein Begriff der sich durch ein Leben in unberührter Natur und landschaftlicher Idylle definiert.¹⁶ Diese Entwicklung beeinflusste die Autoren von Heimatromanen, Gedichten und Dorfgeschichten der dreißiger Jahre maßgeblich.

„Der Volkskundler Hermann Bausinger spricht in diesem Zusammenhang von einem ’Kompensationsraum’, einer ’Besänftigungslandschaft’ – ’Heimat als ausgeglichene schöne Spazierwelt’, in der keine Spannungen herrschen und eine Art ’Vorweg-Versöhnung’ aufbrechender sozialer Gegensätze stattfindet.“¹⁷

Willi Höfig trennt in seiner Analyse den Begriff „Heimatbewusstsein“ von „Heimat“ und beschreibt „H-Bewußtsein“ hingegen als Gefühl einer festen Verbundenheit, das bei Angehörigen derselben Gruppe zu gleichen oder ähnlichen Reaktionen und Handlungen führe, weil es auf einander ähnlichen Auffassungen und Wertungen beruhe [...].“¹⁸

Auch Wilfried von Bredow und Hans-Friedrich Foltin erwägen, unabhängig von der Entwicklungsphase des Heimatbegriffes, einen noch sensibleren Zugang. Heimat als

¹³ Eisert-Rost, E. & Rost, M. (1989). ebd.: S. 15.

¹⁴ Steiner, G. (1987). ebd.: S. 17.

¹⁵ Schacht, D. A. (1991). ebd.: 15.

¹⁶ Vgl.: Eisert-Rost, E. & Rost, M. (1989). ebd.: S. 15.

¹⁷ Bausinger, 1983, zitiert nach Eisert-Rost, E. & Rost, M. (1989). ebd.: S. 15.

¹⁸ Höfig, W. (1973). ebd.: S. 4.

Urzustand, als Gefühl und Wert des Vertrauten und Erlebten.¹⁹ „All diesen Assoziationen zum Wort Heimat liegt ein gemeinsames Element zugrunde: Die Bewegung zurück, zurückzufinden zur eigenen Kindheit oder zur kollektiven Vergangenheit, zur Überschaubarkeit.“²⁰

„Heimat ist kein Ort, sondern ein Gefühl, ein Gefühl des Mangels, das den Verlust von Selbstverständlichkeiten anzeigt und sich Bilder sucht, durch deren Anschauung der Mangel behoben werden soll – darum auch ein Gefühl, das wie kaum ein anderes anfällig für Manipulationen mittels ideologischer Surrogate ist: Da Heimat nirgends zu haben ist, muss man sie sich erfinden. Die Versuche, solchen Erfindungen Überzeugungskraft zu verleihen, machen einen wesentlichen und konstitutiven Teil der Gedächtnisgeschichte der Moderne aus.“²¹

Die Begriffe „Heimat“, „Heimatabusstsein“ und „Heimatidyll“ werden zum schützenden Ort vor neuen An- und Herausforderungen. Ein Rückzugsort mit ehrlichen Werten an dem man die Übersichtlichkeit des eigenen Lebens anstrebt. Heimat ist nicht mehr ausschließlich an Besitztümer gebunden, sondern entwickelt sich auch zum Persönlichen. Gefühle, Gedanken und Erinnerungen werden hervorgerufen und individuell betrachtet.

„Wenn Zugehörigkeit erworben wird in einem System von Beziehungen, die durch Sprache, gemeinsame Interessen und auch durch den gemeinsamen Wohnort gegeben sind, so ist dies ein aktiver, vom Subjekt ausgehender Prozeß – und nicht gebunden an bestimmte räumliche Gegebenheiten.“²²

¹⁹ Vgl.: Bredow von, W. & Foltin, H. F. (1981). *Zwiespältige Zufluchten: zur Renaissance des Heimatgefühls*. Berlin: Dietz Verlag. S. 8.

²⁰ Bredow von, W. & Foltin, H. F. (1981). ebd.: S. 8.

²¹ Bausinger, 1990, zitiert nach Steiner, I. (2005). Österreich-Bilder im Film der Besatzungszeit. In K. Moser (Hg.), *Besetzte Bilder: Film, Kultur und Propaganda in Österreich 1945-1955* (S. 203-255). Wien: Filmarchiv Austria. hier S. 203.

²² Fiedler, M. (1995). *Heimat im deutschen Film: ein Mythos zwischen Regression und Utopie*. Cöppengrave: Coppi-Verlag. S. 10.

Am Ende des 19. Jahrhunderts, finden wir, mit dem Aufkommen von „Heimat-Bewegungen“, die sich mit Heimatkunst, Heimatroman, Heimatschutz, Heimatmuseen und Heimatkunde befassen, einen weiteren Wandel des Begriffes „Heimat“. Die Gründungen von Heimatvereinigungen und agrarischen Interessensverbänden, wie der „Österreichische Bauernbund“ oder der „Bund der Landwirte“ wurden forciert. Lehrer und Pfarrer fungierten als „Heimat-Forscher“, deren Interesse den Sagen, den Bräuchen, Gemeindearchiven, Erzählungen älterer Dorfbewohner, Lieder und dergleichen galt.²³

„Denn die Förderung der emotionalen Bindung an das Dorf war durchaus im Sinne der dortigen tonangebenden kleinbürgerlichen Intelligenz, die sich damit die Stätte ihrer größten sozialen Achtung bewahren wollte.“²⁴

Als „politisches Kampfvokabel“²⁵ beschreibt Daniel Alexander Schacht den Begriff „Heimat“ und verweist auf einen politisierenden, unterschwellig patriotischen und nationalistischen Charakter.²⁶ „Durch die Identifikation von Heimat und Vaterland trug es zum Nationalismus und zur Rechtfertigung militärischer Aggression bei.“²⁷

„’Heimat’ wurde nun von der engeren Umwelt des einzelnen auf das ganze ’Vaterland’ ausgedehnt. Die emotionelle Heimatbindung der Menschen, der Patriotismus, wurde dazu benützt, den imperialistischen Charakter des Krieges zu verschleiern, der von deutscher und österreichischer Seite durchaus nicht der Verteidigung diene. [...] Deshalb darf die Heimat-Bewegung keinesfalls nur als isoliertes geistesgeschichtliches Phänomen betrachtet werden, sondern muß als politisches Kampfmittel angesehen werden.“²⁸

Im Gegensatz zu Schacht legt Bausinger dar,

²³ Vgl.: Steiner, G. (1987). *Die Heimat-Macher: Kino in Österreich 1946-1966*. Wien: Verlag für Gesellschaftskritik. S. 15.

²⁴ Steiner, G. (1987). ebd.: S. 15.

²⁵ Schacht, D. A. (1991). ebd.: 19.

²⁶ Vgl.: Schacht, D. A. (1991). ebd.: 19.

²⁷ Schacht, D. A. (1991). ebd.: 19.

²⁸ Steiner, G. (1987). ebd.: S. 16.

„dass der Umgang mit Heimat bei den Nationalsozialisten nicht widerspruchsfrei war. Nicht alle Institutionen, die irgendeine Form von Heimatpflege praktizierten, waren willkommen und auch die Volkskunde wurde im Nazi-Regime nicht gefördert. Man hatte Bedenken, dass das 'zentrifugale Moment' von Heimat der Gleichschaltung und zentralen Steuerung gefährlich werden könnte.“²⁹

Höfig hingegen schreibt in diesem Zusammenhang von einer Veränderung des Heimatbewusstseins, in dem der Gefühlswert durch die politischen und sozialen Entwicklungen geprägt wurde.

„Das H-Bewußtsein des 19. Jahrhunderts wurde – als H-Pflege und H-Schutz – propagierte, traditionelle Verpflichtung einer konservativen Bildungsschicht. Dieses Bewußtsein nahm von der Entwicklung der Industriegesellschaft keine Notiz. Das 20. Jahrhundert brachte dann – bis hin zum NS – ein immer stärkere Verquickung des H- mit dem Nationalbewußtsein; eine neue Definition von personaler Bedingtheit und Färbung erhielt das deutsche H-Bewußtsein durch den Einfluß der H-Vertriebenen nach dem zweiten Weltkrieg.“³⁰

In der Zeit nach dem zweiten Weltkrieg wusste man nicht mehr mit dem Begriff „Heimat“ umzugehen. Die nahe Vergangenheit wurde von vielen mit Trauer und Schwermut assoziiert. „HEIMAT war also zu dieser Zeit ein Begriff zwischen rückwärtsgewandter Melancholie, zukunftsorientiertem Wunschdenken und letztendlich unerreichbarem Sehnsuchtsideal.“³¹ Trimborn und die Autoren Eisert-Rost und Rost verweisen hier auf eine verhaltene Neuorientierung des vor allem negativ belegten Heimatbegriffes.

²⁹ Bausinger, 1984, zitiert nach Stieber, B. (2009). „Heimatliche Bilderwelten“. Darstellung von Heimat und Lesarten der Filmkritik – eine qualitative Analyse zum österreichischen Heimatfilm. Dipl.-Arb. Universität Wien. S. 21.

³⁰ Höfig, W. (1973). ebd.: S. 5.

³¹ Trimborn, J. (1998). *Der deutsche Heimatfilm der fünfziger Jahre: Motive, Symbole und Handlungsmuster*. Köln: Leppin. S. 29.

„Lebensstile und Werte, die sich an der Befreiung von Zwängen, an neuer Individualität, an rascher Modernisierung orientieren, sind in diesem Klima bundesdeutscher Wachstums- und Planungseuphorie schwerlich mit tradierten Vorstellungen von Beschaulichkeit und Enge in Einklang zu bringen.“³²

Im Umgang mit der nahen Vergangenheit versucht man nach 1945 den negativ besetzten Begriff „Heimat“ neu zu definieren. Die Volkskundlerin Ina-Maria Greverus distanziert sich in ihrer Habilitationsschrift *Der territoriale Mensch*³³ vom Sammelbegriff „Heimat“ und „will –Heimat- mit –Territorium- ersetzt wissen“³⁴. Ihr Fokus liegt auf dem Begriff „Territorium“ der jeglichen Raumanspruch beinhaltet ohne ihn konkret werden zu lassen. Ihrer Meinung nach ist dieser Begriff unter anderem mit Ruhe, Schutz oder Sicherheit in Verbindung zu bringen. Diese Theorie kommt aus der zoologischen Verhaltensforschung, die durchaus auf Kritik durch die beiden Wissenschaftler Bredow und Foltin stößt. Die beiden stellen die Übertragbarkeit von Ethologischen Studien auf menschliches Verhalten in Frage.³⁵

„In einem Analogieschluss überträgt Greverus schließlich das bei Tieren festgestellte Raum- und Territorialverhalten auf den Menschen und versucht dadurch die menschliche 'Heimat' als Pendant zum angeborenen, tierischen Verhaltensschema der Territorialität zu bestimmen.“³⁶

Betrachtet man den Begriff „Heimat“ aus heutiger Sicht, steht der Mensch im Zentrum. „Das Verhältnis des Individuums zu seiner Heimat beruht in praxi nicht auf einem

³² Eisert-Rost, E. & Rost, M. (1989). Heimat. Begriff und Geschichte. In W. Kaschuba (Hg.), *Der deutsche Heimatfilm: Bilderwelten und Weltbilder. Bilder, Texte, Analysen zu 70 Jahren deutscher Filmgeschichte* (S. 15-17). Tübingen: Ludwig-Uhland-Institut für Empirische Kulturwissenschaft der Universität Tübingen. hier S. 17.

³³ Greverus, I. M. (1972). *Der territoriale Mensch. Ein literaturanthropologischer Versuch zum Heimatphänomen*. Frankfurt am Main: Athenäum.

³⁴ Greis, T. A. (1992). Der bundesdeutsche Heimatfilm der fünfziger Jahre. Diss. Johann-Wolfgang-Goethe-Universität. S. 12.

³⁵ Vgl.: Greis, T. A. (1992). ebd.: S. 12.

³⁶ Brückel, D. B. (2009). Zurück in die Zukunft. Zur Diskussion des Heimatphänomens im deutschsprachigen Film am Beispiel von Edgar Reitz' Filmroman *Heimat*. Dipl.-Arb. Universität Wien. S. 31.

materiellen Kennen, sondern auf einem innerlichen Haben.“³⁷ Auch die Autoren Eisert-Rost und Rost verweisen in diesem Zusammenhang auf einen persönlichen Zugang und ergänzen: „Heimat als Lebensmöglichkeit und nicht als Herkunftsnachweis, Heimat als Identität und nicht als Verhaftung.“³⁸

„Der Heimatbegriff ist, 'seit er den präziseren Rechts- und Eigentumssinn übersprungen hat, mehrdeutig und problematisch geworden. Schon damals ist also angelegt, was in der jüngsten Zeit infolge der veränderten Kommunikations- und Wirtschaftsbedingungen deutlich sichtbar wird: die Veräußerlichung des Heimatbegriffs, die kommerzielle Wendigkeit, mit der auf der Klaviatur sentimentaler Heimatgefühle gespielt wird, das Massenprodukt der Discountheimat aus der Retorte. Heimat ... wird zum Lieblingsort der Kulturindustrie, die pausenlos Identitätsartefakte konstruiert.“³⁹

³⁷ Koch, G. (1987). Stellungnahme zur Umfrage „Möglichkeiten von Heimat heute“: Suche nach Heimat in Heimatfilmen. *Widerspruch Münchner Zeitschrift für Philosophie*. Zugriff am 9.3.2014 unter <http://www.widerspruch.com/artikel/34-07-12.pdf>.

³⁸ Eisert-Rost, E. & Rost, M. (1989). ebd.: S. 17.

³⁹ Bausinger, 1983, zitiert nach Eisert-Rost, E. & Rost, M. (1989). Heimat. Begriff und Geschichte. In W. Kaschuba (Hg.), *Der deutsche Heimatfilm: Bilderwelten und Weltbilder. Bilder, Texte, Analysen zu 70 Jahren deutscher Filmgeschichte* (S. 15-17). Tübingen: Ludwig-Uhland-Institut für Empirische Kulturwissenschaft der Universität Tübingen. hier S. 16.

3. 100 JAHRE HEIMATFILM – EIN ÜBERBLICK

„Jeder populäre Film entspricht populären Wünschen“⁴⁰

Dieses Zitat von Sigfried Kracauer aus den Zwanzigerjahren des letzten Jahrhunderts ist ein interessanter Einstieg in das folgende Kapitel, das sich mit dem als trivial bezeichneten Heimatfilm, befasst. Kracauer weist darauf hin, dass das Medium Film die Gesellschaft und deren Zeitgeist widerspiegelt. Träume, Wünsche und Erlebnisse werden aufgegriffen und in den Filmhandlungen thematisiert. Das große Interesse des Publikums an diesen, wie er sie nennt „populären Filmen“, spiegelt deren Bedürfnisse und Interessen mehrfach. Inwieweit Kracauers Überlegungen Parallelen zu den einzelnen Heimatfilmepochen erkennen lassen, wird nachfolgend thematisiert.

Die bereits in die Jahre gekommene Definition des Genres Heimatfilm wird in wissenschaftlichen Büchern, Lexika und Wörterbüchern vorwiegend mit dem ländlichen Milieu sowie den Alpen in Verbindung gebracht und orientiert sich ausschließlich an den klassischen Heimatfilmen der Fünfziger- und Sechzigerjahre. Außer Acht gelassen wird sowohl der kritische Heimatfilm als auch seine Weiterentwicklung in den Achtzigerjahren. Das nachstehende Kapitel beschäftigt sich nun mit der Geschichte des Heimatfilms ab den Zwanzigerjahren bis zur Jahrtausendwende. In acht Kapiteln werden die einzelnen Epochen näher erläutert. Die Entwicklung des Modernen Heimatfilms wird als eigenes Kapitel umfassender ausgearbeitet.

Die Autorin Gertraud Steiner sieht den Ursprung des Heimatfilms in Deutschland und Österreich. In ihrem Buch *Die Heimat-Macher. Kino in Österreich 1946-1966*⁴¹ verdeutlicht sie, dass der Begriff „Heimat“ im Zusammenhang mit dem deutschsprachigen Heimatfilm steht und „untrennbar mit der nur in Deutschland und

⁴⁰ Kracauer, S. (1985). *Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit*. Frankfurt am Main: Suhrkamp. S. 223.

⁴¹ Steiner, G. (1987). *Die Heimat-Macher: Kino in Österreich 1946-1966*. Wien: Verlag für Gesellschaftskritik.

Österreich herausgebildeten Heimat-Ideologie verbunden ist“⁴². Von einer oft erwähnten, jedoch entfernten Verwandtschaft mit dem amerikanischen Western geht sie nicht aus.

3.1. DER URSPRUNG DES HEIMATFILMS

Der Autor Willi Höfig hat in seiner 460 Seiten umfassenden Dissertation *Der deutsche Heimatfilm 1947-1960*⁴³ eine erste detaillierte Studie zum Thema Heimatfilm erarbeitet. Der Wissenschaftler untersuchte 300 Heimatfilme zwischen 1947 und 1960 und arbeitete deren Gemeinsamkeiten heraus. In seiner Studie führt er drei Merkmale an, die zur Entstehung des Heimatfilms beigetragen haben:

„Zur Entwicklung des HF haben drei Kräfte unmittelbar beigetragen: Das Volksschauspiel, der deutsche Berg- und Skifilm und literarische H-Vorstellungen, die auf den Film übertragen wurden. Der HF hat sich im Verlaufe seiner Geschichte jener Elemente aus diesen Bereichen bemächtigt, die seinem trivialen Charakter angepaßt werden konnten.“⁴⁴

Die Autoren der Projektgruppe *Deutscher Heimatfilm* unter der Leitung von Wolfgang Kaschuba kamen, ähnlich wie Höfig, zu der Erkenntnis dass der Heimatfilm aus mehreren Gattungen entstanden ist. Laut Kaschuba entsprang der Heimatfilm einem Grundmodell mit vier Gattungen: „den 'Volksfilm', den 'Bergfilm', den 'Historienfilm' und den 'Dorffilm' - wenngleich diese Prototypen natürlich selten in Reinform auftreten, sondern meist in Mischungen und Varianten.“⁴⁵

⁴² Steiner, G. (1987). ebd.: S. 42.

⁴³ Höfig, W. (1973). *Der deutsche Heimatfilm 1947-1960*. Stuttgart: Ferdinand Enke Verlag.

⁴⁴ Höfig, W. (1973). ebd.: S. 143.

⁴⁵ Kaschuba, W. (1989). Bilderwelten als Weltbilder. In W. Kaschuba (Hg.), *Der Deutsche Heimatfilm. Bilderwelten und Weltbilder. Bilder, Texte, Analysen zu 70 Jahren deutscher Filmgeschichte* (S. 7-13). Tübingen: Ludwig-Uhland-Institut für Empirische Kulturwissenschaft der Universität Tübingen. hier S. 9.

3.2. VON DER HEIMATLITERATUR ZUM HEIMATFILM

Der Heimatfilm bedient sich Stoffen und Motiven, die von der Heimatliteratur des 19. Jahrhunderts abstammen.

„Verfolgt man einmal die literarischen Wurzeln zurück, die dem Genre anfänglich Stoffe und Motive liefern, so läßt sich der 'Stammbaum' einer Heimatfilm-Geschichte wohl in vier Stränge nachzeichnen: anknüpfend an den Dorfgeschichten, an der Naturdichtung, an den Historienromanen und schließlich den Bauernromanen des 19. Jahrhunderts – alles späte und mehr oder weniger legitime Kinder jenes zugleich utopischen wie rückwärtsgewandten Heimatbegriffs der deutschen Romantik.“⁴⁶

Seine Trivialität⁴⁷ in den Filmen wird zum immer wiederkehrenden Thema. Arthur Maria Rabenalt bezeichnet den Heimatfilm als ein „triviales Singspiel“⁴⁸, ein „reines Divertimento ohne höhere Ansprüche“⁴⁹.

Die Bauernromane und Dorfgeschichten entstanden um 1850 zur Zeit des Biedermeier/Vormärz.⁵⁰ Als Begründer der Heimatliteratur werden Bertold Auerbach, Karl Immermann und Jeremias Gotthelf genannt. Kurze Zeit später folgten Heinrich Zschokke, Heinrich von Kleist, Clemens von Brentano, Gottfried Keller und Annette von Droste-Hülshoff.⁵¹

⁴⁶ Kaschuba, W. (1989). Bilderwelten als Weltbilder. In W. Kaschuba (Hg.), *Der Deutsche Heimatfilm. Bilderwelten und Weltbilder. Bilder, Texte, Analysen zu 70 Jahren deutscher Filmgeschichte* (S. 7-13). Tübingen: Ludwig-Uhland-Institut für Empirische Kulturwissenschaft der Universität Tübingen. hier S. 9.

⁴⁷ „Der Hersteller von Trivialliteratur vollbringt keine künstlerische, sondern eine psychologische Leistung, und, indem er von der Ebene der Literatur auf die der Publizistik überwechselt, kommt seiner Kenntnis von der Psyche des Lesers die entscheidende Rolle für die Bewertung seines Produktes zu.“ Hodeige, 1956, zitiert nach Höfig, W. (1973). *Der deutsche Heimatfilm 1947-1960*. Stuttgart: Ferdinand Enke Verlag. S. 29.

⁴⁸ Rabenalt, 1959, zitiert nach Höfig, W. (1973). ebd.: S. 18.

⁴⁹ Rabenalt, 1959, zitiert nach Höfig, W. (1973). ebd.: S. 18.

⁵⁰ Vgl.: Stieber, B. (2009). „Heimatliche Bilderwelten“. Darstellung von Heimat und Lesarten der Filmkritik – eine qualitative Analyse zum österreichischen Heimatfilm. Dipl.-Arb. Universität Wien. S. 40.

⁵¹ Vgl.: Eschbach, K. (1989). Heimat. Filmvorlage Heimatroman. In W. Kaschuba (Hg.), *Der Deutsche Heimatfilm. Bilderwelten und Weltbilder. Bilder, Texte, Analysen zu 70 Jahren deutscher Filmgeschichte* (S. 19-20). Tübingen: Ludwig-Uhland-Institut für Empirische Kulturwissenschaft der Universität Tübingen. hier S. 19.

Die Heimatkunstbewegung um 1890 stand zusammen mit dem „Bund der Landwirte“ und weiteren Interessensverbänden im Gegensatz zur „Großstadtliteratur“, der Industrialisierung und dem Fortschritt.⁵² Die Autorin Eschbach ergänzt: „Als Sprachrohr der Heimatkunstbewegung mit ihrer Intellektfeindlichkeit, der damit verbundenen Ablehnung der Großstadt und ihrer ausgeprägten Opposition gegen Naturwissenschaft und Technik, wirkte die Heimatliteratur als historische Gegenbewegung zum Realismus und Naturalismus.“⁵³

Zu den Schriftstellern der zweiten Generation zählen Peter Rosegger, Hermann Löns, Ludwig Anzengruber und Ludwig Ganghofer. Die häufig verfilmten Geschichten der letzten beiden Autoren sind geprägt von bäuerlicher Landschaftsidylle, fern ab von vorherrschender Realität.

„Die Anfälligkeit für Klischees ist danach besonders groß bei Landschafts- und Stimmungsbildern; die Auflockerung des Geschehens erfolgt allgemein durch humorvolle Szenen. 'Was ... aber ganz entschieden fehlt, ist die innere Wahrheit. Das *sind* keine Bauern, sondern so *sah* das Bürgertum um die Jahrhundertwende den Bauern.'⁵⁴

Ganghofer und Anzengruber gehören zu den bekanntesten Heimatfilmautoren. Zu Ganghofers bekanntesten Romanen zählt sein Erstlingswerk *Der Jäger von Fall* (1883), *Klosterjäger* (1892), *Martinsklause* (1894), *Schweigen im Walde* (1899) und *Schloss Hubertus* (1895). Mit mehr als 30 Millionen Romanexemplaren gehört er zu den einflussreichsten Autoren seiner Zeit. Zwischen 1913 und 1970 wurden 32 seiner 70 Romane verfilmt und läuten somit die Volksfilmära in Deutschland ein.

3.3. DIE HEIMATFILME DER ZWANZIGERJAHRE

Der deutsche Regisseur Peter Ostermayer war nicht nur ein guter Freund von Ludwig Ganghofer, sondern auch der Produzent seiner Heimatfilme. Ganghofers Verfilmungen

⁵² Vgl.: Höfig, W. (1973). ebd.: S. 19; vgl.: Stieber, B. (2009). ebd.: S. 40.

⁵³ Eschbach, K. (1989). ebd.: hier S. 19.

⁵⁴ Habermanns, 1951, zitiert nach Höfig, W. (1973). ebd.: S. 21.

erfreuten sich großer Beliebtheit und wurden bald fixer Bestandteil in Ostermayrs Münchner Lichtspielkunst. Die ersten Verfilmungen begannen mit *Der Jäger von Fall* (1918), *Gewitter im Mai* (1919) und *Der Ochsenkrieg* (1919). Noch im selben Jahr konnte Ostermayr die Alleinverfilmungsrechte von Ganghofer erwerben.⁵⁵ Parallel zu Peter Ostermayer und seinen Ganghofer Verfilmungen in München wurden in Wien die ersten Heimatromane von Ludwig Anzengrubers verfilmt.

„Pionierarbeit leisten auf diesem Gebiet der Literaturverfilmung besonders die Wiener und die Münchner Schule. Im 'Wiener Kunstfilm' [sic]⁵⁶ werden vor allem Stoffe von Ludwig Anzengruber filmisch bearbeitet – 1914 bereits DER PFARRER VON KIRCHFELD und ein Jahr später DER MEINEIDBAUER –, während sich in München Peter Ostermayr vor allem mit Ganghofer-Verfilmungen einen Namen macht [...].“⁵⁷

Die Werke des bayerischen Volksfilmers Ganghofer waren nach Steiner weder tagespolitisch noch setzten sie sich mit gesellschaftlichen Problemen auseinander. Die so gewonnene Zeitlosigkeit seiner Filme, sieht sie als wesentliches Erfolgsgeheimnis.⁵⁸

„Mit seinen Natur- und Personenklischees hat er bis heute Einfluß auf den typischen trivialen Berg- und Heimat-Roman. Sein recht begrenztes Arsenal an typisierten Gestalten und Milieus schuf geradezu Archetypen dieses Genres. Die Ganghofer-Filme von Peter Ostermayr waren die ersten Heimat-Filme und übten damit eine Vorbildwirkung auf spätere Produktionen aus. Das 'Ganghofer-Schema' wurde vor allem im

⁵⁵ Vgl.: Steiner, G. (1987). *Die Heimat-Macher: Kino in Österreich 1946-1966*. Wien: Verlag für Gesellschaftskritik. S. 43 f.

⁵⁶ Anm. K. S. Die „Wiener Kunstfilm“ Abk. für die „Wiener Kunstfilm-Industrie“ ist eine österreichische Filmproduktionsgesellschaft und kein Genre. Die Produktionsfirma wurde 1910 von Anton und Luise Kolm sowie Jakob Fleck gegründet. 1919 wurde die Wiener Kunstfilm-Industrie als Vita Film neu gegründet.

⁵⁷ Kaschuba, W. (1989). Bilderwelten als Weltbilder. In W. Kaschuba (Hg.), *Der Deutsche Heimatfilm. Bilderwelten und Weltbilder. Bilder, Texte, Analysen zu 70 Jahren deutscher Filmgeschichte* (S. 7-13). Tübingen: Ludwig-Uhland-Institut für Empirische Kulturwissenschaft der Universität Tübingen. hier S. 9.

⁵⁸ Vgl.: Steiner, G. (1987). ebd.: S. 41 f.

bundesdeutschen Heimat-Film angewandt und beeinflusste ebenso den österreichischen Heimat-Film, [...].“⁵⁹

Kurze Zeit später wurden auch Stoffe von Gerhard Hauptmann und Franz Grillparzer in den Kinos gezeigt.

3.3.1 DIE BERGFILME VON ARNOLD FANCK

Pionier für den Bergfilm ist Arnold Fanck, der Geologie studiert hatte und anfangs als Regisseur für Dokumentar- und Kulturfilme tätig war. Die ersten Filme von Fanck erhielten den Titel *Das Wunder des Schneeschuhs I + II* (1919/20 und 1921/1922). Diese beiden Filme sind ausschließlich dokumentarisch und sollen den Zusehern die Schönheit der Berge und die eindrucksvolle Landschaft zugänglich machen, „die Bergwelt als Herausforderung für menschliche Körper- und Willenskraft.“⁶⁰ Kaschuba beschreibt die Reaktion auf dessen Debüt wie folgt:

„Dieser Film brach völlig mit den Sehgewohnheiten des damaligen Publikums. Die üblichen Filme waren bis dahin im Studio produziert worden, die nötigen Naturkulissen wurden gewöhnlich gemalt oder auf die Rückwand projiziert. Nun zeigte Fanck ausschließlich Bilder der authentischen, der 'wirklichen' Natur mit glitzerndem Rauhreifwald und aufstiebigem Schnee – Bilder, deren Zauber jeden gemalten Märchenwald übertraf.“⁶¹

Bergfilme sind ein im deutschsprachigen Raum der Zwanziger- und frühen Dreißigerjahre einzuordnendes Phänomen. Diese Naturfilme sind geprägt von der einzigartigen Berglandschaft und deren Naturgewalten. Stürme, Eis, Schnee und Lawinen sind mehr oder weniger die Helden, mit denen die Schauspieler immer wieder

⁵⁹ Steiner, G. (1987). *Die Heimat-Macher: Kino in Österreich 1946-1966*. Wien: Verlag für Gesellschaftskritik. S. 33 f.

⁶⁰ Kaschuba, W. (1989). ebd.: hier S. 10.

⁶¹ Bechthold-Comforty, B. (1989). Zwanziger Jahre und Nationalsozialismus. Vom Bergfilm zum Bauernmythos. Alpinisten-Thriller. In W. Kaschuba (Hg.), *Der deutsche Heimatfilm: Bilderwelten und Weltbilder. Bilder, Texte, Analysen zu 70 Jahren deutscher Filmgeschichte* (S. 43-53). Tübingen: Ludwig-Uhland-Institut für Empirische Kulturwissenschaft der Universität Tübingen. hier S. 45.

zu kämpfen haben. Studio- und Dekobauten wurden eher vermieden, narrative Strukturen und erste Spielhandlungen wurden erst nach und nach eingeführt. Vorrangig war immer noch die Darstellung der Natur.

„Die menschliche Gestalt ist in diesen Filmen über weite Strecken nur insofern von Bedeutung, indem sie dazu beiträgt, die Größen und Gewaltigkeit der Alpenlandschaft und die Allmacht der Naturgewalten zu verkörpern, der der Mensch mehr oder weniger hilflos ausgeliefert ist, was er in den Extremsituationen der Bergfilme (bedrohliche Stürme und Lawinen) immer wieder in aller Deutlichkeit vor Augen geführt bekommt. Das Filmmotiv der von den Naturgewalten beherrschten Alpenlandschaft diente folglich immer wieder als beliebiges Versatzstück der Bergfilmdramaturgie.“⁶²

Zur gleichen Ansicht kommt der Autor Kaschuba der ebenfalls auf die wenigen schauspielerischen Elemente in Fancks Filmen hinweist. „Die Natur spielt die Hauptrolle, sie 'handelt', sie verkörpert das Heroische und Mächtige, läßt die Menschen eher passiv, blaß erscheinen, eingebunden in schicksalshafte Bestimmungen.“⁶³

Der Bergsport war in den Zwanzigerjahren noch ein teurer Elitesport, der nur für vermögendere Personen zugänglich war. Das Publikum war somit begeistert von den eindrucksvollen Bildern und der Landschaft. Die Faszination blieb aber nicht von langer Dauer, denn die Zuschauer verlangte nach narrativen Elementen im Film.

Leni Riefenstahl wirkte als Schauspielerin in mehreren Verfilmungen ihres Mentors Fanck, wie *Der heilige Berg* (1926) und *Die weiße Hölle von Piz Palü* (1929) mit und griff in ihrem Regie-Debüt *Das blaue Licht* (1932) den Wunsch des Publikums auf. Im Gegensatz zu ihren Kollegen lag Riefenstahls Hauptaugenmerk auf der Handlung und

⁶² Trimborn, J. (1998). *Der deutsche Heimatfilm der fünfziger Jahre: Motive, Symbole und Handlungsmuster*. Köln: Leppin. S. 70.

⁶³ Kaschuba, W. (1989). Bilderwelten als Weltbilder. In W. Kaschuba (Hg.), *Der Deutsche Heimatfilm. Bilderwelten und Weltbilder. Bilder, Texte, Analysen zu 70 Jahren deutscher Filmgeschichte* (S. 7-13). Tübingen: Ludwig-Uhland-Institut für Empirische Kulturwissenschaft der Universität Tübingen. hier S. 10.

darauf den schauspielerischen Leistungen der Schauspielerinnen und Schauspieler mehr Gewicht zu verleihen. Sie wurde zur „linientreue Regisseurin des NS-Regimes und drehte unter anderem die Propagandawerke *Triumph des Willens* (1936) und den Berliner Olympiadefilm.“⁶⁴ Nach den Kriegsjahren wurde es um Riefenstahl wegen der nahen Verbindung zu Hitler immer ruhiger und viele Filmschaffende distanzieren sich von ihr.

Ein weiterer Schüler von Fanck war Luis Trenker, der zeitgleich mit Riefenstahl sein erstes Engagement hatte. Beginnend als Bergführer bei Fancks Filmen machte er 1921 seine ersten Filmerfahrungen. Zu seinen Anfangswerken als Schauspieler zählen *Der Kampf ums Matterhorn* (1928) und *Berge in Flammen* (1931). Letzterer feierte einen großen Erfolg beim Publikum. Kurze Zeit später begann Luis Trenker als Regisseur mit eigenen Projekten, wie *Der Rebell* (1932) und *Der Berg ruft* (1937), „die in vielen Gesichtspunkten dem späteren NS-Heimat-Bild entsprachen.“⁶⁵ Die Autorin Tina Andrea Greis weist darauf hin, dass in Luis Trenkers Film *Der Rebell* (1932) „deutlich präfaschistische Tendenzen sichtbar“⁶⁶ sind und er in seinem Film „seine völkischen Gedanken von Vaterland und Heimat auf eine Person, Severin Anderlan, der als Tiroler Freiheitskämpfer gegen die Unterdrückung und Zerstörung seiner Bergheimat kämpft“⁶⁷ personifiziert.

Trenkers Vorstellung von Heimat korreliert in vielen Punkten mit der nationalsozialistischen Auffassung von Heimat. „Mit Filmen, die den todesmutigen, makellosen Helden glorifizieren und die sich inhaltlich an die Idealvorstellungen des neuen Regimes anboten, versuchte er das Bergfilmgenre auch in die Nazi-Zeit hinüber zu retten.“⁶⁸

In Bezug auf Arnold Fanck ist auch der Begriff „Freiburger Kameraschule“ zu erwähnen. Diese 1920 gegründete Kameraschule produzierte anfangs Skisportfilme und

⁶⁴ Stieber, B. (2009). „Heimatliche Bilderwelten“. Darstellung von Heimat und Lesarten der Filmkritik – eine qualitative Analyse zum österreichischen Heimatfilm. Dipl.-Arb. Universität Wien. S. 54.

⁶⁵ Greis, T. A. (1992). Der bundesdeutsche Heimatfilm der fünfziger Jahre. Diss. Johann-Wolfgang-Goethe-Universität. S. 21.

⁶⁶ Greis, T. A. (1992). ebd.: S. 22.

⁶⁷ Greis, T. A. (1992). ebd.: S. 21.

⁶⁸ Trimborn, J. (1998). ebd.: S. 69.

Dokumentationen. Zu seinen Schülern gehörten nicht nur die oben erwähnte Leni Riefenstahl und Luis Trenker, sondern auch die späteren Kameramänner Sepp Allgeier, Guzzi Lantschner, Walter Riml und Hans Schneeberger. Letztere mussten vor allem sehr gute Skifahrer oder Sportler sein, um den Anforderungen beim Drehen gerecht zu werden. Bemerkenswerte Landschaftsaufnahmen, die mit Hilfe von kleinen Kameras, die auf den Skispitzen befestigt wurden oder durch das Nebeneinanderfahren der Kameramänner ermöglicht wurden, fanden großen Anklang.

„Mit den studioüblichen Brennweiten, die etwa der menschlichen Normalsicht entsprachen, blieb der Skiläufer so allerdings ein winziger Punkt. Deshalb ließ Fanck seit 1922 spezielle Kameraobjektive mit Brennweiten von 220 mm und 300 mm und später von 500 mm entwickeln, wobei die letzten sich allerdings nicht als hochgebirgstauglich erwiesen, da sie zu windanfällig waren. Gute Ergebnisse brachten jedoch die 220-mm- und 300-mm-Brennweiten, die als Teleobjektiv wirkten.“⁶⁹

Die „Entfesselte Kamera“ wurde zu einem wichtigen Stilmittel in der Freiburger Kameraschule. Durch die Entwicklung neuer Kameraoptiken und mit Hilfe von Zeitrafferaufnahmen versuchte Fanck seine Bilder noch stimmiger werden zu lassen.

„Das Bergfilmgenre hatte seine Anfänge zu Beginn der zwanziger Jahre, fand mit den Filmen Arnold Fancks seinen Höhepunkt in der zweiten Hälfte der zwanziger Jahre und speziell um das Jahr 1930, durch die Fanck-Schüler Riefenstahl und Trenker in unterschiedliche Richtungen fortgeführt wurde und bereits Mitte der dreißiger Jahre, als auch schon die letzten Filme entstanden, die diesem Genre als zugehörig angesehen werden können, sein Ende fand.“⁷⁰

Die Epoche der Berg- und Skifilme wird heute kritisch betrachtet. Immer wieder sind Parallelen und erste Anhaltspunkte zu erkennen, die den Ideologien im

⁶⁹ Bechthold-Comforty, B. (1989). ebd.: hier S. 45.

⁷⁰ Trimborn, J. (1998). ebd.: S. 69.

Nationalsozialismus vorausgehen und diese unterstützen. Der Autor Luis Bedek verweist auf Siegfried Kracauer, der in Fancks Filmen erste propagandistische Elemente erkennt. „Auch im Berg- und Skifilmgenre Arnold Fancks erkannte Kracauer 'Heroismus' und 'Antirationalität', auf dem das Dritte Reich später fußte.“⁷¹ Film wurde bald als massenpropagandatauglich wahrgenommen, um „völkische Ideologien“⁷² zu vermitteln.

3.4. DIE HEIMATFILME IM NATIONALSOZIALISMUS

Bezugnehmend auf das erwähnte Grundmodell von Kaschuba ist auch der Dorffilm, „der zur vollen Blüte erst im Nationalsozialismus kommt, als die 'gesunde' Familie, die 'traditionale' bäuerliche Welt, das 'erdverbundene Leben' als Kern deutschen Volkstums neu beschworen werden“⁷³ als Vorläufer des Heimatfilmes zu sehen. Ein bekanntes Beispiel für einen Dorffilm ist der Roman *Die Geierwally* von der Schriftstellerin Wilhelmine von Hillern aus dem Jahr 1875. In der fast hundertjährigen Heimatfilmgeschichte wurde Hillers Roman immer wiederkehrend neu adaptiert. Der Autor Martin Nies beleuchtet in seiner Filmanalyse⁷⁴ alle vier⁷⁵ Spielfilmversionen separat im Kontext der vorherrschenden Heimatfilmepoche, folglich dem Nationalsozialismus, der Nachkriegszeit, des Postmodernismus und des aktuellen Neokonservatismus.⁷⁶

⁷¹ Greis, T. A. (1992). Der bundesdeutsche Heimatfilm der fünfziger Jahre. Diss. Johann-Wolfgang-Goethe-Universität. S. 19.

⁷² Bedek, L. (1989). Zwanziger Jahre und Nationalsozialismus. Vom Bergfilm zum Bauernmythos. Film als Massenführungsmittel. In W. Kaschuba (Hg.), *Der deutsche Heimatfilm: Bilderwelten und Weltbilder. Bilder, Texte, Analysen zu 70 Jahren deutscher Filmgeschichte* (S. 33-38). Tübingen: Ludwig-Uhland-Institut für Empirische Kulturwissenschaft der Universität Tübingen. hier S. 36.

⁷³ Kaschuba, W. (1989). Bilderwelten als Weltbilder. In W. Kaschuba (Hg.), *Der Deutsche Heimatfilm. Bilderwelten und Weltbilder. Bilder, Texte, Analysen zu 70 Jahren deutscher Filmgeschichte* (S. 7-13). Tübingen: Ludwig-Uhland-Institut für Empirische Kulturwissenschaft der Universität Tübingen. hier S. 10.

⁷⁴ Vgl.: Nies, M. (2007). „Aus einem knorrigen Stück eine Heilige Schnitzen“: Bergweltliche Geschlechterkonzeption in Wilhelmine von Hillerns Roman *Geier-Wally* und seinen Verfilmungen vom Nationalsozialismus zur Gegenwart. In H. Krah (Hg.). (2007). *Bayern und Film* (Band 1) (S. 171-208). Passau: MTS Medien, Texte, Semiotik.

⁷⁵ Seit der ersten Verfilmung von Steinhoff (1940) wurden bis heute noch drei weitere Versionen von Franz Cap (1956), Walter Bockmayer (1987) und Peter Sämann (2004) verfilmt, 1996 erschien ein Roman *Die Geierwally – Ein steirisches Musical* von Reinhard B. Gruber.

⁷⁶ Vgl.: Nies, M. (2007). ebd.: S. 171.

Im Zusammenhang mit dem oben erwähnten Film *Die Geierwally* ergänzt Fiedler, dass der Dorf- und Bergfilme oftmals im Zusammenhang mit Werten wie „Vaterland, Heimat, Treue, deutsche Seele [und] Führerprinzip“⁷⁷ standen.

„Obwohl es in der Fülle der während des Faschismus produzierten Unterhaltungsfilme keinen herausragenden Stellenwert innehat, eignete sich das Genre der Berg- und Heimatfilme als spezifische Ausformung besonders gut, unauffällig die Leitlinien völkischer Ideologie zu transportieren, und da diese sogenannten harmlosen Heimatfilme ihr Publikum ungebrochen auch in der Nachkriegszeit fanden, oft sogar Neuverfilmungen von Vorlagen aus dieser Zeit entstanden, ist es notwendig, gerade diesen, unpolitischen Filmen besondere Aufmerksamkeit zukommen zu lassen.“⁷⁸

Fiedler verweist hier auf die Auswirkungen des als inhaltlich flach wirkenden Heimatfilms. Denn viele dieser Kinospielefilme sind absichtlich anspruchslos und kurzweilig um die Zuseher zu erheitern und „kinowillig“⁷⁹ zu erhalten. Das Hauptaugenmerk lag darin, das Publikum während der Filmvorführungen von den vorherrschenden Katastrophen der Kriegsjahre abzulenken und ihm eine sorgenlose und unbekümmerte Welt zu suggerieren.

„Nach Hitlers Vorstellungen sollten diese Filme volkstümlich sein, leicht zu verstehen, eher auf das Gefühl als den Intellekt gerichtet und auf wenige Punkte der nationalsozialistischen Weltanschauung reduziert werden.“⁸⁰

⁷⁷ Fiedler, M. (1995). *Heimat im deutschen Film: ein Mythos zwischen Regression und Utopie*. Cöppengrave: Cöppi-Verlag. S. 22.

⁷⁸ Fiedler, M. (1995). ebd.: S. 23.

⁷⁹ Fiedler, M. (1995). ebd.: S. 23.

⁸⁰ Fiedler, M. (1995). ebd.: S. 22.

3.4.1. DIE ENTSTEHUNG DER UFA⁸¹

Im ersten Weltkrieg erkannte General Ludendorff die Propagandawirksamkeit von Bildern und Filmen und verfasste am 17. Juli 1917 einen Brief an das Kriegsministerium, in dem er die Notwendigkeit aufzeigte sich dieses massentauglichen Mediums zu bedienen. Bereits fünf Monate später, am 18. Dezember 1917, wurde die Universum-Film AG (UFA) in Zusammenarbeit mit dem Kriegsministerium (Oberste deutsche Heeresleitung General Ludendorff) und unter der Leitung des Vorstandsmitgliedes der Deutschen Bank AG, gegründet. Als Startkapital wurden 25 Millionen Reichsmark zur Verfügung gestellt.⁸² Nach schwierigen Anfangsjahren etablierte sich die UFA zu einem erfolgreichen Wirtschaftsunternehmen. Internationale Anerkennung verhalfen dem Konzern die führende Filmproduktionsfirma in Deutschland zu werden. Regisseure wie Fritz Lang, Friedrich Wilhelm Murnau und Ernst Lubitsch traten als die bedeutendsten Filmregisseure dieser Zeit hervor.⁸³

„Ziel dieses Zusammenschlusses in der Filmindustrie war es, einerseits ein lebenskräftiges und aussichtsreiches Wirtschaftsunternehmen zu schaffen, andererseits deutsche Propaganda, deutsche Kultur- und Volkserziehung im Sinne der Reichsregierung zu garantieren.“⁸⁴

Mit der Machtübernahme Hitlers 1933 und der Entstehung der Reichsfilmkammer sowie der Einrichtung der Reichpropagandaleitung der NSDAP veränderte sich die Filmlandschaft grundlegend. Als Erstes wurde am 1. März 1933 die Gründung des Reichsministeriums für Volksaufklärung und Propaganda (RMVP) einschließlich der Abteilung Film, geleitet von Joseph Goebbels, vollzogen. Zweitens wurde genau drei Monate später, mit einem Startkapital der drei größten Banken, die Gründung der

⁸¹ ehemals Universum-Film AG, heute UFA GmbH ist ein deutsches Filmunternehmen

⁸² Vgl.: Krah, H. (2000). *Geschichte(n) NS-Film – NS-Spuren heute*. Kiel: Ludwig. S. 11.

⁸³ Vgl.: Bedek, L. (1989). Zwanziger Jahre und Nationalsozialismus. Vom Bergfilm zum Bauernmythos. Film als Massenführungsmittel. In W. Kaschuba (Hg.), *Der deutsche Heimatfilm: Bilderwelten und Weltbilder. Bilder, Texte, Analysen zu 70 Jahren deutscher Filmgeschichte* (S. 33-38). Tübingen: Ludwig-Uhland-Institut für Empirische Kulturwissenschaft der Universität Tübingen. hier S. 34.

⁸⁴ Krah, H. (2000). ebd.: S. 11.

Filmkreditbank GmbH gegründet. Der dritte Schritt erfolgte mit der am 14. Juli 1933 ins Leben gerufenen Filmkammer, der späteren Reichsfilmkammer.⁸⁵

Alle Filmschaffenden mussten Mitglieder dieser Organisation werden. Dadurch war es Juden unmöglich in diesem Tätigkeitsbereich zu arbeiten. Darüber hinaus bedeutete der Erlass des Lichtspielgesetzes vom 16. Februar 1934 die vollständige Kontrolle durch das Hitler Regime.⁸⁶

„In der zweiten Hälfte des Jahres 1933 sind die wesentlichen Kontrollinstanzen der nationalsozialistischen Filmpolitik in Deutschland installiert: Im Juni wird die Reichskulturkammer gegründet, im September ist die Reichsfilmkammer als eine von sechs Einzelkammern darin eingegliedert.“⁸⁷

Die Verwendung von Medien, vor allem die kontrollierte Beeinflussung ihrer Zuseher wurde von Joseph Goebbels als Minister für Volksaufklärung und Propaganda rücksichtslos und manipulativ ausgenutzt.

„Aber gerade das Filmmedium eignete sich hervorragend als Waffe für die psychologische Beeinflussung der Massen, denn der Film spricht hauptsächlich das Unbewußte im Zuschauer an, und kann dadurch gut ideologische Botschaften in seiner Psyche verankern.“⁸⁸

Goebbels legte Wert auf Filme, die keine marschierenden Soldaten oder den Krieg als Handlung zeigten. Vielmehr wurden aufwändige Filme mit anerkannten Schauspielern

⁸⁵ Vgl.: Bedek, L. (1989). Zwanziger Jahre und Nationalsozialismus. Vom Bergfilm zum Bauernmythos. Film als Massenführungsmittel. In W. Kaschuba (Hg.), *Der deutsche Heimatfilm: Bilderwelten und Weltbilder. Bilder, Texte, Analysen zu 70 Jahren deutscher Filmgeschichte* (S. 33-38). Tübingen: Ludwig-Uhland-Institut für Empirische Kulturwissenschaft der Universität Tübingen. hier S. 37.

⁸⁶ Vgl.: Bedek, L. (1989). ebd.: hier S. 37.

⁸⁷ Büttner, E. & Dewald, Ch. (2002). *Das tägliche Brennen. Eine Geschichte des österreichischen Films von den Anfängen bis 1945*. Salzburg: Residenz Verlag. S. 388.

⁸⁸ Greis, T. A. (1992). ebd.: S. 25.

und Regisseuren gezeigt. Ziel war es, vorsichtig subtile und nationalistische Werte in deren Geschichte zu verarbeiten.⁸⁹

„In dem Augenblick, da eine Propaganda bewußt wird, ist sie unwirksam. Mit dem Augenblick aber, in dem sie als Propaganda, als Tendenz, als Haltung im Hintergrund bleibt und nur durch Handlung, durch Ablauf, durch Vorgänge, durch Kontrastierung von Menschen in Erscheinung tritt, wird sie in jeder Hinsicht wirksam.“⁹⁰

Greis fügt hinzu, dass der Film „Mittel zur Erziehung“⁹¹ wurde und ergänzt: „Goebbels spricht hiermit deutlich die primäre Funktion des Films an, der lebensnah das Volk und den Zeitgeist widerspiegeln soll, und zur Geschmacksbildung des Volkes beiträgt.“⁹² Er legte darauf Wert, dass die Beeinflussung der Menschen diskret und schleichend erfolgen musste. Während der Regimejahre wurden nicht nur Spielfilme sondern auch die Wochenschau im Kino vorgeführt.

Im Kontext mit dem Nationalsozialismus wird oftmals der Ausdruck „Blut-und-Boden-Filme“ erwähnt. Das Wort Blut steht für die Abstammung bzw. Rasse, während das Wort Boden für den Bauernstand oder den landwirtschaftlichen Lebensraum steht. Dahinter steckt eine nationalsozialistische Ideologie, dass ein „gesunder Staat“ ausschließlich aus der Konstellation eines „eigenen Volkes“ in Verbindung mit dem „eigenen Boden“ bestehen kann.⁹³

„Diese Ideologie beruhte auf der Verherrlichung der arischen Rasse, dem Kult der Volksgemeinschaft und dem Mythos von Blut und Boden und fand in der Ablehnung demokratischer Strukturen und Formen zugunsten hierarchischer Ordnungen im Führerprinzip ihren deutlichsten Ausdruck. Entscheidend für die Erneuerung des deutschen Geistes war die Integration

⁸⁹ Vgl.: Krah, H. (2000). *Geschichte(n) NS-Film – NS-Spuren heute*. Kiel: Ludwig. S. 12 ff.

⁹⁰ Joseph Goebbels Rede bei der ersten Jahrestagung der Reichsfilmkammer am 5.3.1937 in der Krolloper, Berlin. zitiert nach Becker, L. (1989). ebd.: hier S. 38.

⁹¹ Greis, T. A. (1992). ebd.: S. 28.

⁹² Greis, T. A. (1992). ebd.: S. 28.

⁹³ Vgl.: Lexikon Drittes Reich. *Blut und Boden*. Zugriff am 27.4.2014 unter http://www.lexikon-drittes-reich.de/Blut_und_Boden.

von traditionellen, modernen, regionalen, nationalen und völkische Elementen in ein <authentisches>, in Wirklichkeit aber zuhöchst eklektizistisches Modell deutscher Kultur, das weniger durch neue Inhalte und Werte als durch die systematische Unterdrückung aller progressiven, demokratischen, kosmopolitischen und intellektuellen Einflüsse bestimmt war.“⁹⁴

Nur ein Teil, der in Deutschland und Österreich während der NS-Zeit gedrehten Filme, wurde nach den Regimejahren als Propagandafilme deklariert. Heutzutage im Fernsehen gezeigte Bergfilme können immer noch als politisch beeinflussend eingestuft werden.⁹⁵ Die gezielte Akzentuierung prägten diese Filme, „[...] die Propaganda wirkt nicht in erster Linie durch Ausblenden, durch Weglassen (obwohl dies punktuell natürlich auch gemacht wird), sondern durch gezieltes Hervorheben einzelner, für die Propaganda wichtiger Inhalte.“⁹⁶ Die Wiederaufführungsrechte der Propagandafilme wurden nach dem Krieg durch die Alliierten nicht mehr freigegeben. Steiner merkt an, dass Heimat- und Bergfilme, die in der nationalistischen Zeit produziert wurden, vorwiegend ein Phänomen des reichsdeutschen Filmes waren, während die Wien-Film ihren Focus auf Operetten- und weinseligen Wiener Filmen legte.⁹⁷ Erst mit dem Film *„Wetterleuchten um Barbara“* (1941) sieht sie auch in der österreichischen Filmlandschaft den Anstoß zum Propagandafilm.

„Die konkreteste politische Aussage in einem Heimat-Film, der damit schon einen Übergang zum Propagandafilm darstellt, findet sich in Werner Klinglers *‚Wetterleuchten um Barbara‘* (1941). Thema war die Notwendigkeit, Österreich *‚heim ins Reich‘* zu holen.“⁹⁸

⁹⁴ Hake, S. (2004). *Film in Deutschland: Geschichte und Geschichten seit 1895*. Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt's Enzyklopädie. S. 110.

⁹⁵ Marquard, T. (1989). Zwanziger Jahre und Nationalsozialismus. Vom Bergfilm zum Bauernmythos. Propaganda. In W. Kaschuba (Hg.), *Der deutsche Heimatfilm: Bilderwelten und Weltbilder. Bilder, Texte, Analysen zu 70 Jahren deutscher Filmgeschichte* (S. 38-43). Tübingen: Ludwig-Uhland-Institut für Empirische Kulturwissenschaft der Universität Tübingen. hier S. 39.

⁹⁶ Marquard, T. (1989). ebd.: S. 40.

⁹⁷ Vgl.: Steiner, G. (1987). *Die Heimat-Macher: Kino in Österreich 1946-1966*. Wien: Verlag für Gesellschaftskritik. S. 45.

⁹⁸ Steiner, G. (1987). ebd.: S. 45.

Im Gegensatz zu Steiner verweisen Büttner und Dewald auf einen früheren „Anschluss“ der österreichischen Filmproduktion [...] im Laufe der dreißiger Jahre [...].“⁹⁹ Die beiden Autoren begründen dies mit der Übernahme des ehemaligen österreichischen Vita-Ateliers am Rosenhügel, durch die noch-österreichische Sascha-Film 1932. Denn zwei Jahre später, 1935, wurde die deutsche Tobis AG an der österreichischen Sascha-Film mit 48 % beteiligt und der Firmenname von *Sascha* zu *Tobis-Sascha* umbenannt. Die österreichische Filmproduktionsfirma stand somit unter deutschem Einfluss.¹⁰⁰

3.5. DER HEIMATFILMBOOM DER FÜNFZIGERJAHRE

Nach dem Kriegsende versuchte man zum Alltag zurückzukehren. Der Wunsch nach kultureller Unterhaltung ließ nicht lange auf sich warten. Die nun entstandenen Trümmerfilme zeigten eine Art Bestandsaufnahme der nach dem Zweiten Weltkrieg vorherrschenden Bedingungen, und hatten nur mäßigen Leinwunderfolg. Nur wenige Zuseher wollten im Kino mit der Realität konfrontiert werden: Ehefrauen und Kinder, die auf ihre Männer und Väter warten. Gedreht wurden diese Filme in Kriegsruinen, da viele Studios während des Krieges zerstört worden waren und das nötige Geld zum Wiederaufbau fehlte. „So entstehen vor der realen Kulisse der zerbombten Städte einige recht ehrliche Filme, die das Schicksal von Ausgebombten, Vertriebenen und Kriegsheimkehrern zum Thema haben.“¹⁰¹ Die zeitliche Eingrenzung der Trümmerfilme findet ca. zwischen 1946–1949 statt.

Gertraud Steiner untergliedert in ihrem Buch¹⁰² die Trümmerjahre nach dem Kriegsende als „Aufbauphase“. Sie verweist auf die Nachkriegssituation in Österreich und Deutschland: Nach dem Krieg waren noch viele Filmstudios beider Ländern von den

⁹⁹ Büttner, E., & Dewald, Ch. (2002). *Das tägliche Brennen. Eine Geschichte des österreichischen Films von den Anfängen bis 1945*. Salzburg: Residenz Verlag. S. 388.

¹⁰⁰ Vgl.: Büttner, E., & Dewald, Ch. (2002). ebd.: S. 388.

¹⁰¹ Schmidt, G. (1989). Die Fünfziger Jahre. Heide und Silberwald. Kontinuitäten: Dokumentarfilmer und Unpolitische nach 1945. In W. Kaschuba (Hg.), *Der deutsche Heimatfilm: Bilderwelten und Weltbilder. Bilder, Texte, Analysen zu 70 Jahren deutscher Filmgeschichte* (S. 69-74). Tübingen: Ludwig-Uhland-Institut für Empirische Kulturwissenschaft der Universität Tübingen. hier S. 69.

¹⁰² Steiner, G. (1987). *Die Heimat-Macher: Kino in Österreich 1946-1966*. Wien: Verlag für Gesellschaftskritik.

Alliierten eingenommen und wurden erst nach und nach freigegeben. 1946 wurde in Wien das Atelier Rosenhügel im russischen Sektor, sowie die Ateliers Sievering und Schönbrunn von den Briten und Amerikanern an die österreichische Bundesregierung übergeben.¹⁰³ Die Bavaria Filmstudios in München Geiseltasteig (frühere Münchener Lichtspielkunst GmbH von Peter Ostermayer) blieben während der Kriegsjahre fast unversehrt, durften aber unter amerikanischer Besatzungsmacht nach Kriegsende keine Eigenproduktionen vornehmen.

Nach Kriegsende brach in Österreich und Deutschland eine Heimatfilmwelle aus und es wurden namhafte Filme produziert. Zu den größten Erfolgen Österreichs zählen *Der Hofrat Geiger* (1947) mit 2,5 Millionen Besuchern und *Wiener Mädel* (1949) unter der Regie von Willi Forst mit 1,8 Millionen Besuchern. Mit den ersten Farbfilmen *Das Schwarzwaldmädel* (1950) und *Grün ist die Heide* (1951) von Hans Deppe begann die Hochzeit des Heimatfilmes in Deutschland. Ersterer „wurde von 16 Millionen Zuschauern gesehen, während ein durchschnittlicher Film in der BRD drei bis vier Millionen Besucher erreichen konnte.“¹⁰⁴ In beiden Filmen von ihm wurden die Österreicher Sonja Ziemann und Rudolf Prack als neues Schauspielertraumpaar etabliert. Weitere bekannte Schauspielerinnen und Schauspieler waren Marianne Koch, Marianne Hold, Ingeborg Körner, Hans Moser, Rudolf Forster, Claus Holm, Hans Stüwe und Willy Fritsch. Deppe drehte insgesamt 24 Heimatfilme.

Das Aufkommen neuer technischer Geräte, wie das Kofferradio, das Motorrad oder das Auto (vor allem die Marke VW) waren nun fester Bestandteil des Heimatfilms. Die Mobilität des Einzelnen wurde zum wichtigen Element der später folgenden Touristenfilme. Alleine in den Jahren 1951 – 1958 wurden ca. 240 neue Heimatfilme in Deutschland produziert. Diese konkurrenzlose Ära traf den Nerv der Zeit da sie von den vorherigen schwierigen Zeiten ablenkte.¹⁰⁵

¹⁰³ Vgl.: Steiner, G. (1987). ebd.: S. 47.

¹⁰⁴ Steiner, G. (1987). ebd.: S. 89.

¹⁰⁵ Vgl.: Trimborn, J. (1998). *Der deutsche Heimatfilm der fünfziger Jahre: Motive, Symbole und Handlungsmuster*. Köln: Leppin. S. 20-24.

„Der westdeutsche Heimatfilm zwischen 1950 und 1960 nimmt fast ein Viertel der nationalen Filmproduktion ein und kann als Antwort auf die äußeren und inneren Zerstörungen der Kriegs- und Nachkriegszeit verstanden werden - filmgeschichtlich gesehen, löst der Heimatfilm den → Trümmerfilm der 40er Jahre ab, in dem sich die ruinierte Lebenswelt der Deutschen nach dem untergegangenen Dritten Reich abgespiegelt hat.“¹⁰⁶

Trimborn ergänzt, dass Heimat in den Fünfzigerjahren mit Absicht als Phänomen aufzufassen ist, da es „in der Lage ist, Auskunft über die Zeit der fünfziger Jahre zu geben und somit einen wertvollen Beitrag dazu leisten kann, unser heutiges Verständnis von dieser Zeit zu ergänzen und zu komplettieren.“¹⁰⁷ Der Versuch in eine mögliche Traumwelt einzutauchen brachte einen Aufschwung in der Kinowelt mit sich.

„Und mit dem Heimatfilm war genau das gelungen was die deutsche Filmindustrie sich so sehr herbeigesehnt hatte, denn bei den Heimatfilmen strömten sowohl alt wie jung in die deutschen Kinos und unterstützten somit die bundesdeutsche Filmwirtschaft. Man hatte hier ein spezifisch deutsches Thema gefunden, das nur in den Heimatfilmen behandelt wurde und das eben nicht von Filmen ausländischer Provenienz bedient werden konnte: die HEIMAT, beziehungsweise der Verlust von HEIMAT, das zentrale Thema der Deutschen in diesen Jahren.“¹⁰⁸

Viele bekannte Filmgrößen nahmen nach dem Krieg die Arbeit wie gewohnt auf. Regisseure wie Veit Harlan hatten anfangs Schwierigkeiten ihre propagandistische Vergangenheit zu rechtfertigen. Sein Film *Jud Süß* (1942), durfte nach dem Krieg nicht mehr veröffentlicht werden. Harlan beteuerte bis zu seinem Tode, dass er widerwillig bei diesem Film Regie geführt habe und die Geschichte so neutral und positiv wie möglich erzählt hatte. Nach seinem Freispruch blieben seine Erfolge aus und um eine Ablehnung seiner Person durch die Zuseher zu verhindern, wurde sein Film *Unsterbliche Geliebte* (1951) ohne Produktionsvorspann gezeigt. Wie Veit Harlan,

¹⁰⁶ Koebner, T. (2002). *Reclams Sachlexikon des Films*. Stuttgart: Reclam. S. 250.

¹⁰⁷ Vgl.: Trimborn, J. (1998). ebd.: S. 20 f.

¹⁰⁸ Trimborn, J. (1998). ebd.: S. 24.

beteuerte auch Leni Riefenstahl ihre Unschuld und gab an, bemüht „unpolitische“ Filme gedreht zu haben.¹⁰⁹ Obwohl die Produktionsfirma Olympia-Film GmbH von Riefenstahl aus steuerlichen Gründen mit dem Propagandaministerium verflochten war, wurde sie 1948 in Villingen als „nicht betroffen“ eingestuft.

In den Fünfzigerjahren begannen deutsche und österreichische Filmproduktionsfirmen zu kooperieren. Das zeigte zum Beispiel der 1954 entstandene Film *Der Förster vom Silberwald*, dessen österreichischer Verleihtitel *Echo der Berge* lautet. „Wegen der schönen Landschaft und des niedrigen Preisniveaus“¹¹⁰ drehten einige bundesdeutsche Produktionsfirmen in Österreich. Speziell deutsche Regisseure wurden für österreichische Filme engagiert, um die Erfolgswirksamkeit im Nachbarland zu steigern.¹¹¹

In den frühen Sechzigerjahren flaute das Interesse der Zuseher am Heimatfilm allmählich ab. „Die Anzahl der Kinobesucher geht von 1958 bis 1965 um die Hälfte zurück, immer mehr Kinos sind dadurch gezwungen, ihren Betrieb einzustellen, und die Jahresproduktion sinkt von 115 im Jahre 1958 auf 68 Filme im Jahre 1964.“¹¹² Während die UFA den Verleih und die Filmproduktion komplett auflösten und anschließend das Vermögen an den Bertelsmann-Verlag verkauft wurde, gelang es der Bavaria Atelier GmbH ab 1959 in die Fernsehbranche einzusteigen. Zu dieser Zeit besitzen erst ein Viertel aller Haushalte in Deutschland einen Fernsehapparat. Mit der Eröffnung des Gemeinschaftsprogrammes ARD am 1.9.1954 schlossen sich die Sender des BR, HR, NWDR, SDR, SWF und von Radio Bremen zusammen.¹¹³

¹⁰⁹ Vgl.: Schmidt, G. (1989). Die Fünfziger Jahre. Heide und Silberwald. Kontinuitäten: Dokumentarfilmer und Unpolitische nach 1945. In W. Kaschuba (Hg.), *Der deutsche Heimatfilm: Bilderwelten und Weltbilder. Bilder, Texte, Analysen zu 70 Jahren deutscher Filmgeschichte* (S. 69-74). Tübingen: Ludwig-Uhland-Institut für Empirische Kulturwissenschaft der Universität Tübingen. hier S. 70.

¹¹⁰ Steiner, G. (1987). ebd.: S. 151.

¹¹¹ Vgl.: Steiner, G. (1987). ebd.: S. 151 f.

¹¹² Wilzcek, B. (1989). Die Fünfziger Jahre. Heide und Silberwald. Was wird aus der UFA? In W. Kaschuba (Hg.), *Der deutsche Heimatfilm: Bilderwelten und Weltbilder. Bilder, Texte, Analysen zu 70 Jahren deutscher Filmgeschichte* (S. 74-80). Tübingen: Ludwig-Uhland-Institut für Empirische Kulturwissenschaft der Universität Tübingen. hier S. 80.

¹¹³ Vgl.: Wilzcek, B. (1989). ebd.: S. 79 f.

3.6. DIE HEIMATFILME DER SECHZIGER- UND SIEBZIGERJAHRE

Eine kritische Auseinandersetzung mit dem Heimatfilm fand ab den Sechzigerjahren statt. Der Unmut der Bevölkerung wurde immer lauter, da immer wieder Remakes von alten Filmen im Kino vorgeführt wurden, obwohl das Interesse an den Heimatfilmen der Fünfzigerjahre abgeflaut war. Eine realistische Aufarbeitung der Geschichte fand in den neu produzierten Filmen kaum statt. Auch bei den Filmschaffenden war der Geduldsfaden überspannt. Während die Filmbranche sich in den Nachbarländern, wie Frankreich oder Italien, bereits von alten Mustern losgelöst hatte und sich neuer, kreativer Stilmittel bediente, stagnierten Kreativität und Weiterentwicklung der deutschen Filmindustrie.

Mit dem Zusammenbruch der UFA wurde schlussendlich auch das politische Umfeld auf die Krise des Nachkriegskinos aufmerksam. Doch nicht nur der deutsche Film war in einer Krise, die Autorin Ines Steiner verweist auch auf die ökonomische Krise in Deutschland, Krisen in der Weltpolitik¹¹⁴ sowie innerpolitische Krisen¹¹⁵.

Die spärlich produzierten Heimatfilme der Sechziger- und Siebzigerjahre verfolgten zwei unterschiedliche Stränge, die der kritischen Heimatfilme und die der Touristen- und Lederhosenfilme.

¹¹⁴ „Beginn des Vietnamkrieges 1963, Attentat auf John F. Kennedy und Martin Luther King -, denen soziale Gerechtigkeit und Weltfrieden ein Anliegen waren. Weltweite Proteste gegen den Einsatz chemischer Waffen in Vietnam., zitiert nach Steiner, I. (1989). Die Sechziger Jahre. Zwischen Jagdszenen und Jägerporno. „Mythos“ Oberhausen? In W. Kaschuba (Hg.), *Der deutsche Heimatfilm: Bildwelten und Weltbilder. Bilder, Texte, Analysen zu 70 Jahren deutscher Filmgeschichte* (S. 97-103). Tübingen: Ludwig-Uhland-Institut für Empirische Kulturwissenschaft der Universität Tübingen. hier S. 98.

¹¹⁵ „Der Mauerbau, vom 13. August 1961 an ist Deutschland in zwei Teile geteilt, Fluchtwellen, Schießbefehl. Die Auschwitzprozesse (1963-65) konfrontieren die Verdrängungsgesellschaft mit den Opfern und den Dokumenten der Verbrechen in den KZ's. Die erste 'Gastarbeiterwelle', ein Sanierungsversuch der Wirtschaft, führt gleichzeitig zu ersten Auswüchsen des Fremdenhasses. Die 'große Koalition' resultiert 1960 aus wechselnden Parteienbündnissen. Dann die 'APO': Protestierende Intellektuelle aber auch vereinzelt Arbeiter und Angestellte organisieren sich in der Außerparlamentarischen Opposition, Sprachrohr und Aktionsforum jener, die sich links außerhalb der Mittelstandsgesellschaft verstehen.

Die Spiegelaffäre offenbart den Staat als zensuristischen Machtapparat. Schah Besuch 1967, Ermordung Benno Ohnesorgs.

1968: Festnahme Andreas Baaders und Gudrun Ensslins wegen Kaufhausbrandstiftung. Attentat auf Rudi Dutschke. Springer-Krawalle, Auseinandersetzungen um die Notstandsgesetze.“ zitiert nach Steiner, I. (1989). ebd.: S. 98.

3.6.1. DER KRITISCHE HEIMATFILM

Die kritischen Heimatfilme der Sechzigerjahre sind als erster Wendepunkt in der Heimatfilmgeschichte anzusehen. Die Entwicklungen in Oberhausen 1962 und das Aufkommen der ersten kritischen Heimatfilme ab 1968 sind ausschlaggebend dafür. Der Autor Daniel Alexander Schacht verweist in seinem Buch *Fluchtpunkt Provinz. Der Neue Heimatfilm zwischen 1968 – 1972*¹¹⁶ auf die unterschiedlichen Bezeichnungen des kritischen Heimatfilms und ergänzt:

„Seit 1968 ist in der Bundesrepublik eine Anzahl von Filmen entstanden, die in Publikationen über den Neuen Deutschen Film mit dem Etikett 'neuer', 'kritischer', 'linker' oder 'Anti-Heimatfilm' versehen werden.“¹¹⁷

Zu dieser Erkenntnis kommt er im Rahmen seiner 1991 veröffentlichten Studie, bei der er die fünf Filme *Jagdscenen aus Niederbayern* (1969) von Peter Fleischmann, *Der plötzliche Reichtum der armen Leute von Komach* (1971) von Volker Schlöndorff, *Räuber Kneissl* (1970) von Reinhard Hauff, *Jaider – der einsame Jäger* (1971) von Volker Vogeler oder *Ich liebe dich – ich töte dich* (1971) von Uwe Brandner analysierte. Ziel seiner Studie war es Aufschluss über die Genremerkmale des kritischen Heimatfilms zu geben und diese näher zu erläutern. Zusätzlich beschäftigte er sich mit den Ursachen für dessen Scheitern, die nicht zuletzt, dem mangelnden Publikumsinteresses geschuldet sind.

Die Produktion der kritischen Heimatfilme fand sowohl in Deutschland als auch, etwas zeitverzögert, in Österreich statt. Ihre Filminhalte nahmen eine konträre Stellung zum klassischen Heimatfilm ein. Verpönt waren Bilder, die den Zuschauern eine fiktive „heile Welt“ suggerierten ohne Bezug zur „Wirklichkeit“ zu nehmen. Die Figuren des kritischen Heimatfilms wurden als normale Personen dargestellt die nicht den stereotypen Charakteren des klassischen Heimatfilms einzuordnen waren.

¹¹⁶ Schacht, D. A. (1991). *Fluchtpunkt Provinz: Der Neue Heimatfilm zwischen 1968 und 1972*. Münster: MAkS Publikationen Münster.

¹¹⁷ Schacht, D. A. (1991). ebd.: S. 28.

„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 Verwechslungskomödien oder des Schwanks werden nicht mehr genutzt; feste inhaltliche Ingredienzien, 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.“¹¹⁸

Mit dem Anspruch an die Aufrechterhaltung der Kultur schlossen sich 26 Kurz- und Dokumentarfilmer zusammen um am 28. Februar 1962 bei den 8. Westdeutschen Kurzfilmtagen in Oberhausen „Papas Kino für tot“ zu erklären. Das Oberhausener Manifest war somit eine Bewegung gegen die bisherigen Entwicklungen in der deutschen Filmlandschaft. Der „Junge deutsche Film“ wurde ins Leben gerufen, mit dem Ziel, kritische Bilder vom eigenen Land zu zeigen. Angelehnt an die französische „nouvelle vague“¹¹⁹ wurde ein Konzept ausgearbeitet, das sich gegen die Kommerzialisierung des Filmes wendete und für Kunst und Freiheit kämpfte.¹²⁰

„Erst durch die Absage an den Markt und damit an die Konventionalität kann sich der Film als Kunst entfalten. Modernität erfordert die Besinnung dieser Kunst auf ihre eigenen Mittel, was vor allem die seit der Entstehung des Mediums betriebene Suche nach eigenen sprachlichen Ausdrucksmöglichkeiten meint – in Abgrenzung zu anderen Medien, zur Literatur, zur dramatischen Praxis oder zur Malerei. Denn die abgrenzende,

¹¹⁸ Esterhammer, R. (2008). Heimatfilm in Österreich: Einblicke in ein facettenreiches Genre. In S. Neuhaus (Hg.), *Literatur im Film. Beispiele einer Medienbeziehung*, Band 22 (S. 177-198). Würzburg: Verlag Königshausen & Neumann GmbH. hier S. 186.

¹¹⁹ „Seit 1959 hatte sich in Frankreich die 'nouvelle vague' formiert, deren Regisseure Lelouch, Godard, Chabrol u.a. den Weg zum Film nicht über das rein Handwerkliche, sondern über die Filmkritik gefunden hatten. Englands 'Free cinema' und Amerikas 'New American cinema' erteilten den alten Kinotraditionen eine Absage.“ zitiert nach Steiner, I. (1989). ebd.: S. 98.

¹²⁰ Vgl.: Steiner, I. (1989). ebd.: S. 98.

die filmspezifische ästhetische Theorie und Praxis bleibt die Voraussetzung für die Konstituierung einer modernen Spielfilmkunst.“¹²¹

Persönliche Ereignisse und erlebte Geschichten lagen den Werken von Autorenfilmern zugrunde. Das Individuum stand nun im Vordergrund. Ein Filmprojekt konnte nur dann vollkommen sein, wenn es gemeinsam erarbeitet wurde. „Demokratische Strukturen im Gestaltungsprozeß, künstlerisches Mitspracherecht von Technikern und Schauspielern erscheinen daher vielen Autorenfilmern als Bedingung für das Gelingen eines Projektes.“¹²²

„Garantiert werden sollen sie durch die Vereinigung von Drehbuchautor, Produzent und Regisseur in Personalunion. Der ästhetischen Verkommenheit des Mediums kann nur mit grundsätzlichen strukturellen Veränderungen widersprochen werden, die Entwicklung eines 'Neuen Deutschen Spielfilms' läßt sich eben nicht mit der Herstellung kommerzieller 'Zutatenfilme' einlösen.“¹²³

Um diesen Ansprüchen gerecht werden zu können, mussten Forderungen aufgestellt und Änderungen durchgesetzt werden. Allen voran forderte man finanzielle Unterstützung durch den Staat, um eine Ausbildungsstätte für Filmschaffende errichten zu können. Unter der Führung von Alexander Kluge, Edgar Reitz und Detten Schleiermacher wurde kurze Zeit später in Ulm an der Hochschule eine Filmabteilung gegründet. Es folgten zwei weitere Ausbildungsplätze in Deutschland. Zum einen 1966 die *Deutsche Film und Fernsehakademie Berlin* und zum anderen die *Hochschule für Film und Fernsehen in München* 1967.¹²⁴

Zusätzlich wurde 1966 ein Filmförderungsgesetz (FFG) durch das Bundesministerium für Inneres zur Förderung von Filmprojekten novelliert. „Der Staat soll denen, die für 5 Millionen Mark zehn Filme drehen wollen, durch Zuschüsse 'Freiheit von den

¹²¹ Steiner, I. (1989). ebd.: S. 98.

¹²² Steiner, I. (1989). ebd.: S. 98.

¹²³ Steiner, I. (1989). ebd.: S. 98.

¹²⁴ Vgl.: Hake, S. (2004). *Film in Deutschland: Geschichte und Geschichten seit 1895*. Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt's Enzyklopädie. S. 254.

branchenüblichen Konventionen' garantieren.“¹²⁵ Ein weiterer Schritt erfolgte 1974 mit dem Förderabkommen von Fernsehanstalten als „Kleines Fernsehspiel“ und ein Zensurverfahren (FSK). 1966 schlossen sich 42 Produktionsfirmen bestehend aus jungen Regisseuren zusammen, um den Verband deutscher Spielfilmproduzenten e. V. zu gründen. Dieser Verleihbetrieb hat die Absicht Projekte zu fördern, „denen kommerzielle Verleihe keine Chance geben.“¹²⁶

3.6.2. DIE TOURISTEN- UND LEDERHOSENFILME

Zu Beginn der Sechzigerjahre wurden Touristen- und Lederhosenfilme gedreht. Der Touristenfilm ist laut Steiner „eine moderne Variante des Heimat-Films“¹²⁷ und hatte wie der Lederhosenfilm einen großen finanziellen Effekt beim Publikum. Im Mittelpunkt des früheren Fremdenverkehrsfilms stehen nicht mehr die Einheimischen sondern Touristen, die sich in dieser Idylle wohlfühlen. Der Begriff „Heimat“ wird reduziert „auf mehr Äußerliches, auf eine Kulisse intakter und idyllischer Landschaft, auf eine Urlaubswelt für erholungsbedürftige Städter und verschoben-freundliche Einheimische.“¹²⁸ Hoffmann schreibt weiter, dass Heimat zu einer Ware bzw. Marke wird, die es zu beschützen gilt. Saubere, unberührte Natur ist das Kapital für dessen Image. Den Zusehern der Touristenfilme soll das Flair von Erholung und Entspannung vermittelt werden und sie dazu auffordern in diese schönen Regionen zu reisen um dieses Erlebnis eigens zu entdecken. Diese Heimatfilme sind somit die beste Werbung für die Fremdenverkehrsbranche, die sich über erholungsbedürftige und immer wohlhabendere Urlaubsgäste erfreut.¹²⁹

Der Kluft zwischen Stadt und Land maß man wegen des florierenden und wirtschaftlichen Aufschwungs wenig Bedeutung bei. „Die angedeuteten Konflikte, die sich aus dem Gegensatz von Stadt- und Landwelt ergeben, werden entschärft durch

¹²⁵ Steiner, I. (1989). ebd.: S. 101.

¹²⁶ Steiner, I. (1989). ebd.: S. 101.

¹²⁷ Steiner, G. (1987). *Die Heimat-Macher: Kino in Österreich 1946-1966*. Wien: Verlag für Gesellschaftskritik. S. 68.

¹²⁸ Hoffmann, T. (1989). Die Sechziger Jahre. Zwischen Jagdszenen und Jägerporno. Heimatfilmsurrogate. In W. Kaschuba (Hg.), *Der deutsche Heimatfilm: Bilderwelten und Weltbilder. Bilder, Texte, Analysen zu 70 Jahren deutscher Filmgeschichte* (S. 103-106). Tübingen: Ludwig-Uhland-Institut für Empirische Kulturwissenschaft der Universität Tübingen. hier S. 103.

¹²⁹ Vgl.: Hoffmann, T. (1989). ebd.: S. 103.

Komik, denn die heitere Ferienstimmung muß durchgehalten werden.“¹³⁰ Beispielfilme sind *Lügen haben hübsche Beine* (1956) von Erik Ode, *Zwölf Mädchen und ein Mann* (1959) von Hans Quest oder *Vier Mädels aus der Wachau* (1957) von Franz Antel.

Als Lederhosenfilme, auch Jodel- oder Dirndlfilme, werden Heimatfilme bezeichnet die vorwiegend Erotik und Sex zum Thema haben. „Heimat steht hier für Sex im Kuhstall“¹³¹ zitiert Daniel Alexander Schacht in seinem Buch *Fluchtpunkt Provinz: Der Neue Heimatfilm zwischen 1968 und 1972* die beiden Autoren Wilfried von Bredow und Hans Friedrich Foltin.

„Die Lederhosenfilme sind frauenverachtend und ausländerfeindlich, die inszenierte Komik ist zotig und vulgär. Außerdem sind die Filme billig und schnell mit zum Teil unterirdischen darstellerischen Leistungen heruntergekurbelt worden.“¹³²

Im Gegensatz zum Heimatfilm der Fünfzigerjahre fand keine Identifikation mit den Schauspielern statt. „Es sind keine Menschen aus Fleisch und Blut, die hier agieren, sondern der 'Lederhosenmann', die 'Dirndlfrau', der Städter, die Städterin, der Italiener, also nur noch Trachtenträger und Chiffren von Menschen, die sich dem Zuschauer als immer gleiche Lustobjekte präsentieren.“¹³³ Motive für diese voyeuristischen Werke fand man Großteils in Bayern, wo bis auf wenige Ausnahmen, die meisten Filme gedreht wurden.

„Bezeichnend ist, daß praktisch alle Lederhosenfilme im fremdenverkehrsgeprägten Milieu spielen, also im Hotel, in der Pension oder, als Nebenschauplatz, im dörflichen Gasthaus, das dann meist als Rückzugswinkel für den begehrten Lederhosenmann fungiert.“¹³⁴

¹³⁰ Hoffmann, T. (1989). ebd.: S. 103.

¹³¹ Schacht, D. A. (1991). *Fluchtpunkt Provinz: Der Neue Heimatfilm zwischen 1968 und 1972*. Münster: MAKS Publikationen Münster. S. 233.

¹³² Decker, J.-O. (2007). Liebesgrüße aus der Lederhose. Bauern im Softsexfilm der 70er und 80er Jahre. In H. Krah (Hg.), *Bayern und Film* (Band 1) (S. 101 – 149). Passau: MTS Medien, Texte, Semiotik. hier S. 101.

¹³³ Hoffmann, T. (1989). ebd.: S. 104.

¹³⁴ Hoffmann, T. (1989). ebd.: S. 105.

Zu den bekanntesten Regisseuren zählte Franz Marischka, der *Liebesgrüße aus der Lederhos'n Teil I+II* (1973/1974) sowie *Laß jucken, Kumpel* (1972) und *Zwei Däninnen in Lederhosen* (1978) drehte. Weitere Filme wie *Geh zieh dein Dirndl aus* (1973) und *Auf der Alm da gibt's koa Sünd* (1974) von Hubert Frank folgten.

3.7. DIE HEIMATFILME DER ACHTZIGERJAHRE

Das Spektrum des Heimatfilmes der Achtzigerjahre bekommt neue Facetten, er wird wesentlich bunter und lässt sich kaum mehr als rein klassischer oder kritischer Heimatfilm einordnen. Das Resultat ist eine Mischung aus dem kritischen und dem klassischen Heimatfilm.

„Der Heimatfilm der achtziger Jahre ist nicht mehr definiert als Genre; es gibt ihn nichtmehr, den Heimatfilm bei dem der Wert 'Heimat' für Filmemacher und Filmbesucher schon im Voraus feststeht. In den Filmen der achtziger Jahre findet vielmehr eine Auseinandersetzung damit statt, erscheint Heimat als ein Thema in den verschiedensten Vorstellungen und Ausprägungen, gibt es Heimat jetzt auch im Plural: Heimatfilm- als Serie im Fernsehen wie z.B. die SCHWARZWALDKLINIK, als Nicht-Mehr-Massenfilm, als Außenseiterfilm, als augenzwinkerndes Kennenlernen von Stadt und Land, als dokumentarische Hommage an eine Region, als eigene Erfahrung, eigenes Erleben, als subjektives Gefühl, als realer Lebensraum mit Alltag, als Aufschrei gegen Ungerechtigkeit und Inhumanität, gegen Sinnlosigkeit und Angst, als ungeschönte Konfrontation der Kulturen, als Versuch ein altes Thema mit neuen Inhalten zu füllen.“¹³⁵

Viele Filmemacher, speziell Autorenfilmer erzählen Geschichten, die sie selbst erlebt oder beobachtet haben. Heimat wird nicht mehr als kitschige Landschaft etabliert, sondern kritischer, als Ort des Zusammenlebens und des Konfliktes. Gedreht werden Filme die positive und negative Erlebnisse der Menschen und deren täglichen Alltag

¹³⁵ Bahlinger, D., & Hellmuth, T., & Reister, T. (1989). Die Achtziger Jahre. Nostalgie oder Neuanfang? Was ist Heimatfilm in den 80er Jahren? In W. Kaschuba (Hg.), *Der deutsche Heimatfilm: Bilderwelten und Weltbilder. Bilder, Texte, Analysen zu 70 Jahren deutscher Filmgeschichte* (S. 131-132). Tübingen: Ludwig-Uhland-Institut für Empirische Kulturwissenschaft der Universität Tübingen. hier S. 131.

zeigen. Stieber zitiert in ihrer Arbeit Ulrich Gregor, der zudem in einigen europäischen Ländern einen Trend zur Aufwertung des Regionalen sieht.

„Das 'Besondere' war gefragt: eine neue Art von Authentizität, der Wert und die Tiefe des ganz normalen, des Alltäglichen, aber nicht im Sinne einer Verherrlichung oder Verklärung, sondern im Sinne einer kritischen Durchleuchtung.“¹³⁶

Ferner verweist der Autor Bahlinger auf einen Brief aus 1988 von Erwin Keusch, der ähnlich wie Gregor diesen Trend zum „Überschaubaren“ im Heimatfilm sieht. Das „Überschaubare“ bezieht sich hier nicht nur auf die Handlungen im Heimatfilm sondern auch auf die gezeigten Charaktere.

„Das Zeigen und Analysieren eines überschaubaren sozialen Umfelds der Protagonisten und ihrer Stellung und Entwicklung – darin müßte in einem Film immer eines der wichtigsten Motive sein, damit man von einem Heimatfilm sprechen kann. Denn der bedeutendste Effekt, den ein Heimatfilm haben kann, ist der, daß er beim Zuschauer Fragen nach dem eigenen Umfeld, dem Werdegang, der eigenen Sozialisation und Vergangenheit provoziert. Damit hätte der Heimatfilm immer seine politische Dimension.“¹³⁷

Ein beachtliches Werk dieses Jahrzehnts war der erste Teil der *Heimat* Reihe von Edgar Reitz. Insgesamt elf Filme mit einer Sendelänge von 15einhalb Stunden umfasst die erste Reihe mit dem Titel *Heimat - Eine deutsche Chronik* (1984). Die zweite Reihe beinhaltet die Filme 12 bis 24 mit dem Titel *Die zweite Heimat – Chronik einer Jugend*

¹³⁶ Gregor, 1986, zitiert nach Stieber, B. (2009). „Heimatliche Bilderwelten“. Darstellung von Heimat und Lesarten der Filmkritik – eine qualitative Analyse zum österreichischen Heimatfilm. Dipl.-Arb. Universität Wien. S. 78.

¹³⁷ Brief von Erwin Keusch vom 18.1.1988 an die Projektgruppe In Bahlinger, D. (1989). Die Achtziger Jahre. Nostalgie oder Neuanfang? Nahe am Ideal: Hintergründig-witzige Filme. In W. Kaschuba (Hg.), *Der deutsche Heimatfilm: Bilderwelten und Weltbilder. Bilder, Texte, Analysen zu 70 Jahren deutscher Filmgeschichte* (S. 132-135). Tübingen: Ludwig-Uhland-Institut für Empirische Kulturwissenschaft der Universität Tübingen. hier S. 134.

(1992), und der dritte Teil *Heimat 3 – Chronik einer Zeitenwende* (2004) umfasst die Filme 25 bis 30. Die Gesamtlänge aller Filme beträgt 52 Stunden und 8 Minuten.

Gedreht wurde vorwiegend im Hunsrück (Rheinland-Pfalz), der Heimatregion von Edgar Reitz. Damit die Geschichte so authentisch wie möglich erzählt werden konnte, begann er eine umfassende Recherche und Befragung in seinem gebürtigen Umfeld. Über mehrere Jahre wurden eine Vielzahl an Erzählungen, Anekdoten und Erinnerungen zusammengetragen und verarbeitet. Fast dokumentarisch erzählt Reitz von dem fiktiven Ort Schabbach.

Erzählt wird vom dörflichen Leben einer Familie anhand der die deutsche Geschichte wiedergegeben wird. Die Handlung des ersten Teils beginnt 1919 und erzählt von der damals 19-jährigen Maria Simon, geb. Wiegand und begleitet sie bis zum 82. Lebensjahr. In *Die zweite Heimat - Chronik einer Jugend* konzentriert sich die Handlung auf Marias Sohn Hermann. Beginnend im Jahre 1960, der Zeit seiner Matura, dem Musikstudium in München bis hin zu seiner Rückkehr nach Schabbach im Jahr 1970. Der dritte Teil spielt wieder im Hunsrück und versucht den Bogen zu schließen.¹³⁸

Edgar Reitz bediente sich bei der Darstellung von *Heimat* der filmischen Technik des *mise en abyme* (bezeichnet den Film im Film). Er versuchte Erinnerungen von früher mit der Zeit im Film zu vermischen. „Mit dem Film im Film skizziert Reitz historisch das zentrale Merkmal des traditionellen Heimatfilms: Spannung zwischen Heimat und Fremde, die in der Regel am Ende des Films kathartisch zugunsten der Heimat aufgehoben wird.“¹³⁹

„Die *mise en abyme* Szenen sind auch als Reminiszenz an die Meilensteine des Heimatfilms angelegt. Die wichtigsten Merkmale dieser populären

¹³⁸ Vgl.: Hellmuth, T. (1989). Die Achtziger Jahre. Heimat, eine deutsche Chronik. In W. Kaschuba (Hg.), *Der deutsche Heimatfilm: Bilderwelten und Weltbilder. Bilder, Texte, Analysen zu 70 Jahren deutscher Filmgeschichte* (S. 140-142). Tübingen: Ludwig-Uhland-Institut für Empirische Kulturwissenschaft der Universität Tübingen. hier S. 140-142.

¹³⁹ Mijic, G. (2006). *Evolution der Kommunikationsmedien/Technik und kultureller Wandel in Edgar Reitz's Heimat: mit besonderer Berücksichtigung technologie- und ideologiekritischer Strategien*. Bern: International Academic Publishers. S. 204.

Filmgattung wie Emotionalisierung, Heimat/Fremde-Konflikt, Musikeinsatz und Kostüme werden im Film-im Film Verfahren reflektiert.“¹⁴⁰

Eine wesentliche Rolle in *Heimat* spielt die Musik, die für Groan Mijic ein Indiz ist, dass Reitz Merkmale des traditionellen Heimatfilms bewusst verwendet. So verweist Mijic auf eine Szene, in der Reitz absichtlich auf die „Macht der Massenbeeinflussung durch die Revuefilme der Ufa“¹⁴¹ anspielt in der die Frontsoldaten zu Zarah Leanders Schlager *Davon geht die Welt nicht unter* mitschunkeln.¹⁴²

Der Erfolg von *Heimat* war außerordentlich. „Pro Folge sahen genauso viele Menschen zu, wie in den fünfziger Jahren den *Förster vom Silberwald* – rund 22 Millionen!“¹⁴³ Die Filme fanden großen Anklang und Reitz erhielt für sein Mammut-Werk einige nationale und internationale Auszeichnungen. Dennoch musste Reitz einiges an Kritik einstecken. Vor allem Elsaesser kritisierte den Autorenfilmer bezüglich der fehlenden Tiefe zum Thema Nationalsozialismus und Judenverfolgung. Er schreibt, dass in *Heimat* zwar Juden vorkommen, aber eher als „Alibi-Funktion“¹⁴⁴ und nicht um die Geschichte aufzuarbeiten. Gleichzeitig entschuldigt Elsaesser jedoch seine Kritik an Reitz und fügt hinzu, dass der Autorenfilmer nicht der einzige sei. Als Begründung verweist Elsaesser auf seine Traumatheorie und die Schwierigkeit auf Gräueltaten in Filmen hinzuweisen. Seiner Meinung nach liegt die Schwierigkeit zwischen Verhältnis zur Wahrnehmung und Selbsterkenntnis.¹⁴⁵

Elsaesser argumentiert „dass das Akzeptieren der Latenz-Hypothese als signifikanter Größe dieser Filme fast zwangsläufig eine Theorie des Traumas erforderlich macht. Denn nur so kommt man dem Verständnis der Verspätung (die Verschiebung eines Ereignisses und seiner Repräsentation) näher und kann die Frage stellen: Warum dieser oder jener Film gerade

¹⁴⁰ Mijic, G. (2006). ebd.: S. 211.

¹⁴¹ Mijic, G. (2006). ebd.: S. 204.

¹⁴² Vgl.: Mijic, G. (2006). ebd.: S. 203 – 204.

¹⁴³ Stieber, B. (2009). „Heimatliche Bilderwelten“. Darstellung von Heimat und Lesarten der Filmkritik – eine qualitative Analyse zum österreichischen Heimatfilm. Dipl.-Arb. Universität Wien. S. 79.

¹⁴⁴ Elsaesser, T. (2006). *Terror und Trauma: Zur Gewalt des Vergangenen in der BRD*. Berlin: Kulturverlag Kadmos. S. 113.

¹⁴⁵ Vgl.: Elsaesser, T. (2006). ebd.: S. 195.

jetzt? Dabei kristallisiert sich heraus, dass die Undarstellbarkeit des Traumas sowohl subjektiv (das Trauma verleiht dem Gedächtnisverlust Bedeutung) als auch objektiv (das Trauma macht aus der Repräsentation ein signifikantes Scheitern) gegeben ist. Dies bestätigt einmal mehr, dass traumatische Ereignisse für unsere gegenwärtige Kultur um die Frage kreisen, wie das Undarstellbare darzustellen sei oder – mit Samuel Becketts Worten – das Unnennbare zu benennen.¹⁴⁶

Die Autorin Gertraud Steiner weist auf eine positive Entwicklung des Begriffes „Heimat“ hin, die unterstützt durch die *Heimat* Verfilmungen von Edgar Reitz den Menschen in den Mittelpunkt stellt.¹⁴⁷

„Reitz zeigt nicht mehr die Jagd auf Außenseiter der dörflichen Gemeinschaft wie Vertriebene, Behinderte, Homosexuelle, sondern führt 'Heimat' als eine Kulturgeschichte des Alltags der kleinen Leute vor. Ein gestärkter Regionalismus erlaubt bereits den Rückzug ins das Kleine, Bescheidene und Überschaubare, ohne sich dem Verdacht einer reaktionären Gesinnung auszusetzen.“¹⁴⁸

Zur gleichen Zeit wie Edgar Reitz beschäftigt sich die bayerische Filmemacherin Uschi Reich mit ihrem Dokumentarfilm *Abschied vom blauen Land – Sankt Mang – Die Geschichte einer Allgäuer Gemeinde* (1985) mit einem ähnlichen Thema. Der Film handelt vom alltäglichen Leben der 154 Jahre alten Gemeinde Sankt Mang die 1972 nach Kempten eingemeindet wurde. Der Ort Sankt Mang liegt im Allgäu und weist eine Tradition in der Flachsverarbeitung auf. Im Gegensatz zu *Heimat* von Edgar Reitz, geht Uschi Reich in ihrem Film näher auf die Zeit des Nationalsozialismus, der Nachkriegsjahre und den Wiederaufbau Deutschlands ein. Erzählt wird der Film von Zeitzeugen und eingesprochenen Kommentaren.

¹⁴⁶ Elsaesser, T. (2006). ebd.: S. 195.

¹⁴⁷ Vgl.: Steiner, G. (1987). *Die Heimat-Macher: Kino in Österreich 1946-1966*. Wien: Verlag für Gesellschaftskritik. S. 23.

¹⁴⁸ Steiner, G. (1987). ebd.: S. 23.

„Lediglich bei Uschi Reichs *ABSCHIED VOM BLAUEN LAND* werden zumindest Legitimations- und Verdrängungsmechanismen angedeutet. Fatal wäre es, wenn das Trauma Auschwitz nur Filmer/innen wie Claude Lanzmann (*Shoa*), Eberhard Fechner (*Der Prozeß*) und Lea Rosh zugeordnet bliebe und alle anderen den Faschismus auf die Unmenschlichkeit von Krieg reduzieren können.“¹⁴⁹

Ebenso wie dem Autorenfilmer Edgar Reitz war es auch der Regisseurin Uschi Reich ein Anliegen einen Film zum Thema Heimat zu drehen. Die beiden Filmemacher haben sich dies zur Aufgabe gemacht, um einen Beitrag zur Aufarbeitung der Geschichte zu leisten, ohne das Medium Film zu missbrauchen.

„Mißverstandene 'lokale' Geschichte – das entspricht mit Sicherheit nicht der Intention beispielsweise von Uschi Reich, die 'zur Erinnerung' aufzeigen wollte, 'daß die Vergangenheit nicht vergessen, sondern Teil unseres Selbst wird.' - Das Selbst aber, es will eben oft 'Vergangenheit' ausblenden, vergessen.“¹⁵⁰

In den Achtzigerjahren ist bei den Filmemachern nicht nur die geschichtliche Aufarbeitung anhand von Filmen ein Thema, sondern auch die Berücksichtigung der tagespolitischen Probleme des Landes. Der Film *Novemberkatzen* (1984) von Sigrun Koeppe zeigt das Leben und den Alltag eines Mädchens, das in zerrütteten Familienverhältnissen lebt. Bereits mit elf Jahren muss sie einkaufen, den Haushalt führen und Kohlen schleppen, während ihre Mutter völlig versagt. Es ist dies die Geschichte von Ilse und ihrer Familie, bestehend aus ihrer Mama und zwei älteren Brüdern. Der Vater hat die Familie für eine andere Frau verlassen und auch Ilses Mutter ist erneut von einem anderen Mann schwanger. In dem Leben von Ilse gibt es keine Konstante außer ihrer Oma, bei der sie Trost, Liebe und Zuneigung findet. Ilse verliert sich oft in ihren Tagträumen in denen sie von einer heilen Welt träumt. Bedrückende

¹⁴⁹ Hellmuth, T. (1989). Die Achtziger Jahre. Nostalgie oder Neuanfang? Dokumentarfilme. In W. Kaschuba (Hg.), *Der deutsche Heimatfilm: Bilderwelten und Weltbilder. Bilder, Texte, Analysen zu 70 Jahren deutscher Filmgeschichte* (S. 142-146). Tübingen: Ludwig-Uhland-Institut für Empirische Kulturwissenschaft der Universität Tübingen. hier S. 146.

¹⁵⁰ Hellmuth, T. (1989). ebd.: S. 146.

Bilder, die nicht durch herrliche Landschaftsaufnahmen, neutralisiert werden können. Der Heimat wird realistisch ins Auge gesehen und ein großes Unbehagen macht sich bei den Zusehern breit.¹⁵¹

„Zu sehen sind Alltäglichkeiten – angenehme und lustige, gestörte und schmerzhaft. Der neue deutsche Heimatfilm legt seine Finger in die Wunden, aber er vertieft sie nicht. Die gesellschaftlichen Mängel, Ungerechtigkeiten und Zwänge, werden schmerzhaft ins Bewußtsein gerufen, aber mit hintergründigem Humor wieder so unterlaufen, daß eher Schmunzeln oder Nachdenklichkeit als Eindruck zurückbleiben, denn Agression [sic] oder Ohnmachtsgefühle.“¹⁵²

Zusätzlich zu den Heimatfilmen werden in den Achtzigerjahren die ersten Heimatfilmserien wie Forsthaus Falkenau, der Landarzt und der Bergdoktor im Fernsehen gezeigt. Markant ist, dass diese Serien vorwiegend im ländlichen Bereich gedreht werden und großen Wert auf die Vermittlung von Heimatgefühlen legen. Dennoch können diese Fernsehserien nicht ausschließlich als Heimatfilmserien bezeichnet werden. Lediglich Handlungsmuster sowie einzelne Heimatfilmmerkmale dieser Fernsehserien sind dem klassischen Heimatfilm nahe.

3.8. DIE HEIMATFILME DER NEUNZIGERJAHRE

In den folgenden Jahren tritt der kritische Heimatfilm immer weiter in den Hintergrund, während der Grundstein für den sogenannten Modernen Heimatfilm gelegt wird. Eine exakte Genreeinordnung dieser Filme ist kaum mehr möglich. Dennoch kann von einer geschichtlich kritischen Auseinandersetzung mit der Vergangenheit ausgegangen werden. Diese Entwicklung findet sowohl in Österreich als auch in Deutschland statt.

¹⁵¹ Vgl.: Reister, T. (1989). Die Achtziger Jahre. Nostalgie oder Neuanfang? Die kritisch-ernsten Filme. In W. Kaschuba (Hg.), *Der deutsche Heimatfilm: Bilderwelten und Weltbilder. Bilder, Texte, Analysen zu 70 Jahren deutscher Filmgeschichte* (S. 135-139). Tübingen: Ludwig-Uhland-Institut für Empirische Kulturwissenschaft der Universität Tübingen. hier S. 135 f.

¹⁵² Bahlinger, D. (1989). Die Achtziger Jahre. Nostalgie oder Neuanfang? Nahe am Ideal: Hintergründig-witzige Filme. In W. Kaschuba (Hg.), *Der deutsche Heimatfilm: Bilderwelten und Weltbilder. Bilder, Texte, Analysen zu 70 Jahren deutscher Filmgeschichte* (S. 132-135). Tübingen: Ludwig-Uhland-Institut für Empirische Kulturwissenschaft der Universität Tübingen. hier S. 132.

„Kleines Kino aus den Regionen, das immer weniger provinziell anmutet“¹⁵³ beschreibt Stieber diese Epoche und führt „die beiden autobiographisch gefärbten Erstlingswerke von Wolfgang Murnberger: *Himmel oder Hölle* (1990) und *Ich gelobe* (1994)“¹⁵⁴ des Österreichers an. Kurze Zeit später folgten die ersten drei Teile der *Piefke-Saga* (1990), *Wildfeuer* (1991), *Schlafes Bruder* (1992), *Die Piefke-Saga IV* (1993), *Hölleisengretl* (1994), *Der Bockerer II - Österreich ist frei* (1996), *Die Siebtelbauern* (1998), *Der Laden* (1998) und *Krambamuli* (1998).

Ein wichtiges Ereignis, das hier nur abgekürzt erwähnt, jedoch in Alexandra Ludewigs Heimatfilmanalyse zum Modernen Heimatfilm berücksichtigt wird, war der Fall der Berliner Mauer am 9. November 1989. Die Wiedervereinigung von Ost- und Westdeutschland veränderte nicht nur das Ansehen Deutschlands innerhalb Europas zunehmend, sondern war nach den Kriegsjahren die zweitgrößte, innerstaatliche Veränderung für Deutschland. „Unterschiede zwischen den alten und den neuen Bundesländern kamen in den Stereotypen von Osis und Wessis zum Ausdruck [...]“¹⁵⁵ Mit der Verlegung der Hauptstadt von Bonn nach Berlin eröffneten sich „heftige öffentliche Diskussionen über die veränderte Bedeutung von deutscher Nation, Kultur und Identität und die Möglichkeit einer Normalisierung der deutschen Geschichte.“¹⁵⁶

In der Filmlandschaft nahm das Unterhaltungskino einen kontroversen Platz ein. Hatte man sich bis dahin bemüht, zumindest ansatzweise die Kriegsjahre und den Nationalsozialismus in diversen Filmen kritisch aufzuarbeiten, tendierte man bei der Aufarbeitung der Wiedervereinigung Deutschlands, zu ähnlichen Erzählmustern wie zu Beginn der Fünfzigerjahre. „Der Glaube an eine neue Stunde null drückte sich im deutlichen Widerstand der neuen Generation gegen Filmbewegungen mit kritischen Ambitionen, also auch gegen den Neuen deutschen Film, aus.“¹⁵⁷ Hake verweist in ihrem Buch auf die Autoren Rentschler und Halle und schreibt wie folgt:

¹⁵³ Stieber, B. (2009). „Heimatliche Bilderwelten“. Darstellung von Heimat und Lesarten der Filmkritik – eine qualitative Analyse zum österreichischen Heimatfilm. Dipl.-Arb. Universität Wien. S. 79.

¹⁵⁴ Stieber, B. (2009). ebd.: S. 79.

¹⁵⁵ Hake, S. (2004). *Film in Deutschland: Geschichte und Geschichten seit 1895*. Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt's Enzyklopädie. S. 304.

¹⁵⁶ Hake, S. (2004). ebd.: S. 304.

¹⁵⁷ Hake, S. (2004). ebd.: S. 304.

„Die Auswirkungen der historischen Ereignisse von 1989/1990 auf den deutschen Film waren weniger an den Spielfilmen, die die Wiedervereinigung direkt thematisierten, abzulesen als an der unerwarteten Renaissance des Unterhaltungskinos – eine Entwicklung, die von den Befürwortern einer formal avancierten und gesellschaftskritisch orientierten Filmkultur nicht immer positiv gesehen wurde.“¹⁵⁸

Ein Beispiel dafür ist der in dem nächsten Kapitel angeführte Film *Good Bye, Lenin!* (2003).

¹⁵⁸ Hake, S. (2004). ebd.: S. 304.

4. ZUR AKTUALITÄT DES HEIMATFILMS

Seit der Jahrtausendwende sind verstärkt literarische Beiträge zum Thema Heimatfilm in Feuilletons zu lesen. Filme wie *Die Scheinheiligen* (2001) von Thomas Kronthaler, *Jennerwein* (2003) von Hans-Günther Bücking, *Wer früher stirbt ist länger tot* (2006) von Markus H. Rosenmüller, *Baching* (2008) von Matthias Kiefersauer sowie *Soul Kitchen* (2009) von Fatih Akin forcieren diese Entwicklungen und verweisen auf einen möglichen neuen Aufschwung des Genres Heimatfilm. Während der Autor Andreas Riemann in seiner Analyse zum Thema Heimatfilm diesen Impuls auf die ideale landschaftliche Gegebenheit Süddeutschlands sowie auf eine gute Film-Produktionsstätte in Bayern reduziert, betrachten die Autorinnen Alexandra Ludewig und Ruth Esterhammer (heutige Selhofer) diesen Trend eingehender. Beide sprechen im folgenden Kapitel von einer Weiterentwicklung des Heimatfilmgenres ab den Achtzigerjahren, in der der kritische Heimatfilm neutralisiert und um den weitgefächerten Begriff des Modernen Heimatfilms ergänzt wurde. Hinter dieser Bezeichnung versteckt sich eine großzügigere Auslegung des Genres, das sich angepasst an die kürzlich entstandenen Heimatfilmformate verändert hat.

4.1. ALEXANDER RIEMANNS HEIMATFILM-TREND AUS BAYERN

Andreas Riemann geht in seinem Artikel „*Neuer Bayerischer*“ (*Heimat*)Film?¹⁵⁹ von einem Zusammenhang zwischen dem derzeitigen Heimatfilm-Trend aus Bayern und der aktuell vorherrschenden Infrastruktur für Filmschaffende in Süddeutschland aus. In seiner Analyse verweist der Autor auf folgende drei Institutionen, die diese Strömung begünstigen und für viele, der in den letzten Jahren erschienenen Filme, ausschlaggebend sind: die Filmförderung Bayern, die *Hochschule für Fernsehen und Film* in München sowie der *Bayerische Rundfunk* als Fernsehanstalt. Absolventinnen und Absolventen der *Hochschule für Fernsehen und Film*, wie die oben genannten Regisseure Thomas Kronthaler, Markus H. Rosenmüller und Hans Steinbichler konnten im Rahmen ihrer Abschlussarbeiten an der *Hochschule für Fernsehen und Film* von

¹⁵⁹ Riemann, A. (2007). „Neuer Bayerischer“ (Heimat)Film? Titel, Themen, Tendenzen. In H. Krah (Hg.), *Bayern und Film* (Band 1) (S. 11-27). Passau: MTS Meiden, Texte, Semiotik.

diesen Einrichtungen profitieren, auf sich aufmerksam machen und so indirekt durch ihre Erfolge zum heutigen Heimatfilmboom beitragen. Die drei Einrichtungen: *FilmFernsehFonds Bayern*, die *Hochschule für Fernsehen und Film* in München, sowie der *Bayerische Rundfunk* als Fernsehanstalt werden in der Folge näher erklärt:

Der *Bayerische Rundfunk* (BR) mit Firmensitz in München ist eine Anstalt des öffentlichen Rechts und Mitglied der ARD. Als größte Fernseh- und Rundfunkanstalt in Bayern ist er einer der größten Auftraggeber in Süddeutschland. „Beinahe alle Filme werden in Koproduktion mit dem Bayerischen Fernsehen entwickelt, dem entscheidenden öffentlich-rechtlichen Medium in Bayern, dessen Redakteure auf die Filminhalte Einfluss nehmen, sowie wertvolle finanzielle Ressourcen für das Produktionsbudget eröffnen.“¹⁶⁰ Heimatfilme wie *Wer früher stirbt ist länger tot* (2006) von Markus H. Rosenmüller, *Gernstls Reisen – Auf der Suche nach dem Glück* (2005/2006) von Franz Xaver Gernstl, *Beste Zeit* (2007) und *Beste Gegend* (2008) von Markus H. Rosenmüller zählen zu diesen Koproduktionen.

Der *FilmFernsehFonds Bayern* (FFF Bayern) stellt jährlich ca. 28 Millionen Euro für Filmproduktionen in den Bereichen Drehbuch, Projektentwicklung, Produktion Kinofilm, Produktion Fernsehfilm, Verleih und Vertrieb, Nachwuchsförderung, Filmtheater und Games zur Verfügung.¹⁶¹ Neben dem *Bayerischen Rundfunk* gilt der *FilmFernsehFonds Bayern* als eine der wichtigsten Konstanten für Produktionsfirmen und Filmschaffende in Bayern. Die *Film-Commission-Bayern* und die Initiative *Location-Netzwerk-Bayern* bieten darüber hinaus Hilfe für in- und ausländischen Produktionsfirmen, bei der Motivsuche und den notwendigen Drehgenehmigungen. „Eine spezielle Berücksichtigung erfahren dabei 'bayerische' Filmproduktionen, die, um auf ideale Kulissen und Szenenbilder zurückgreifen, mit dem Location-Netzwerk-Bayern zusammenarbeiten können.“¹⁶²

¹⁶⁰ Riemann, A. (2007). ebd.: hier S. 11.

¹⁶¹ Vgl.: Schaefer, K. (2010). *FFF FilmFernsehFonds Bayern*. Zugriff am 23.04.13 unter <http://www.fff-bayern.de/foerderung/home/>.

¹⁶² Riemann, A. (2007). ebd.: hier S. 13.

Die *Hochschule für Fernsehen und Film (HFF)* ist eine in München ansässige, staatliche Einrichtung mit berufspraktischer Ausbildung. Insgesamt fünf Studienschwerpunkte werden jährlich von der HFF angeboten: Kino- und Fernsehfilm, Dokumentarfilm und Fernsehpublizistik, Produktion und Medienwirtschaft, Drehbuch und Kamera. Die Schwerpunkte Medienwissenschaft und Technik sind für alle Studierenden verpflichtend. „Der Bayerische Rundfunk, das Zweite Deutsche Fernsehen und die Landeshauptstadt München tagen zu den Kosten mit Sach- und Dienstleistungen bei.“¹⁶³

„Prägten vor dem Jahr 2000 vornehmlich die Produktionen des Regisseurs Josef Vilsmaier das 'Kinofilm bild' von Bayern, entstanden nach der Jahrtausendwende signifikant mehr und Inhalt differenziertere Filmproduktionen vor allem von den Absolventen der HFF, darunter die bereits erwähnten Thomas Kronthaler, Hans Steinbichler und besonders Markus H. Rosenmüller, die die Landschaft Bayerns nicht nur als Kulisse nutzten, sondern sich intensiv mit bisher nicht thematisierten, tabuisierten Inhalten befassten.“¹⁶⁴

Riemann weist klar darauf hin, dass in seiner These eine rein äußerliche Sichtweise zum Tragen kommt, die in keinem Zusammenhang mit dem Inhalt dieser Heimatfilme, steht.¹⁶⁵ Inwiefern die inneren Merkmale des Heimatfilms verglichen werden können lässt er bis dato in seiner Analyse offen. Sein wissenschaftlicher Diskurs kann vorerst nur äußere Merkmale des bayerischen Heimatfilms aufzeigen, sowie Hinweise zum Dialekt oder der Schauspielerbesetzung geben. „Festzustellen ist zunächst, dass sich 'bayerische' von nicht-bayerischen Filmen primär durch die oberbayerische Mundart der handelnden Charaktere abgrenzen lassen.“¹⁶⁶ Bezugnehmend auf die Schauspielerinnen- und Schauspielerbesetzung „manifestiert sich auch im Bereich des

¹⁶³ HFF. (2014). *Organisation der HFF München*. Zugriff am 18.3.2014 unter http://www.hff-muc.de/de_DE/organisation.

¹⁶⁴ Riemann, A. (2007). ebd.: hier S. 11 f.

¹⁶⁵ Vgl.: Riemann, A. (2007). ebd.: S. 15.

¹⁶⁶ Riemann, A. (2007). ebd.: S. 15.

'Kreativen' eine relativ stabile Gruppe, die in gewisser Weise für Kontinuität in bayerischen Film- und Fernsehspielen sorgt.“¹⁶⁷

4.2. DIE VERJÜNGUNG DES MODERNEN HEIMATFILMS NACH RUTH ESTERHAMMER

Im Gegensatz zu Riemanns Ansatz, der die Infrastruktur Bayerns maßgebend für den neuen Heimatfilmboom lokalisiert, lassen sich im folgenden Kapitel mögliche Gründe für den Erfolg finden, die sich mit dem Inhalt dieser Filme beschäftigen. Als Basis für eine Weiterentwicklung des kritischen zum Modernen Heimatfilm erläutert die Autorin Ruth Esterhammer eine in den Achtzigerjahren stattgefundene Verjüngung des Genres. Ihrer Meinung nach waren die Stoffe dieser Geschichten ausschlaggebend, um von den bisherigen in die Jahre gekommenen klassischen Heimatfilmen abzulenken. „Der kritische Heimatfilm hatte wesentlichen Einfluss auf die nachfolgende Entwicklung des Genres Heimatfilm: Durch ihn wurde das als überlebt empfundene Genre wieder verjüngt und mit neuen Inhalten und Formen gefüllt.“¹⁶⁸ Ebenso wie Esterhammer nimmt Stieber in ihrer Diplomarbeit klare Stellung zu einer, der heutigen Filmlandschaft angepassten Auffassung von Heimatfilm ein und schreibt: „Im Rahmen dieser Arbeit wird der neue Heimatfilm als eine Weiterentwicklung des klassischen Heimatfilm-Genres interpretiert und als Subgenre klassifiziert.“¹⁶⁹

„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. Dies war im kritischen Heimatfilm noch nicht möglich, da sich dieser erst von alten Traditionen

¹⁶⁷ Riemann, A. (2007). ebd.: S. 12.

¹⁶⁸ Esterhammer, R. (2008). Heimatfilm in Österreich: Einblicke in ein facettenreiches Genre. In S. Neuhaus (Hrsg.), *Literatur im Film. Beispiele einer Medienbeziehung*, Band 22 (S. 177-198). Würzburg: Verlag Königshausen & Neumann GmbH. hier S. 187.

¹⁶⁹ Stieber, B. (2009). „Heimatliche Bilderwelten“. Darstellung von Heimat und Lesarten der Filmkritik – eine qualitative Analyse zum österreichischen Heimatfilm. Dipl.-Arb. Universität Wien. S. 75.

distanzieren musste um als etwas Neues erkannt zu werden. Durch das Anknüpfen an bestens bekannten Filmtraditionen befriedigt der Moderne Heimatfilm das Bedürfnis nach Kontinuität und Stabilität in einem Zeitalter, das von Schnelllebigkeit, Globalisierung und Terror beherrscht wird.¹⁷⁰

Laut Esterhammer sind drei Untergruppen des Modernen Heimatfilms zu erkennen:

- 1) „kritische Neuverfilmungen klassischer Heimatromane und –stücke“¹⁷¹
- 2) „Verfilmungen autobiographischer Heimatliteratur“¹⁷²
- 3) „Unterhaltungsfilme, die Elemente aus anderen Genres (z.B. Western, Krimi) mit Elementen des kritischen Heimatfilms mischen“¹⁷³

Zur ersten Gruppe gehören kritische Neuverfilmungen, die auf Stoffen der klassischen Heimatromane des letzten Jahrhunderts beruhen. Häufiges Merkmal dieser Filme ist die im bäuerlichen Milieu stattfindende Geschichte. Klassische Filmmerkmale wie die Liebesbeziehung zweier Menschen oder die strenge Familienstruktur innerhalb des Hofes werden neu aufgegriffen und differenziert zum ursprünglichen Werk betrachtet. Mehrfache Wiederverfilmungen dieser Romane von unterschiedlichen Regisseuren sind nicht ungewöhnlich. Als typisches Beispiel hierfür ist der Roman *Die Geierwally* der Schriftstellerin Wilhelmine von Hillern aus dem Jahr 1875 anzusehen¹⁷⁴. Insgesamt wurde das Stück vier Mal verfilmt: 1940 von Hans Steinhoff, 1956 von Franz Cap, 1987 von Walter Bockmayer und 2004 von Peter Sämann. Weiter Beispiele sind: *Gewitter im Mai* (1988) nach Ludwig Ganghofer, Regie: Franz Xaver Schwarzenberger, *Krambambuli* (1998) nach Marie von Ebner-Eschenbach und einem Drehbuch von Franz Mitterer, Regie: Franz Xaver Schwarzenberger (1998), *Der Schandfleck* (1998) nach Ludwig Anzengruber, Regie: Julian Pölsler, *Schatten der Erinnerungen* (2009)

¹⁷⁰ Ploskov, S. (2013). „Heimatfilms als Spiegel österreichischer Mentalitätsgeschichte“. Die Transformation der Geschlechterrepräsentation im Modernen Heimatfilm. Dipl.-Arb. Universität Wien. S. 42.

¹⁷¹ Esterhammer, R. (2008). ebd.: S. 187.

¹⁷² Esterhammer, R. (2008). ebd.: S. 187.

¹⁷³ Esterhammer, R. (2008). ebd.: S. 187.

¹⁷⁴ Vgl.: Nies, M. (2007). „Aus einem knorrigem Stück eine Heilige Schnitzen“: Bergweltliche Geschlechterkonzeption in Wilhelmine von Hillerns Roman *Geier-Wally* und seinen Verfilmungen vom Nationalsozialismus zur Gegenwart. In H. Krah (Hg.), (2007). *Bayern und Film* (Band 1) (S. 171-208). Passau: MTS Medien, Texte, Semiotik. hier S. 171.

nach Motiven von Ludwig Ganghofer, Regie: Hartmut Griesmayr, *Die Wand* (2012)
nach Marlen Haushofer, Regie: Julian Pölsler.

„Alle diese Filme fanden Anerkennung in der Kritik und wurden von ihr als moderne Heimatfilme beurteilt, ungeachtet der Tatsache, dass sie auf traditionellen Vorlagen beruhen. Die verwendete Vorlage sagt also nichts über den Typ des Films aus, aus klassischer Heimatliteratur können sowohl klassische als auch moderne Heimatfilme entstehen. Es ist auch durchaus möglich, dass die Verfilmung einer literarischen Vorlage, die gar nicht als Heimatliteratur rezipiert wurde, plötzlich das Etikett Heimatfilm verpasst bekommt.“¹⁷⁵

Die Filme der zweiten Kategorie beschäftigen sich mit „*Verfilmungen autobiographischer Heimatliteratur*“¹⁷⁶ die eine Art Bestandsaufnahme des im Werk erzählten Milieus widerspiegeln soll. Die ungeschönte harte Realität steht im Vordergrund, ohne kitschig zu wirken. Die Verwendung von Originalschauplätzen wird zunehmend angestrebt. Als Beispiel dafür ist der Film *Herbstmilch* (1988) unter der Regie von Joseph Vilsmaier zu erwähnen. Dieser Film ist nach dem autobiographischen Buch *Herbstmilch – Lebenserinnerungen einer Bäuerin* (1985) von der Autorin Anna Wimschneider entstanden.

Die Heimatfilme der dritten Gruppe werden von Esterhammer in die Kategorie der Unterhaltungsfilme eingeordnet. Auf humorvolle Art und Weise werden gesellschaftskritische Themen angesprochen und thematisiert. Während die ersten beiden Gruppen autobiografische Elemente besitzen, haben die Unterhaltungsfilme weniger belehrende Momente. Beispiele sind Produktionen der Regisseure Thomas Kronthaler oder Markus H. Rosenmüller. Dennoch kommen auch Merkmale des kritischen Heimatfilms vor, wie in Stefan Ruzowitzky's Film *Die Siebtelbauern* (1998). Nachfolgende Heimatfilme wie *Bergblut* (2010) des Regisseurs Philipp J. Pamer, *Ende*

¹⁷⁵ Esterhammer, R. (2008). ebd.: S. 188.

¹⁷⁶ Esterhammer, R. (2008). ebd.: S. 187.

der *Schonzeit* (2012) der Regisseurin Franziska Schlotterer und *Jennerwein* (2003) des Regisseurs Hans-Günther Bücking sind weitere Beispiele für diese Unterhaltungsfilme.

4.3. DAS LEBEN IN OST- UND WESTDEUTSCHLAND, UNTERHALTUNGSFILME UND MIGRATION ALS AUSLÖSER DES MODERNEN HEIMATFILMS NACH ALEXANDRA LUDEWIG

Ähnliche Studienergebnisse wie Esterhammer erzielt Alexandra Ludewig in ihrem Buch *Screening Nostalgia 100 Years of German Heimat Film*¹⁷⁷. Ihre Habilitationsschrift ist bis dato das umfassendste Werk zum Thema Heimatfilm. Nach einer Definition des Begriffes „Heimat“, folgt Ludewigs Buchaufbau chronologisch den historischen Heimatfilmepochen, beginnend mit den Bergfilmen der Zwanzigerjahre, Filmen während der NS-Zeit, den Heimatfilmen der Fünfziger- und Sechzigerjahren und dem kritischen Heimatfilm.¹⁷⁸ Interessant sind Alexandra Ludewigs Überlegungen und Einteilungen der Heimatfilme ab den Achtzigerjahren. Bereits in der Inhaltsangabe werden die Leser mit Kapitelüberschriften wie „*positiv (Re-)Discoveries of Heimat*“¹⁷⁹, „*Ambivalent Heimat Films*“¹⁸⁰ und „*Hyphenated Heimat*“¹⁸¹ konfrontiert. Untersucht werden Filme zum Thema Leben in Ost- und Westdeutschland, Migration und regionale Unterhaltungsfilme.

„A meeting of art, entertainment, and ideology, Heimat films have always been political. Whether in a subversive or coercive fashion, or as critical or supportive of the status quo, they have been used as a medium to influence propagandize, and provoke.“¹⁸²

¹⁷⁷ Ludewig, A. (2011). *Screening Nostalgia. 100 Years of German Heimat Film*. Bielefeld: Transcript Verlag.

¹⁷⁸ Vgl.: Ludewig, A. (2011). ebd.: Inhaltsangabe

¹⁷⁹ Ludewig, A. (2011) ebd.: p. 295.

¹⁸⁰ Ludewig, A. (2011) ebd.: p. 361.

¹⁸¹ Ludewig, A. (2011) ebd.: p. 389.

¹⁸² Ludewig, A. (2011) ebd.: p. 295.

In ihrem Buchkapitel „*Positive (Re-)Discoveries of Heimat*“¹⁸³ nimmt Ludewig eine großzügigere Analyse vor, die sich beginnend mit den Sechzigerjahren den in Deutschland entstandenen Fernsehserien sowie der DEFA (= Deutsche Film AG) und dem in Ost und West geteilten Deutschland widmet. In Bezug auf den Heimatfilm führt sie Beispiele an, die die Wiedervereinigung Deutschlands und speziell das Motiv Leben in Ost-Berlin zum Thema haben. In ihrer Studie analysiert sie die Filme: *Der Zimmerspringbrunnen* (2001) unter der Regie von Peter Timm, *Sonnenallee* (1999) des Regisseurs Leander Haußmann sowie *Good Bye, Lenin!* (2003) des Regisseurs Wolfgang Becker.

„Curiously, Ostalgie is used far more commonly than Westalgie as a label for this trend of remembering and marketing; one explanation for this could be the fact that Westalgie is considered closer to the norm and therefore not worthy of a semantic differentiation or branding.“¹⁸⁴

Hinsichtlich des Lebens in West-Berlin analysiert Alexandra Ludewig den Film *Herr Lehmann* (2003) von Leander Hausmann, der sich auf die Zeit vor dem Fall der Berliner Mauer beschränkt. Als zweites Beispiel gibt die Verfasserin den Film *Die fetten Jahre sind vorbei* (2004) von Hans Weingartner an.

„Since the 1990s, production companies have backed films that present Heimat as problematic, Heimat as hurtful, as well as love-hate relationships with Heimat. These films all reflect the ambivalence between the longing and contempt or hatred for one’s place of birth apparently felt by a large and increasing section of the population-an ironic contrast to the rather unpopular new German Cinema from which they took some of their cues.“¹⁸⁵

Der zweite Teil ihrer Forschungsstudie mit dem Titel „*Ambivalent Heimat Films*“¹⁸⁶ beschäftigt sich mit der Kategorie der Unterhaltungsfilme, die als einzige Größe sowohl

¹⁸³ Ludewig, A. (2011). ebd.: p. 295.

¹⁸⁴ Ludewig, A. (2011). ebd.: p. 333.

¹⁸⁵ Ludewig, A. (2011). ebd.: p. 362.

¹⁸⁶ Ludewig, A. (2011). ebd.: p. 361.

bei Riemann als auch bei Esterhammer vertreten sind. Abweichend von den Filmen der oben angeführten Gruppe enthalten diese Heimatfilme durchaus satirische Züge, die den Unterhaltungswert steigern und klassische Themen wie Religion, Beziehung, Familie und Landschaftsmilieu auflockern. Traditionelle Werte sind zwar fixer Bestandteil der Geschichte, können den Zusehern aber aufgeweicht und humorvoll nähergebracht werden. „Im Unterschied zu (m) [sic] 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.“¹⁸⁷ Eine Identifizierung der Zuseher mit den im Heimatfilm vorkommenden Charakteren ist nicht primäres Ziel.

„Some of these productions have only limited artistic value and are often formulaic genre films, many of them ,regionally inflected, set in particular cities or geographical locales that reflect the regional broadcasting company of the federal broadcasting system.“¹⁸⁸

Zu diesen Unterhaltungsfilmen gehören die bereits am Anfang des Kapitels angesprochenen Beispielfilme: *Die Scheinheiligen* (2001) von Thomas Kronthaler, *Hierankl* (2003) von Hans Sebastian Steinbichler und *Wer früher stirbt ist länger tot* (2006) von Marcus H. Rosenmüller.

„Directors such as Thomas Kronthaler from Bavaria (*Die Scheinheiligen* [The Hypocrites], 2001), Thomas Imbach from Switzerland (*Lenz*, 2006), the northern German Valeska Griesebach (*Sehnsucht* [Longing], 2006) and the southern German Marcus H. Rosenmüller's (*Der Räuber Kneißl* [Robber Kneissl], 2008) can be credited with the renaissance of the new Heimat film in German-language cinema, which manifested itself in a flood of new releases in the first decade of the twenty-first century.“¹⁸⁹

¹⁸⁷ Ploskov, S. (2013). „Heimatfilms als Spiegel österreichischer Mentalitätsgeschichte“. Die Transformation der Geschlechterrepräsentation im Mondernen Heimtafilm. Dipl.-Arb. Universität Wien. S. 41.

¹⁸⁸ Silbermann, 2009, zitiert nach Ludewig, A. (2011). ebd.: p. 361.

¹⁸⁹ Ludewig, A. (2011). ebd.: p. 364 f.

Die dritte Gruppe ihrer Arbeit „*Hypenated Heimat*“¹⁹⁰ steht im Zusammenhang mit Regisseurinnen und Regisseuren deren Migrationshintergrund Teil der erzählten Filmgeschichte oder deren Leben ist. In diesem Zusammenhang bekommen der Begriff „Heimat“ sowie das Genre Heimatfilm eine neue Bedeutung und verlassen die klassisch, traditionelle Vorstellung im Rahmen der bisher erwähnten Heimatfilme. In diesem Sinne ist Heimat weder räumlich an die Stadt oder an ein Dorf gebunden noch setzt sie eine Abgrenzung zwischen dem Eigenen und dem Fremden voraus. Ludewig vertritt den Standpunkt, dass die Themen Integration in Europa, die staatliche und kulturelle Identität Deutschlands, die Gegensätze zwischen der wirtschaftlichen und militärischen Macht, kulturelle Minderwertigkeitsgefühle, rassistische und bürgerliche Definition von Identität und Andersartigkeit, immerwährend relevant sind.¹⁹¹ Angepasst an heute werden nun diese Problematiken von den einzelnen, teilweise in zweiter Generation hier lebenden Regisseurinnen und Regisseuren filmisch aufgegriffen und thematisiert. Ihr Einbringen persönlicher Erfahrungen und Erlebnisse mit zwei oder mehreren Kulturen trägt zu einer immer freizügigeren Definition des Begriffes „Heimatfilm“ bei, der nach Ludewig gleichzeitig um diesen Faktor bereichert wird. „Most recently, a new selfconfidence in the use of the terms 'Heimat' and 'Heimat films' has become obvious in German arts and culture.“¹⁹²

Fatih Akin's Film *Gegen die Wand* (2004), Angelina Maccarone's Film *Fremde Haut* (2005) sowie Züli Aladag's Film *Rage* (2006) sind Beispielfilme dieser Gruppe.

„Zu den kritischen Heimatfilmen am Anfang dieser Entwicklung, die aufdecken, aufwecken, erziehen wollten, sind inzwischen moderne Heimatfilme dazugekommen, die neben einer bekömmlichen Dosis Kritik vor allem Unterhaltung bieten. Es erscheint mir sinnvoll, das Etikett kritischer Film nur für das Autorenkino bzw. für die Umsetzung kritischer Heimatliteratur in den 1960-1980er Jahren zu verwenden, während die

¹⁹⁰ Ludewig, A. (2011). ebd.: p. 389.

¹⁹¹ Vgl.: Ludewig, A. (2011). ebd.: p. 64.

¹⁹² Ludewig, A. (2011). ebd.: p. 64 f.

daran angeknüpften Filme in Einklang mit der Filmkritik als moderne Heimatfilme zu bezeichnen sind.“¹⁹³

Führt man die wissenschaftlichen Studien zum Thema zusammen ist zu erkennen, dass der Heimatfilm in der heutigen Filmlandschaft noch immer als fester kultureller Bestandteil zu bewerten ist, der jedoch aufgrund der verschiedenen Forschungstheorien unterschiedlich mutig betrachtet wird. Der Heimatfilm der Neuzeit ist lediglich komplexer strukturiert und manchmal um den interkulturellen Aspekt, den die Globalisierung mit sich bringt, erweitert. Beschäftigt sich die Autorin Esterhammer mit einer eher konservativen Einstellung zum Genre, so wirkt die Studie von Ludewig wesentlich gewagter und offener, was vielleicht mit ihrer Distanz zum deutschen Heimatfilm - aufgrund ihrer Nationalität - in Verbindung zu bringen ist. Ausschlaggebend für die Entwicklung des Heimatfilms ist immer das Wort „Heimat“ im Kontext zur Gegenwart, welches unabhängig von seiner Auslegung als fixer Bestandteil, ja sogar als Voraussetzung für diese Gattung anzusehen ist. Alle anderen Trends, die im Kontext mit diesem Thema stehen, wie zum Beispiel Riemann's Heimatfilmtrend aus Bayern, sind meines Erachtens als zweitrangig zu betrachten. Hinsichtlich dieser Erkenntnis möchte ich auf ein Zitat von David Benjamin Brückel hinweisen, das meiner Meinung nach sehr gut den Begriff „Heimatfilm“ von heute erklärt.

„Es geht dabei nicht mehr darum, das Dorf vor der Welt zu schützen, sondern darum, über das Dorf in der Welt nachzudenken, lokales und globales in einem gemeinsamen Gedanken zu fassen, das Eigene und das Fremde gedanklich zu verbinden. Dies gelingt einerseits in den NEO-Heimatfilmen eines Marcus H. Rosenmüller, die in einem globalisierten heutigen Bayern spielen und ein wenig konventionell daherkommen, wie in den Filmen Fatih Akins, die häufig zwischen mehreren 'Heimaten' pendeln. *Auf der anderen Seite*. Vielleicht ist dieser Filmtitel Akins die komprimierte Formel, mit der in einem heutigen Sinne die oszillierende Bewegung zwischen Gestern und Morgen, zwischen hier und dort, zwischen 'Heimat'

¹⁹³ Esterhammer, R. (2008). Heimatfilm in Österreich: Einblicke in ein facettenreiches Genre. In S. Neuhaus (Hg.), *Literatur im Film. Beispiele einer Medienbeziehung*, Band 22 (S. 177-198). Würzburg: Verlag Königshausen & Neumann GmbH. S. 187.

und Fremde beschrieben ist. Es geht um das Gegenüber, um die andere Seite als Kontrastfläche, aber nicht mit dem Ziel, das Eigene dem Fremden vorzuziehen, sondern darum, sich im Fremden selbst zu erkennen, darum, im Dialog mit dem anderen die prospektive Komponente der nicht mehr an einen Ort, an Nation, Religion, Hautfarbe oder ‚Rasse‘ gebundenen heutigen Pluralität ‚Heimat‘ zu entdecken.¹⁹⁴

Das nachstehende Kapitel verbindet den Film *Soul Kitchen* (2009) von Fatih Akin mit dem Genre Modernen Heimatfilm. Inwieweit dieser Film als solcher zu bewerten ist, kann erst am Ende dieser Diplomarbeit aufgeklärt werden. Will man jedoch weiter über den Heimatfilm von heute nachdenken, muss man an der modernsten Theorie zum Thema ansetzen und diese überprüfen.

¹⁹⁴ Brückel, D. B. (2009). Zurück in die Zukunft. Zur Diskussion des Heimatphänomens im deutschsprachigen Film am Beispiel von Edgar Reitz' Filmroman Heimat. Dipl.-Arb. Universität Wien. S. 99.

5. FATIH AKINS FILM *SOUL KITCHEN*

Der vorliegende empirische Abschnitt dieser Diplomarbeit beschäftigt sich mit dem Film *Soul Kitchen* (2009) des Regisseurs Fatih Akin und seiner möglichen Einordnung in den Modernen Heimatfilm. Mit Hilfe der bis jetzt erarbeiteten Grundlagen zu den Themen „Heimat“ und der Heimatfilmgeschichte gilt es nun, diesen Film auf seine Zugehörigkeit zum Modernen Heimatfilms hin zu überprüfen. Um eine Untersuchung zum Thema vornehmen zu können folgen zunächst eine Personenbeschreibung des Regisseurs sowie eine Inhaltsangabe des Films. Später verweise ich auf Akins Beweggründe, diesen Film zu realisieren, bevor ich anhand von inneren und äußeren Analysemerkmalen des Heimatfilms versuche den Film *Soul Kitchen* einzuordnen.

5.1. DER REGISSEUR FATIH AKIN

„[...] Es heißt eben doch, mit zwei Kulturen leben,
zwischen den Welten wandern“¹⁹⁵

Fatih Akin wurde am 25. August 1973 in Hamburg Altona geboren. Er ist der Sohn einer türkischen Gastarbeiterfamilie, deren Familiengeschichte er in seinem semi-dokumentarischen Spiel- und Fernsehfilm *Wir haben vergessen zurückzukehren* (2001) erzählt. Akin machte seine ersten Schauspiel- und Autorenerfahrungen während seiner Schulzeit in Hamburg. Er absolvierte das Studium für Visuelle Kommunikation an der Hamburger Hochschule für bildende Künste. Beginnend mit Kurzfilmen *Sensin – du bist es!* (1995) und *Getürkt* (1997) folgten seine ersten Spielfilme *Kurz und schmerzlos* (1998), *Im Juli* (2000) und *Solino* (2002). Akin ist ein deutsch-türkischer Regisseur, der in zweiter Generation in Deutschland lebt und arbeitet. Gemeinsam mit Andreas Thiel und Klaus Maeck gründete er im Jahr 2004 die Filmproduktionsfirma Corazón International.

¹⁹⁵ Kong, J. (2011). Migrationsfilme aus Deutschland als Medium interkultureller Erziehung und Bildung. Diss. Universität Berlin. S. 183.

Bekannt wurde der Regisseur durch seine zwischen 2004 bis 2014 veröffentlichte Trilogie über „Liebe, Tod und Teufel“. Der erste Teil *Gegen die Wand* wurde 2004 veröffentlicht. Der zweite Teil *Auf der anderen Seite* erschien 2007 und wurde beim 60. Filmfestival in Cannes vorgestellt. Der Film *The Cut* (2014) ist der dritte und letzte Teil seiner geplanten Trilogie und wurde am 31. August 2014 bei den 71. Internationalen Filmfestspielen in Venedig uraufgeführt. Für seine Filme erhielt Akin wiederholt großes Lob und sie wurden mehrfach mit nationalen und internationalen Preisen ausgezeichnet. Insgesamt hat Akin knapp zwanzig Spielfilme als Regisseur gedreht, bei denen er meist auch als Autor oder Coautor mitgewirkt hat. Die Ideen zu diesen Geschichten sind geprägt von seinen persönlichen Erfahrungen und Erlebnissen. Der Film *Soul Kitchen* (2009) ist bis dato Akins einzige Komödie.

5.2. INHALTSANGABE ZUM FILM *SOUL KITCHEN*

Der Film *Soul Kitchen* ist Fatih Akins Hommage an die Stadt Hamburg und seine Einwohner. Im Detail erzählt der Regisseur die Geschichte von dem Griechen Zinos Kazantsakis (Adam Bousdoukos) und seinen Freunden, die im rasant wachsenden Hamburg versuchen ihre deutsche Heimat vor der Sanierungswelle der Stadt zu beschützen. Erzählt wird die Geschichte aus Zinos Blickwinkel. Das Lokal, das er betreibt, befindet sich in Hamburg Wilhelmsburg und heißt „Soul Kitchen“. Es spiegelt zwei der wichtigsten Leidenschaften Zinos wider, gute Musik und gutes Essen.

Die Geschichte beginnt mit einer Alltagssituation. Zinos trifft die letzten Vorbereitungen für den Abend, bevor seine Gäste im „Soul Kitchen“ erscheinen. So überschaubar wie seine Speisekarte sind auch seine Stammgäste. Sein Publikum ist nicht anspruchsvoll und gibt sich mit einem Feierabendbier und Tiefkühlpizzen zufrieden. Zinos ist kein guter Geschäftsmann und kann sich nur knapp über Wasser halten.

Zinos Freundin Nadine (Pheline Roggan) hat sich entschlossen Hamburg zu verlassen, um für unbestimmte Zeit als Korrespondentin nach Shanghai zu gehen. Der Abschied von seiner Freundin fällt Zinos schwer und stellt ihn vor einen kaum lösbaren Konflikt.

Seine zwei Möglichkeiten sind, eine Fernbeziehung zu führen oder seiner Freundin nach China zu folgen. Die Suche nach einem Geschäftsführer für sein Lokal, um Nadine nach Shanghai folgen zu können, gestaltet sich aufwendiger als erwartet. Zinos gerät unter Druck und erleidet außerdem einen Bandscheibenvorfall. In seiner Not und wegen des immer schlechter laufenden Geschäfts im „Soul Kitchen“ engagiert Zinos den exzentrischen Spitzenkoch Shayn (Birol Ünel), der es mit seinen Vorstellungen von einer guten Küche gleich zu Beginn seiner Anstellung schafft, sogar die letzten Stammkunden des Lokals zu vertreiben.

Zur selben Zeit taucht unerwartet Zinos Bruder Illias (Moritz Bleibtreu) auf und bittet Zinos, ihn bei sich anzustellen. Illias geht es jedoch nicht darum zu arbeiten, vielmehr braucht er einen Arbeitgeber, der ihm die Notwendigkeit seiner Anwesenheit bescheinigt, um Freigang aus dem Gefängnis zu erhalten. Das Vorhaben nach Shanghai zu reisen rückt für Zinos aufgrund des schlechten Geschäfts, in immer weitere Ferne. Zinos' alter Schulfreund, der Immobilienhai Neumann (Wotan Wilke Möhring) erkennt die schwierige Situation, in der sich Zinos befindet und fordert ihn auf, ihm das „Soul Kitchen“ zu verkaufen. Zinos winkt jedoch ab, was Neumann als Kampfansage sieht. Neumann verständigt daraufhin das Gesundheitsamt und wirft ein wachsames Auge auf Illias und seine kleinkriminellen Freunde, um im richtigen Moment das „Soul Kitchen“ für sich zu gewinnen. Als das Gesundheits- und Finanzamt Zinos schließlich auffordert die Küche zu sanieren und seine Steuerschulden zu bezahlen, gerät der Lokalbesitzer immer mehr unter Druck und sein Leben gerät aus den Fugen.

Illias gehört nach einigen Startschwierigkeiten zum festen Mitarbeiterstamm des „Soul Kitchen“. Mit der beginnenden Liebesbeziehung zwischen Illias und der Kellnerin Lucia (Anna Bederke) wendet sich das Blatt. Illias, Lucia, Zinos und Shayn versuchen nun gemeinsam das „Soul Kitchen“ vor einer finanziellen Pleite zu retten. Das neue Publikum ist fasziniert von Shyans außergewöhnlicher Küche und Illias neuem Musikkonzept. So wird das „Soul Kitchen“ zu einem angesagten Szenelokal der Stadt. Trotzdem packt Zinos, obwohl er weder einen Geschäftsführer gefunden und noch seinen Bandscheibenvorfall kuriert hat, unter dem wachsenden Druck seiner Freundin Nadine in Shanghai seine Koffer, überschreibt das Lokal kurzer Hand notariell seinem

Bruder Illias und macht sich auf den Weg zum Flughafen. Kurz bevor er in das Flugzeug einsteigen will, begegnet er am Flughafen Nadine, die ihm in Begleitung eines neuen Mannes entgegenkommt. Nadine ist voll Trauer angereist, um der Beerdigung ihrer Oma beizuwohnen und hat gar keine Augen mehr für Zinos. Zinos ist am Boden zerstört, lässt seine Koffer wieder aus dem Flugzeug holen und fährt ins „Soul Kitchen“ zurück. Bei seiner Wiederankunft im Restaurant erfährt er, dass sein Bruder Illias am Abend vorher das Lokal beim Pokerspiel gegen den Immobilienmakler Neumann verzockt hat. Hier ist nun der absolute Tiefpunkt der Geschichte erreicht. Der Film hat jedoch ein glückliches Ende. Mit unerwarteter Hilfe von Nadine gelingt es Zinos das „Soul Kitchen“ zurück zu ersteigern und es bahnt sich eine neue Liebe zwischen ihm und der Physiotherapeutin Anna (Dorka Gryllus) an.

Neben der Figur des Hauptdarstellers wird auch die Figur des Illias genauer dargestellt. Sie ist geprägt von Vorurteilen und trägt somit zur Spannung der Geschichte bei. Nicht verwunderlich ist ebenfalls, dass Illias Freunde einen Hang zur Kriminalität haben. Die Einzige, die Illias aus seiner Misere zu retten vermag, ist Lucia. Die Handlung im Film ist von vielen Nebensträngen umrahmt. Die Liebe zum Detail steht immer im Vordergrund.

5.3. ENTSTEHUNGSGESCHICHTE UND BEWEGGRÜNDE FÜR DIESEN FILM

„Ich war Hamburg noch einen Film schuldig“¹⁹⁶

Beginnt man mit einer Recherche zum Film *Soul Kitchen* findet man relativ schnell Hinweise, dass dieser Film zur Gänze in Hamburg gedreht wurde. Zusätzlich verweisen einige Zeitungsinterviews auf eine starke Beziehung des Regisseurs zur Hansestadt. Dass Akin in Hamburg wohnt und dort aufgewachsen ist, wurde bereits mehrfach erwähnt. Dieses Kapitel soll nun die Entstehungsgeschichte und sein persönliches

¹⁹⁶ Voigt, C. (2009, 7. Dezember). Der Traumfabrikant. *Spiegel Online*. Zugriff am 28.11.2011 unter <http://www.spiegel.de/spiegel/a-665406.html>.

Interesse, diesen Film zu drehen, verdeutlichen. Akin sieht es hierbei als sein Privileg, sich des Mediums Film bedienen zu können.

„In den vergangenen Jahren gab es ja so eine Art Korrespondenz zwischen mir und der Presse über meine Filme und über die Frage, wo ich denn nun eigentlich hingehöre. Diesen Dialog setzt 'Soul Kitchen' fort. Der Film setzt einen Akzent, vielleicht sogar eine Zäsur.“¹⁹⁷

Nachdem in Akins früheren Filmen häufig die Frage seiner Identität thematisiert wurde, möchte der Regisseur nun Stellung zu seiner Heimat, der Stadt Hamburg, nehmen. Ausschlaggebend dafür sind einerseits die Veränderungen in der Stadt und andererseits seine Familie und Freunde, die einen großen Teil seines Leben ausmachen. In einer Hommage an ihre gemeinsamen Erlebnisse möchte er einen Film zeigen, der sowohl das vertraute „Hamburg seiner Jugendjahre“ als auch das damit verbundene Lebensgefühl aus dieser Zeit vermitteln soll, bevor aufkommende Veränderungen ihn möglicherweise entfremden.

„Da Hamburg meine Heimat ist und ich einen Kreis schließen wollte, sind die Protagonisten diesmal nicht auf der Suche nach ihrer Identität. In diesem Film verteidigen die Helden ihre Heimat. Wilhelmsburg steht für die Veränderung der Stadt, Gentrifizierung, also den spekulativen Umgang mit Stadtteilen, in denen die Künstler vom Geldadel vertrieben werden.“¹⁹⁸

In einem Interview mit dem *Spiegel Online* verstärkt Akin diese Aussage und antwortet auf die Frage: „Inwiefern Hamburg ausschlaggebend ist für den Film *Soul Kitchen*“ wie folgt:

„Normalerweise verlassen meine Charaktere das Land, um von außen auf ihr Leben zu gucken und sich zu finden. In 'Soul Kitchen' bleibt der Held

¹⁹⁷ Borcholte, A. (2009, 23. Dezember). „Ich hatte Bock zu lachen“. *Spiegel Online*. Zugriff am 1.12.2011 unter <http://www.spiegel.de/kultur/kino/soul-kitchen-regisseur-fatih-akin-ich-hatte-bock-zu-lachen-a-668682-2.html>.

¹⁹⁸ Behrens, V. & Töteberg, M. (2011). *Fatih Akin. Im Clinch. Die Geschichte meiner Filme* (1. Auflage). Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Verlag GmbH. S. 202.

zu Hause. Adams Freundin verlässt zwar das Land, aber er selbst bleibt da. [...] Der Held in 'Soul Kitchen' muss nicht mehr herausfinden, wo er hingehört, diese Suche ist mit 'Auf der anderen Seite' (Akins zweiter Film seiner Trilogie zum Thema „Liebe, Tod, Teufel“ Anmerkung K. S.) zu Ende erzählt. Meine Figuren laufen jetzt nicht mehr weg, sondern verteidigen, was hier ist. In 'Soul Kitchen' wehren sie sich zum Beispiel gegen die neoliberalen Kräfte in der Stadt.“¹⁹⁹

Hier kommt zum ersten Mal die These Alexandra Ludewigs zum Tragen, die in ihrer Habilitationsschrift auf einen Zusammenhang zwischen dem Modernen Heimatfilm und den Filmen, der in zweiter Generation lebenden Regisseurinnen und Regisseuren, aufmerksam macht.

„'Meine Filme sind sehr persönliche Filme (...), die ich tief aus meiner Biographie und meinen Erfahrungen geschöpft habe. (...) Ein Teil dieser Biographie ist natürlich meine Herkunft; dass ich türkische Eltern habe, dass ich Türkisch spreche, dass (...) ich türkische Musik sehr gern höre und dass die türkische Sprache für mich manchmal ein Geheimcode war, den eben viele nicht verstehen. Das alles gebe ich an meine Filmfiguren weiter'“.“²⁰⁰

Das Resultat seiner Entwicklung ist der Film *Soul Kitchen*, der von Akin selbst als Heimatfilm und Familiengeschichte bezeichnet wird. Jasmin Ramadan und Adam Bousdoukos sind wie Fatih Akin selbst nicht nur in Hamburg geboren und aufgewachsen, sondern kennen einander seit ihrem 16. Lebensjahr. Adam ist Grieche, Jasmin's Vater ist Ägypter und Fatihs Vorfahren sind türkische Staatsbürger. Alle drei Autoren leben in zweiter Generation in Hamburg. Fatih Akins langjähriger Freund Adam und er haben das Drehbuch zum Film geschrieben. Akins Freundin Jasmin den

¹⁹⁹ Borcholte, A. (2009, 23. Dezember). „Ich hatte Bock zu lachen“. *Spiegel Online*. Zugriff am 1.12.2011 unter <http://www.spiegel.de/kultur/kino/soul-kitchen-regisseur-fatih-akin-ich-hatte-bock-zu-lachen-a-668682-2.html>.

²⁰⁰ News Container, Nr. 15, 06/07 1999 „'Ein Gefühl der Anerkennung'“. Zitiert nach Kong, J. (2011). ebd.: S. 183.

Prolog zur Komödie.²⁰¹ Entstanden ist die Geschichte in einem Lokal, das bis vor ein paar Jahren noch Adam gehörte, bevor er es verkaufte, um sich mehr der Schauspielerei zu widmen. Die Taverna Sotiris befindet sich in Hamburg.

„Aus dieser Geschichte ist ein Heimatfilm entstanden, dessen Handlung auf das gegenüberliegende Elbufer verlegt wurde, wo jetzt – wie in Altona – alte Arbeiterquartiere für neue Bevölkerungsgruppen erschlossen werden. 'Wir erzählen die Veränderungen über eine Geschichte: Ein Immobilienmakler versucht mit allen Tricks, seinem alten Freund das Resteraunt abzuluchsen.' Da hat er natürlich die Rechnung ohne die Gäste gemacht, die für ihr Lokal kämpfen. 'Einer für alle, alle für einen.'“²⁰²

Akin kritisiert die Gentrifizierung der Stadt Hamburg, die auch im Film angesprochen wird. Der Regisseur ist gegen die fortschreitende Stadtentwicklung, bei der seiner Meinung nach ein unwiederbringlicher Teil (s)einer Kultur und seiner Kindheit verloren geht. Auch das heutige Bild der Innenstadt, sowie einzelne in Mode geratene Stadtteile sind durch kaufkräftige Kunden geprägt, die bezahlbare Lebensräume für Kleinverdiener und ältere Personen an den Stadtrand drängen.

„Ob Gängeviertel oder alte Kontorhäuser, alles soll einfach abgerissen werden. Nicht weil die Bausubstanz schlecht ist, es geht nur um Profit. Das ist der falsche Weg! Architektur ist immer auch ein Ausdruck der Menschen, die in der Stadt leben. Wie können wir denn eine verantwortungsbewusste Gesellschaft werden, die ältere Menschen respektiert, wenn wir die Zeugnisse unserer Eltern einfach abreißen?“²⁰³

Insbesondere möchte Akin mit Hilfe von *Soul Kitchen* auf jene Orte in Hamburg aufmerksam machen, die tief mit seiner persönlichen Biografie verbunden sind. Um im

²⁰¹ Ramadan, J. (2009). *Soul Kitchen. Der Geschichte erster Teil – Das Buch vor dem Film*. München: Blumenbar.

²⁰² Lorenzen, R. (2009, 22. Dezember). Eine Kneipe ist wie ein Film. *Zeit-Online*. Zugriff am 7.12.2011 unter <http://www.zeit.de/kultur/film/2009-12/adam-bousdoukos-soul-kitchen>.

²⁰³ Borcholte, A. (2009, 23. Dezember). „Ich hatte Bock zu lachen“. *Spiegel Online*. Zugriff am 1.12.2011 unter <http://www.spiegel.de/kultur/kino/soul-kitchen-regisseur-fatih-akin-ich-hatte-bock-zu-lachen-a-668682-2.html>.

Film den Erinnerungen an seine Jugend ein Denkmal zu errichten, hat Akin sich entschieden, in *Soul Kitchen* vorkommende Motive an Orten zu drehen, die von der Sanierungswelle der Stadt unmittelbar betroffen sind und abgerissen werden. Im nachstehenden Zitat wird verdeutlicht wie sehr der Autor mit der Kultur der Stadt verbunden ist, dessen Flair er versucht im Film einzufangen.

„Es gibt in 'Soul Kitchen' eine Szene, die im Mojo-Club spielt, diesem legendären Club an der Reeperbahn, kurz bevor sie ihn wirklich endgültig zugemacht haben. Was hab ich da für Partys gefeiert! Schlüsselmomente meines Lebens habe ich da erlebt, Prince haben ich da mal kennengelernt. Und den Club gibt's einfach nicht mehr! Auch viele Kneipen wird es bald nicht mehr geben, und aus dem Laden, der als 'Soul Kitchen' diente, wird ein Parkplatz. Wir haben bewusst Drehorte ausgesucht, die wir festhalten wollten.“²⁰⁴

Doch im Film *Soul Kitchen* werden nicht nur Plätze gezeigt, die von der Sanierungswelle der Stadt betroffen sind, es werden auch jene Plätze und Bauwerke gezeigt, die Akin heute noch mit der Stadt Hamburg verwurzeln. In einem Interview mit dem *Spiegel Online* ergänzt er wie folgt:

„Altona ist mein Viertel, also ist die Videothek im Film dann halt die Videothek, wo ich immer hingeh, und der Lessing-Tunnel, der im Film vorkommt, liegt auf dem Weg zu mir nach Hause. Bei 'Soul Kitchen' hatte ich die Sehnsucht, Hamburg ganz ins Zentrum zu rücken.“²⁰⁵

Das Schauspielerensemble in seinen Filmen ist immer wiederkehrend. Speziell in *Soul Kitchen*, seinem „Familienfilm“, versuchte er möglichst viele befreundete Schauspielerkolleginnen und -kollegen sowie Freundinnen und Freunde zu besetzen.

²⁰⁴ Borcholte, A. (2009, 23. Dezember). „Ich hatte Bock zu lachen“. *Spiegel Online*. Zugriff am 1.12.2011 unter <http://www.spiegel.de/kultur/kino/soul-kitchen-regisseur-fatih-akin-ich-hatte-bock-zu-lachen-a-668682-2.html>.

²⁰⁵ Borcholte, A. (2009, 23. Dezember). „Ich hatte Bock zu lachen“. *Spiegel Online*. Zugriff am 1.12.2011 unter <http://www.spiegel.de/kultur/kino/soul-kitchen-regisseur-fatih-akin-ich-hatte-bock-zu-lachen-a-668682-2.html>.

Zum einen verbindet sie alle eine tiefe Freundschaft und zum anderen eine langjährige Gemeinschaft, die über ein gewöhnliches Arbeitsverhältnis hinaus geht. Erinnerungen an früher und an eine gemeinsame Zeit stehen im Vordergrund.

Zu seiner Stammbesetzung gehört allen voran Adam Bousdoukos (*Kurz und Schmerzlos*), der nicht nur als Co-Autor Teil dieser Geschichte ist, sondern auch die Hauptrolle, den Griechen Zinos, verkörpert. Die Schauspielerin Monika Bleibtreu und ihr Sohn Moritz Bleibtreu (*Im Juli, Solino*) sind ebenfalls in der Rolle von Nadines Oma und Zinos Bruder stark im Film verankert. Für Monika Bleibtreu war es das letzte Kinoprojekt bevor sie 2009 in Hamburg verstarb. Seine frühere Studentin Anna Bederke kannte er aus seinen Unterrichtsstunden in der Hamburger Hochschule für bildende Künste. Der Schauspieler Birol Ünel, der die Rolle des exzentrischen Kochs verkörpert wirkte bereits 2007 bei *Gegen die Wand* mit.

In einem *Focus Online* Artikel nimmt Akin in Bezug auf seine Schauspielerbesetzungen wie folgt Stellung:

„*Soul Kitchen* ist Heimat- und Familienfilm. Mein Bruder spielt mit, mein bester Freund, die Eltern meines besten Freunds, Moritz und Monica Bleibtreu sind dabei. Wenn jeder Film eine Schallplatte ist, dann ist dieser auf jeden Fall ein Best-of-Album.“²⁰⁶

²⁰⁶ Zistl, S. (2009, 21. Dezember). „Filme spiegeln meinen Gemütszustand“. *Focus online*. Zugriff am 12.4.2014 unter http://www.focus.de/kultur/kino_tv/tid-16628/regisseur-fatih-akin-best-of-album-mit-bruder-und-bleibtrens_aid_464321.html.

6. DIE ANALYSE DES FILMS *SOUL KITCHEN* NACH KRITERIEN DES HEIMATFILMS

„Ein Heimatfilm der neuen Art. Es ist ein Kiezfilm geworden.“²⁰⁷

Meine Idee, nur mit Hilfe von Alexandra Ludewigs Ansätzen zum Modernen Heimatfilm den folgenden Beispielfilm *Soul Kitchen* zu analysieren, erwies sich im Laufe meiner Diplomarbeit als nicht durchführbar. Grund dafür sind die zu wenig abgrenzbaren Parameter, die eine fundierte Analyse verhindern. Um dennoch eine Untersuchung vornehmen zu können, greife ich auf ein früheres Analysemodell zurück, welches mir eine detailliertere Darlegung ermöglicht. Als wissenschaftliche Forschungsgrundlage dient daher Willi Höfig's Standardwerk *Der deutsche Heimatfilm 1947–1960*. Höfigs 1973 veröffentlichte Studie definierte die äußeren und inneren Strukturen des Genres Heimatfilm. Die äußeren Merkmale beziehen sich auf eine rein statistische Auswertung der Heimatfilme zwischen 1947 und 1960. Der Autor analysierte dafür die Häufigkeit der Regisseure, Autoren, Drehorte und Stoffe dieser Zeit. Anschließend arbeitete er die fünf inneren Strukturen des Heimatfilms aus, die die klassischen Heimatfilmmerkmale Milieu, Personen, Geschehen, Wertesystem und Landschaft hervorbrachten.

Um den Film *Soul Kitchen* ebenfalls als möglichen Heimatfilm einordnen zu können, wird Höfigs Analysemethode aufgegriffen und als Vorlage für diesen Film verwendet. Eine Wiedergabe seiner Studie erscheint mir in diesem Zusammenhang nicht notwendig, da seine Erkenntnisse sich auf entstandene Heimatfilme zwischen 1947 und 1960 beziehen. Eine Untersuchung des Beispielfilms anhand der inneren Strukturen ist generell möglich und wird im folgenden Kapitel überprüft. Bei einer Überprüfung hinsichtlich der äußeren Strukturen des Heimatfilms wird auf eine aktuellere Methodik zurückgegriffen, da die Zeitspanne zwischen Höfig's statistischer Auswertung und dem 2009 veröffentlichten Film *Soul Kitchen* zu groß ist, um sich als geeignete

²⁰⁷ Tilmann, Ch. (2009, 15. September). Hamburger Heimspiel. Fatih Akin war seiner Heimatstadt noch einen Film schuldig. In „Soul Kitchen“ kämpft ein Restaurant und sein kauziges Personal gegen die Gentrifizierung. *Zeit Online*. Zugriff am 12.4.2014 unter <http://www.zeit.de/kultur/film/2009-09/fatih-akin-film-venedig>.

Vorgehensweise zu erweisen. Die Erarbeitung der äußeren Struktur meines Beispielfilms wird anhand der Erkenntnisse zum Modernen Heimatfilm erfolgen. Dabei werde ich die Beobachtungen zum Modernen Heimatfilm der vorangegangenen Autorinnen Ruth Esterhammer und Alexandra Ludewig aufgreifen und im Kontext zum Film erörtern. Riemanns Ansätze zum Modernen Heimatfilm sind jedoch aufgrund seiner regionalen Analyse zum Thema für Akins Film nicht relevant. Da sich der Autor ausschließlich mit den seit Beginn der Jahrtausendwende in Südbayern gedrehten Heimatfilmen beschäftigte, kann hier kein Vergleich stattfinden.

6.1. DIE ÄUSSEREN STRUKTUREN DES HEIMATFILMS

Beginnend mit Ruth Esterhammers (heutige Selhofer) Ansätzen zum Modernen Heimatfilm lässt sich der Film *Soul Kitchen* in die Gruppe der Unterhaltungsfilme einordnen. Esterhammer kommt zu dem Schluss, dass die klassischen Heimatfilmmerkmale wie die Liebesgeschichte, die Figur des Helden oder des Bösewichts und das bevorstehende Happy End mit den neuen kritischeren Elementen wie Gentrifizierung, Migration, und Sprache vermischt werden.

Im Gegensatz zu Ludewig findet bei Esterhammer eine grobe Einordnung ins Genre statt, die keinen konkreten Bezug auf den Inhalt des Films oder dessen Beweggründe diesen zu drehen, nimmt. Ihre Definition der Gruppe Unterhaltungsfilme ist relativ neutral und weitgefächert. Die Komödie *Soul Kitchen* ist in diese Kategorie einzustufen und wird um den Aspekt des kritischen Heimatfilms bereichert.

„Der klassische Heimatfilm und sein Ableger haben sich als Genre bis in die Gegenwart erhalten. Das Genre ist also durchaus ein erfolgreiches, auch wenn der Grad der Beliebtheit über die Jahre variiert. Die meisten Funktionen des Films sind bis heute gleich geblieben, nur die Begründungen sind zeitbedingt andere. Was heute noch gilt: Die Erben des klassischen Heimatfilms dienen der Unterhaltung, Entspannung, der Ablenkung, sie befriedigen das Bedürfnis nach heiler Welt [...]“²⁰⁸

²⁰⁸ Esterhammer, R. (2008). Heimatfilm in Österreich: Einblicke in ein facettenreiches Genre. In S. Neuhaus (Hrsg.), *Literatur im Film. Beispiele einer Medienbeziehung*, Band 22 (S. 177-198). Würzburg: Verlag Königshausen & Neumann GmbH. hier S. 189.

Anhand einer Einordnung nach Alexandra Ludewig wird der Film *Soul Kitchen* in die Gruppe der „*Hyphenated Heimat*“ klassifiziert. Als Ausgangspunkt ist der Migrationshintergrund Fatih Akins und dessen dramaturgische Umsetzung im Film, anzusehen. Oftmals gehören seine Filmcharaktere unterschiedlichen Kulturen, Nationen, ethnischen Gruppen, Minderheiten oder Gesellschaftsschichten an, ohne dass deren kulturelle Hintergründe im Film näher thematisiert werden. „Migration wird als selbstverständliche Realität vorausgesetzt. Insofern interessiert sich Akin nicht übermäßig für kulturelle Differenzen oder gar Konflikte.“²⁰⁹

Die Autorin Jingqian Kong verweist in ihrem Buch *Migrationsfilme aus Deutschland als Medium interkultureller Erziehung und Bildung* auf Fatih Akin und schreibt: „Zudem verweigert er sich jeder politischen Instrumentalisierung. Themen wie Migration oder Kulturkonflikte stehen nicht im Mittelpunkt.“²¹⁰ Der Regisseur zeigt bewusst eine unkonventionelle Art des Zusammenlebens, bei dem sich seine Figuren einerseits „durch einen selbstverständlichen Umgang mit Kulturen und Ethnien“²¹¹ auszeichnen und andererseits „ganz selbstverständlich zwischen zwei Sprachen hin – und herzappen“²¹².

Kong ergänzt außerdem, was die Zuseher des Filmes *Soul Kitchen* indirekt wahrnehmen - die nicht stattfindende Migrationsfrage im Film.

„n [sic] Akins Filmen agieren Menschen, die aus verschiedenen Ländern stammen und in Deutschland leben. Obwohl der Regisseur selbst diese spezielle kulturelle Prägung besitzt, werden seine Figuren nie auf ihre ethnischen Abstammungen fixiert, sondern sind eher im Sinne des Konzeptes der Hybridität zu verstehen. Seine Figurenensembles prägen, wie sich zeigt, ähnliche bikulturelle Erfahrungen, wie der Regisseur sie selbst gemacht hat. Dies kommt in seinen Filmen zum Ausdruck und verleiht [sic] den Schauspielern und den gezeigten Milieus ihren hybriden und

²⁰⁹ Kong, J. (2011). *Migrationsfilme aus Deutschland als Medium interkultureller Erziehung und Bildung*. Diss. Universität Berlin. S. 184.

²¹⁰ Kong, J. (2012). ebd.: S. 190.

²¹¹ Kong, J. (2012). ebd.: S. 190.

²¹² Kong, J. (2012). ebd.: S. 190.

authentischen Charakter. Es geht um eine neue Generation von Ausländern, die ihre Identität nicht von anderen definieren und sich darauf festlegen lassen wollen, sondern freier leben, indem sie das Westliche anzunehmen und zu nutzen gelernt haben.“²¹³

Auf dieselben Erkenntnisse wie Kong, bezieht sich die Autorin Lena Kahle in ihrer Rezension zu Alexandra Ludewigs Buch und schreibt:

„Erst spät kommt es zu einer Re-Definition von Heimat aus Sicht junger FilmemacherInnen wie Fatih Akin, Züli Aladag oder Angelina Maccarone. Mit ihnen setzt sich die Vorstellung durch, dass >>deutsche Identität<< mehr als das sei, was der Heimatfilm bisher zu bieten hatte. Der Begriff Heimat birgt einen politischen und vor allem affektiven Bezug zu Gemeinschaft. Dieser Bezug kann, wie Ludewig detailliert zeigt, unterschiedlich zu Tage treten – mal gebrochen und widersprüchlich, mal aggressiv, affirmativ und kitschig. Der Gewinn von Ludewigs Analyse ist, diese unterschiedlichen Ausdrucksformen vor dem Hintergrund gesellschaftlicher und politischer Ereignisse darzustellen.“²¹⁴

6.2. DIE INNEREN STRUKTUREN DES HEIMATFILMS

Im folgenden Abschnitt erarbeite ich nun Höfigs fünf innere Strukturen des Heimatfilms, die anhand der drei nachstehenden Kapitel zu den Heimatfilmmerkmalen Personen, Landschaft und Milieu sowie Geschehen und Wertesystem gegliedert werden. Klassische Motive von damals waren der Generationenkonflikt, die Diskrepanz zwischen Tradition und Fortschritt oder der Antagonismus zwischen Stadt und Land. Die Haupthandlungen basierten in vielen Fällen auf dysfunktionale zwischenmenschliche Beziehungen oder Konflikten innerhalb der Gemeinschaft. Die Relevanz dieser klassischen Heimatfilm motive gilt es nun anhand meines Beispielfilmes im Modernen Heimatfilm zu überprüfen.

²¹³ Kong, J. (2012). ebd.: S. 183.

²¹⁴ Kahle, L. (2011). Leni Riefenstahl trifft Fatih Akin. *Phase 2. Zeitschrift gegen die Realität*. Zugriff am 9.3.2014. unter <http://phase-zwei.org/hefte/artikel/leni-riefenstahl-trifft-fatih-akin-122/>.

Der Regisseur Fatih Akin konstruiert seine Figuren im Umfeld des Lokalbesitzers Zinos nach dem klassischen Prinzip Höfigs. Alle Figuren im Umfeld des Lokalbesitzers haben eine gewisse dramaturgische Aufgabe und erfüllen die Charaktermerkmale eines Heimatfilms. Wir finden in *Soul Kitchen* die Bedrohung von Heimat (Lokal) durch das Böse (Neumann), Liebespaare (Anna - Zinos, Illias - Lucia) und den Kampf zwischen gut und böse in moderner Interpretation. Das klassische Liebespaar im Film wird anhand der Beziehung zwischen Illias und der Kellnerin Lucia verkörpert. Auch sein älterer Bruder Zinos verliebt sich, nachdem ihn Nadine verlassen hat, in die Physiotherapeutin Anna. Die Tatsache, dass Anna, Zinos, Illias und Lucia aus unterschiedlichen Kulturen abstammen ist zufällig und für die Botschaft von Akins Werk ohne Bedeutung.

„Die Personen im HF-Hauptgeschehen sind durch das Milieu oder durch ihre dramaturgische Aufgabe bestimmt; im letzteren Fall haben sie überwiegend topischen Charakter. Sie lassen sich nach ihrem Verhältnis zum heimischen Milieu gliedern; der überwiegende Teil ist Teil dieses Milieus, ein geringer Prozentsatz steht außerhalb; es gibt wenige, aber jeweils stark besetzte Verbindungs-Kategorien.“²¹⁵

6.2.2. DIE PERSONEN IM HEIMATFILM

Ähnlich wie im klassischen Heimatfilm lassen sich Fatih Akins Charaktere in gute und böse Figuren einteilen. Anstatt klassischer Heimatfilmcharaktere wie „Bauern, Großbauern, Adlige und Offiziere, Schloßherren und Gutsbesitzer, Mägde und Knechte“²¹⁶ finden wir moderne Personen wie Stadtbewohner, Restaurantbesitzer, Immobilienmakler, Finanzbeamte, Physiotherapeuten und Gastronomiemitarbeiter wieder. Zu den guten Menschen gehört nahezu das komplette direkte Umfeld von Zinos. Dazu zählen seine Freundin Nadine, die Kellnerin Lucia, der Kellner Lutz, der Koch Shayn, der Seemann Sokrates, sowie die Physiotherapeutin Anna. Der einzig schwer zu kategorisierende Charakter in Zinos sozialem Umfeld ist sein Bruder Illias, mit seinem Hang zur Kleinkriminalität. Trotz seiner Fehler zeigt Illias jedoch immer wieder Größe

²¹⁵ Höfig, W. (1973). *Der deutsche Heimatfilm 1947-1960*. Stuttgart: Ferdinand Enke Verlag. S. 322.

²¹⁶ Vgl.: Höfig, W. (1973). ebd.: S. 319.

und steht für seine Fehler ein. Im Film wird er als komplizierte Person dargestellt, da er einerseits seine Grenzen nicht kennt, leichtsinnig das Lokal an den Immobilienmakler Neumann verspielt und andererseits eine weiche Seite hat, die sich für seine Fehler schämt. Diese liebenswürdige Seite von Illias kommt in einer Filmszene an einer Bushaltestelle zum Vorschein, in der ihn Zinos fragt, warum er seinen Freigang bzw. Gefängnisaufenthalt verheimlicht. Illias erklärt seinem Bruder, wie schwer es ihm eigentlich fällt es seiner Liebe Lucia zu verheimlichen und seine Eltern zu belügen, die davon ausgehen, dass er auf einer Ölbohrinsel arbeitet. Dabei kommt Illias gesplante Persönlichkeit und dessen ständiger innerer Konflikt zwischen gut und böse zum Vorschein. Trotzdem gehört Illias zu den guten Menschen in Zinos Umfeld.

Der Film *Soul Kitchen* spiegelt den traditionellen Stellenwert von Familie bzw. Heimat in der Handlung wider. Im Zusammenhang mit Nadines Auswanderung nach Shanghai, wird die Rolle einer Großfamilie, unabhängig von ihrer Konstellation, deutlich gemacht. Die Zusammengehörigkeit innerhalb der Familie zeigt sich bei Nadines Abschiedsessen, an dem viele Familienangehörige teilnehmen. Die Hauptfigur an diesem Abend, Nadines Oma, wird von Monika Bleibtreu gespielt, die einen relativ resoluten und bestimmenden jedoch sympathischen Charakter verkörpert. Sie ist das tonangebende Oberhaupt der Familie. Außerdem sind Schlagwörter wie Zusammenhalt innerhalb der Familie oder für einander eintreten in schwierigen Situationen von große Bedeutung. Ganz klar hat sie das Sagen als Oberhaupt der Familie, dem nicht widersprochen wird. Um Akins dramaturgische Darstellung im Film zu verdeutlichen möchte ich in diesem Zusammenhang auf ein Zitat der Autorin Jingquian Kong verweisen, die, obwohl Nadines Familie im Film aus Deutschland stammt noch einmal zur türkischen Kultur des Regisseurs Stellung nimmt und schreibt: „Die starke Bindung an die Familie ist ein zentrales Element der türkischen Kultur, das Ältere und Jüngere miteinander teilen.“²¹⁷

Alle Charaktere in Zinos unmittelbarem Umfeld haben einen starken Bezug zu Hamburg. Auffallend ist, dass Akin seine Figuren als bodenständige Einzelgänger darstellt, fernab von der Hamburger Szene. Seine Charaktere im Film wollen nicht auffallen oder sich verwirklichen, sondern eher in ihrer sich selbst zurecht gelegten

²¹⁷ Kong, J. (2012). ebd.: S. 191.

„Heimat“ leben. Einzig Nadine, Zinos Freundin, möchte die Stadt verlassen, um ein neues Leben zu beginnen. Auf der Suche nach ihrer Identität zieht Nadine ihren Freund mit in ihre Persönlichkeitskrise, indem sie ihm ihre bereits getroffene Entscheidung nach Shanghai zu gehen, unterbreitet.

Der Held im Film ist Zinos. Dargestellt als lässiger Typ hat er für sich bereits seinen Platz in der Gesellschaft Hamburgs gefunden. Dies gibt ihm die Möglichkeit als Mittelpunkt der „Soul Kitchen“-Familie aufzutreten. Seine Bodenständigkeit verdankt er einer positiven Einstellung zum Leben. Im Gegensatz zu seiner Freundin Nadine, die noch auf der Suche ist und unbedingt Auslandskorrespondentin in Shanghai werden möchte, hat er seine Identitätsfrage bereits geklärt. Seine Aufgabe ist es, immer wieder für alle da zu sein und die Gemeinschaft aufrecht zu erhalten. Außerdem ist er für ein Happy End verantwortlich, indem er es schafft, durch die Ersteigerung des „Soul Kitchens“ die „Heimat“ für alle zu sichern. Dargestellt wird Zinos als einfacher Mann, der aus Griechenland kommt und großen Wert auf Essen und Soul Musik legt.

„Der Held ist in HF und Volkserzählung passiv; das Geschehen wird stellvertretend für ihn durch 'Helfer' vorangetrieben, die den Märchenhelden auf magische Weise große Entfernungen überwinden lassen, den Mangel oder das Unglück der Ausgangslage beseitigen, den Helden bei Verfolgung retten, die ihm gestellten schwierigen aufgaben lösen und ihn, wenn notwendig, verwandeln.“²¹⁸

Die Rolle von Zinos Freundin Nadine erfüllt erst keine tiefere Funktion. Ihre Aufgabe kommt erst gegen Ende des Films zum Tragen, als sie Zinos mit dem nötigen Geld für den Rückerwerb des „Soul Kitchen“ aushilft, und somit die Heimat der „Soul Kitchen“-Familie rettet. Trotz der vorangegangenen Probleme verkörpert Nadine dadurch das Gute in Zinos Welt, auch wenn es für die Liebesbeziehung der beiden kein Happy End gibt.

²¹⁸ Höfig, W. (1973). ebd.: S. 332.

Ein Charakter der sich außerhalb der „Soul Kitchen-Familie“ bewegt, ist Frau Schuster vom Finanzamt. Ihr strenges Aussehen und Auftreten kommt den Klischeevorstellungen einer Finanzamtsbeamtin relativ nahe. Sie verkörpert das Gesetz mit dem man am besten nicht in Konflikt kommen sollte. Diesen Fehler begeht der Immobilienmakler Neumann und wird dafür zur Rechenschaft gezogen.

Die Figur des Immobilienmaklers Neumann versinnbildlicht von Anfang an den bösen Charakter. Sein penetrantes, autoritäres Auftreten, bei dem er immer nur am Erwerb des Restaurants für gewinnorientierte Zwecke interessiert ist, macht ihn im Laufe des Films noch unsympathischer. Höfig erklärt sein Handeln wie folgt: „Die Anschläge des Bösewichts richten sich bei 80 % aller entsprechenden Merkmal-Fälle [...] gegen den Helden.“²¹⁹ Neumann erreicht die Spitze des Unerträglichen, als er mit seinem Schlägertrupp dem neuen Geschäftsführer Illias im Nacken sitzt. Der Immobilienmakler verkörpert die reiche Gesellschaft der Stadt, die sich mithilfe von Geld die Stadt erkaufen kann. Neumanns Auftreten lässt vermuten, dass er ein einflussreicher Mann ist. Außerdem fährt er ein teures Auto und wohnt in einem gehobenen Stadtteil von Hamburg. Im Gegensatz dazu steht der Mikrokosmos („Soul Kitchen“) von Zinos, der bei Bedarf der Stadterweiterung weichen muss. Die Bewohner der Vorstadt, deren Leben eng mit dem Ort verbunden ist, an dem sie leben, befinden sich im Widerstand zur vorherrschenden Sanierungswelle von außen.

Neumanns Bestrafung ist in der klassischen Heimatfilmtradition wiederzufinden, in der die böse Figur dem Gerechtigkeitssinn entsprechend für seine Fehler bestraft werden muss.

„Im HF ist der Bösewicht, nicht anders als in der Volkserzählung, der aktive Teil; er handelt, und gerade sein Handeln kehrt sich letzten Endes gegen ihn. Die böse Handlung oder Absicht, Streit und Zweikampf mit dem Helden schließlich die Verfolgung fallen in der Volkserzählung in seinen Tätigkeitsbereich“²²⁰

²¹⁹ Höfig, W. (1973). ebd.: S. 330.

²²⁰ Höfig, W. (1973). ebd.: S. 330.

6.2.3. DIE MERKMALE LANDSCHAFT UND MILIEU

Der Film *Soul Kitchen* spielt ausschließlich in der Stadt Hamburg. Akins Milieu lässt sich als Mikrokosmos klassifizieren, in dem Künstler und Freidenker die Hauptcharaktere darstellen. Sie bewegen sich außerhalb der konventionellen Gesellschaft und distanzieren sich klar von dieser. Das „Soul Kitchen“ kann man als ihre Heimat bezeichnen, die solange harmonisch funktioniert, bis Einflüsse von außen deren Zusammenleben belasten und stören. Verkörpert wird diese Störung vom Immobilienhai Neumann, der im Gegensatz zu den Künstlern, rein profitorientiert denkt. Die Vehemenz mit der dieser invasive kapitalistische Zeitgenosse immer wieder versucht diesen Mikrokosmos zu zerstören, beeinträchtigt die Balance dieser Heimat und es entstehen erste Auseinandersetzungen.

Der betonte Verlust dieser erschaffenen Heimat steht im Film *Soul Kitchen* im Vordergrund und wird zum zentralen Thema, in dem das Gute gegen das Böse ankämpft. Hier können eindeutige Parallelen zu den Stoffen der klassischen Heimatfilme gezogen werden, in denen ebenfalls der Verlust des familiären Anwesens zum Thema gemacht wurde.

„Das Landschaftsmilieu im HF stellt sich zunächst naiv als Lebensraum dar, als Geschehensfolie ohne Eigenleben, mit dem Geschehen verbunden, wenn es, wie häufig, um die Erhaltung eines bäuerlichen Anwesens geht.“²²¹

Abgesehen von der Sanierung bekannter Plätze in Hamburg steht auch der Verlust des „Soul Kitchen“ im Vordergrund. Für die Hauptdarsteller ist das Lokal nicht nur eine Arbeitsstätte, sondern auch schützender Lebensraum und Heimat, in dem sich die Angestellten trotz ausbleibender Arbeit immer wieder treffen. Für Zinos Bruder Illias, der wegen einer Serie von Einbrüchen im Gefängnis sitzt, ist es sogar der Schlüssel zur Freiheit, da er durch die von seinem Bruder unterzeichnete Arbeitsbescheinigung tagsüber Freigang erhält. Obwohl er anfangs nur zum Schein dort arbeitet findet er sich im Laufe des Films immer öfter als tatsächlicher Mitarbeiter im Restaurant wieder.

²²¹ Höfig, W. (1973). ebd.: S. 293.

Sokrates, der Bootsbauer hat praktisch seine gesamte Existenz in dieser Lagerhalle verankert. Er hat dort sowohl eine Werkstatt in der er alte Boote repariert, als auch seinen Wohnraum. Zum Essen geht er ins „Soul Kitchen“ und lässt sich dort auf Zinos` Kosten bewirten. Interessant ist, dass er außerdem keine Miete bezahlt, obwohl Zinos eigentlich des Öfteren davon abhängig wäre. Selbst der exzentrische Koch Shayn ist bereits beim ersten Betreten des „Soul Kitchens“ positiv überrascht und bezeichnet es als echtes *romanisches Café*, in dem er sich mit eigenen Ideen verwirklichen möchte.

Für die Kellnerin Lucia ist das Lokal ein Arbeitsplatz, um Geld zu verdienen, das ihr ermöglicht sich weiter ihrer Leidenschaft, dem Malen, widmen zu können. Auch der Kellner Lutz profitiert von dem Lokal, indem er und seine Kollegen nach dem Rauswurf aus ihrem Probenraum ihre Bandproben dorthin verlegen. Zinos ist als Besitzer der Einzige, der erst nachdem ihn Nadine verlassen hat und er sich wieder auf sich selbst und seinen Mikrokosmos konzentrieren kann, Freude am „Soul Kitchen“ empfindet.

Alle Schauplätze im Film liegen in der Stadt Hamburg. Gefilmt wurde mit Bedacht an Orten, die der Sanierungswelle der Stadt zum Opfer fielen. Dazu gehörten das „Mandarin-Casino“ an der Reeperbahn, der frühere „Mojo Club“ und die „Astrastube“ an der Sternbrücke. Auch das frühere Arbeiterviertel Wilhelmsburg in Hamburg wurde/wird von der Stadt zum In- und Industrieviertel aufgewertet und hat/hatte zur Folge, dass die dort lebenden Arbeiter- und Bevölkerungsgruppen dieser Stadtentwicklung weichen mussten.²²²

„An Willhelmsburg fand ich außerdem gut, dass der Held über den Fluss muss, damit er zu seinem Arbeitsplatz gelangt. So wie der Bosphorus in Istanbul: Man muss das Meer überqueren, um von einem Stadtteil zum anderen zu kommen.“²²³

²²² Vgl.: Presseheft *Soul Kitchen*. (2009). *Pandora Film*. Zugriff am 14.3.2013 unter <http://presse.pandorafilm.de/list.php?movie=soul-kitchen>. S. 17.

²²³ Vgl.: Presseheft *Soul Kitchen*. (2009). *Pandora Film*. Zugriff am 14.3.2013 unter <http://presse.pandorafilm.de/list.php?movie=soul-kitchen>. S. 17.

Hauptschauplatz ist das gleichnamige Restaurant im Stadtteil Wilhelmsburg, das als Mittelpunkt des Filmes präsentiert wird. Das Lokal befindet sich in einer Lagerhalle auf einem Gewerbegrundstück. Der größte Teil der Halle gehört zu dem eher einfachen Restaurant. Der Seitenflügel wird von dem Seefahrer Sokrates gemietet. Die Ausstattung des Restaurants ist auf das Nötigste beschränkt. Der Besitzer des Grundstückes hat die Lagerhalle zu einem Lokal umgebaut, wobei ein Großteil der Möbel, Tische und Stühle vom Sperrmüll kommen. Die Küche sowie die sanitären Anlagen wurden eigenhändig errichtet. Besucht wird der Laden fast ausschließlich von Stammgästen, die dort vorwiegend ihr Feierabendbier und warmgemachte Fertiggerichte oder Tiefkühlpizzen konsumieren. Der geringe Umsatz und das überschaubare Publikum lassen das Thema Schließung ständig im Raum stehen.

„Ich wollte einen Film über Hamburg machen, bei dem der Ort nicht austauschbar ist. Es ist ein urbaner Heimatfilm. Deshalb habe ich keine Berge oder Wälder, sondern den Großstadtdschungel mit Brücken, Kneipen und Dächern. Aber ich gehe damit so um, als wären es Berge. Innerhalb dieses urbanen Kontexts ist es ein Subkulturkontext. Das ist meine Heimat. Deshalb filme ich nicht die Alster und die schicken Elb-Vororte. Heimat ist auch, im totalen Stau die Abkürzungen zu kennen und zu wissen, wie man schnell nach Hause kommt. Oder in welches Restaurant ich mit Gästen gehe. Welcher Türsteher lässt mich rein, wer verkauft das beste Gras.“²²⁴

Ein Milieumerkmal im Heimatfilm ist die Emotionalisierung durch die Filmmusik. Der Musiktitel *La Paloma* wird immer wiederkehrend in den verschiedenen Lebenssituationen gespielt. Der Inhalt des Liedtextes *La Paloma* erzählt von der „Sehnsucht nach einer Frau, nach der Ferne, nach Frieden oder nach politischen Veränderungen“²²⁵. Diese Liedauswahl spiegelt zwei wesentliche Punkte in Zinos Leben wider. Zum einen den Abschied von Nadine bzw. die Sehnsucht nach ihr und

²²⁴ Zistl, S. (2009, 21. Dezember). „Filme spiegeln meinen Gemütszustand“. *Focus online*. Zugriff am 12.4.2014 unter http://www.focus.de/kultur/kino_tv/tid-16628/regisseur-fatih-akin-best-of-album-mit-bruder-und-bleibt-reus_aid_464321.html.

²²⁵ Reden, von S. (2008). „La Paloma“ – Eine Schnulze geht um die Welt. *Die Welt*. Zugriff am 12.4.2014 unter <http://www.welt.de/kultur/article2135762/La-Paloma-Eine-Schnulze-geht-um-die-Welt.html>.

zum anderen die Veränderungen in Zinos Leben im Zusammenhang mit der Stadtentwicklung Hamburgs.

Angepasst an die Situation wurden verschiedene Versionen und Interpretationen des Stückes ausgewählt. Insgesamt kommt dieses Lied fünf Mal im Film vor und wird auch einmal fast komplett über mehrere Szenen in unterschiedlichen Varianten gespielt. Am Abend vor Nadines Abreise nach Shanghai, fahren Nadine und Zinos mit dem Firmenbus nach Hause, als das Lied aus dem Autoradio zu hören ist. Auch während Zinos unter der Dusche steht, singt er das Lied taktgenau weiter bis die nächste Szene folgt und das Lied wieder passend aus dem Lautsprecher von Zinos Laptop kommt. Das Lied endet bei Nadines Abreise am Flughafen. Als Zinos zu Nadine nach Shanghai fliegen will, wird das Lied ebenfalls in einer Mundharmonikaversion im Hintergrund gespielt. Eine Liveversion von *La Paloma* folgt von der Band *Bad Boy Boogiez* des im Film spielenden Kellners Lutz, verkörpert von dem Schauspieler Lucas Gregorwicz.

Das Lokal „Soul Kitchen“ durchläuft im Film mehrere Musikrichtungen. Für die Stammgäste spielte die Musik keine wesentliche Rolle. Erst mit den Auftritten der Band *Bad Boy Boogiez* entwickelt sich das „Soul Kitchen“ zum Szene-Lokal und begeistert auch die Studierenden der angrenzenden Musicalschule. Illias trifft mit den Liedern der 70er Jahre den Musikgeschmack der Gäste und der Laden beginnt zu florieren. Die extravagante Küche von Shayn erhält großes Lob in der Presse und wird mitunter zum neuen Anziehungspunkt für die Öffentlichkeit. „Es ist ein Sammelpunkt. Die Leute, die in der Stadt wohnen, treffen einander im Restaurant. Sie tanzen, essen und feiern zusammen.“²²⁶

Der Film hat an vielen Stellen musikalisch einprägsame Momente. Einer der markantesten ist wohl der gemeinsame Tanz der beiden Brüder Kazantsakis nach einer etwas ausgearteten Feier im „Soul Kitchen“. Die Stimmen der Protagonisten im Bild verlieren sich im Hintergrund, während die gespielte Balkanmusik sich in den Vordergrund drängt. Die Zuseher des Films werden Zeugen einer äußerst liebevoll

²²⁶ Signe & Cecilie. (2012, 3. Mai). Soul Kitchen als moderner Heimatfilm. *Wikispaces*. Zugriff am 9.5.13 unter <http://soulkitchenakin.wikispaces.com/page/diff/Soul+Kitchen+als+moderner+Heimatfilm/340846582>.

inszenierten Szene, in der die beiden Brüder Zinos und Illias jeweils den Arm auf der Schulter des anderen liegend, nebeneinander tanzen. Es hat den Anschein, als würden die beiden auf das Leben und ihre Kultur tanzen.

„Die an der H-Literatur orientierten theoretischen Überlegungen deuten darauf hin, daß die Musik im HF besonders in Zusammenhang mit der Emotionalisierung des Milieus steht; sie erscheint deshalb als rührender Aspekt desselben.“²²⁷

6.2.3 GESCHEHEN UND WERTESYSTEM IM HEIMATFILM

„Die dem Filmgeschehen zugrunde liegenden Konflikte lassen sich stets reduzieren auf die Formel 'Bedrohung und Verteidigung des Traditionsraumes'.“²²⁸

Der dem Film zugrunde liegende Konflikt, ist der Konflikt zwischen Zinos und Neumann. Als Traditionsraum kann hier das Lokal „Soul Kitchen“ betrachtet werden. Die Bedrohung von außen wird durch den Immobilienmakler Neumann verkörpert, der vehement versucht, Zinos' Lokal zu erwerben. Seine Methoden sind hinterlistig und unehrenhaft. Mit Hilfe des Gesundheitsamtes, das Neumann verständigt, versucht er Zinos zum Verkauf zu zwingen.

Sein Gegenspieler ist Zinos, Neumanns früherer Schulfreund, der Monat für Monat versucht die Fixkosten für sein Restaurant zu erwirtschaften. In seinem Freundeskreis sind viele Künstler, die sich so wie Zinos kaum über Wasser halten können. Viele seiner Freundinnen und Freunde haben einen Migrationshintergrund, der sich in den unterschiedlichen Charaktereigenschaften der Filmfiguren zeigt, ohne dass darauf näher eingegangen wird. Sein Bekanntenkreis lebt im Gegensatz zu Neumann am anderen Ende der Stadt. Trotz der gravierend unterschiedlichen Lebensstandards der beiden

²²⁷ Höfig, W. (1973). ebd.: S. 265.

²²⁸ Höfig, W. (1973). ebd.: S. 391.

ehemaligen Schulfreunde, verspürt Zinos anfänglich eine gewisse Loyalität gegenüber Neumann.

Diese Sympathien dem Immobilienmakler gegenüber erlöschen jedoch schnell, als Zinos die fiesen Methoden seines früheren Schulkollegen erkennt. Er merkt nun, dass Neumann alle Hebel in Bewegung setzt um ihm das „Soul Kitchen“ streitig zu machen. Zinos ist mit seinem loyalen Freundeskreis jedoch besser aufgestellt als Neumann und schafft es, mit Hilfe von Nadines Geld das „Soul Kitchen“ wieder zurück zu ersteigern. Bei der Auktion des „Soul Kitchen“ bezieht der Regisseur die Figur des Bootsfahrers Sokrates mit ein, da es in seinem Fall um dessen Existenz geht. Für den früheren Seefahrer hätte eine Versteigerung des Lokals schlimme Folgen, da das „Soul Kitchen“ sein einzig „leistbares“ zu Hause ist. Obwohl Sokrates unmöglich das Geld gehabt hätte, das Restaurant zurück zu kaufen, war es sein Geschick das einen Rückerwerb des Lokals ermöglichte.

„Es geht um Familie und Freunde, um Liebe, Vertrauen und Loyalität- und um den Kampf für die Heimat als einen Ort, den es in einer zunehmend unberechenbaren Welt zu schützen gilt“²²⁹

Der zweite zugrunde liegende Konflikt betrifft Nadines Entscheidung ins Ausland zu gehen. Der Antagonismus zwischen Stadt – Land kann in *Soul Kitchen* sehr deutlich erkannt werden. Im Film wird dies anhand der Städte Shanghai und Hamburg dargestellt. Die Hansestadt steht für den vertrauten und geschützten Ort, während der fremde Ort durch Shanghai gezeigt wird. Aus der Sicht von Zinos ist Shanghai zunächst nur schwer erreichbar und alle in Verbindung mit China stehenden Handlungen enden für Zinos in einem Chaos. Es glückt ihm weder seine Freundin dort zu besuchen noch die Liebe zu ihr aufrecht zu erhalten.

Aus der Sicht von Nadine steht China für den Neubeginn in ihrem Leben. Die Hansestadt ist der angehenden Auslandskorrespondentin zu klein gewordenen. Sie kann

²²⁹ Presseheft *Soul Kitchen*. (2009). *Pandora Film*. S. 7. Zugriff am 14.3.2013 unter <http://presse.pandorafilm.de/list.php?movie=soul-kitchen>.

sich in Hamburg nicht weiter entfalten. Auch das Umfeld, in dem Zinos lebt, bietet ihr keine neuen Herausforderungen. Um ihre Identität zu finden, sieht sie es als einzige Chance, ihr gewohntes Umfeld zu verlassen. Sie ist sehr überzeugt von ihrem Vorhaben und so steht es für sie nicht zur Debatte, in Hamburg zu bleiben. Obwohl Zinos es mehrfach versucht, sind seine Chancen Nadine vom Hierbleiben zu überzeugen gleich null.

„Nicht jedes Übel im HF schlechthin kommt aus der Stadt – aber wenn das Filmgeschehen auf den Gegensatz von Stadt und Land aufbaut, wird die Stadt eher negativ bewertet, die ländliche H immer positiv. Es ist ein Gegensatz der Lebensformen, der Einstellung des Menschen zur Welt; entscheidend ist, daß der Mensch in der H einen festen Platz im gesellschaftlichen und geistigen Gefüge besitzt oder findet, während die städtische Fremde das Reich der Chancen und Möglichkeiten ist (wirtschaftlicher, gesellschaftlicher, erotischer), aber auch das der Gefährdung, eine Welt, die selbst ungefestigt ist, deren Bewohner nicht nach den Regeln von Sitte und Bauch handeln und in der die Menschen ihren festem Bezugspunkt aufgeben oder verlieren.“²³⁰

²³⁰ Höfig, W. (1973). ebd.: S. 386.

6. NACHWORT

Der Punkt an dem Willi Höfigs Studie seine Grenzen erreicht,
und Alexandra Ludewigs Studie zu wirken beginnt.

Ausschlaggebend für den Versuch, Parallelen zwischen dem Modernen Heimatfilm und dem Film *Soul Kitchen* aufzuzeigen, war die in Ludewigs Habilitationsschrift angeführte, neuartige Form einer Analyse des Genres Heimatfilm. Ihrer Meinung nach greift heutzutage nicht mehr nur Höfigs klassische Kategorisierung, vielmehr erklärt sie die Entstehung mancher neuer deutscher Heimatfilme durch den Migrationshintergrund einzelner Regisseurinnen und Regisseure.

Der Versuch, den Film *Soul Kitchen* nur mit Alexandra Ludewigs moderneren Ideen und Ansätzen zu analysieren, scheitert an nicht klar abgrenzbaren Parametern, die einen empirischen Vergleich nahezu ausschließen. Daher griff ich für einen Vergleich auf Willi Höfigs Heimatfilmmerkmale zurück, die durch größere Messbarkeit eine Analyse des Films *Soul Kitchen* in Bezug auf eine Einordnung in das Heimatfilmgenre zulassen.

Die von Höfig durchgeführte Studie bei der 300 Heimatfilme im Produktionszeitraum zwischen 1947 bis 1960 analysiert wurden, ergab die fünf inneren Strukturen des Heimatfilms. Seine Merkmale beschäftigen sich mit den Gruppen Personen, Milieu, Landschaft, Wertesystem und Geschehen. Hinsichtlich der äußeren Strukturen des Heimatfilms bietet seine Studie keinen Aufschluss, da sie keine Auskunft über die Filmemacherinnen / die Filmemacher oder den Drehort gibt. Grund dafür, ist die große Zeitspanne von bis zu 68 Jahren, die zwischen Höfigs damals erforschten und Ludewigs heute analysierten Heimatfilmen liegen.

Bei der Untersuchung meines Beispielfilms entschied ich mich, vorerst die äußeren und anschließend die inneren Strukturen auszuarbeiteten. Um die aktuellsten Ansätze der Autorin zum Modernen Heimatfilm besser zu verdeutlichen, wurde im Rahmen dieser Diplomarbeit mehrfach auf das Leben des Regisseurs Fatih Akin hingewiesen. Insbesondere das Kapitel *Entstehungsgeschichte und Fatih Akins Beweggründe, diesen*

Film zu drehen soll die Verbindung zwischen Ludewigs Analysemethode und Akins Ideen zum Film verdeutlichen.

Der Ausgangspunkt von Alexandra Ludewigs Studie, die den Migrationshintergrund einzelner Regisseurinnen und Regisseure als Anstoß für die gegenwärtig produzierten Heimatfilme sieht, kann meiner Meinung nach durchaus als neue Größe des Modernen Heimatfilms betrachtet werden. Grund dafür, ist die Zusammengehörigkeit zwischen dem Wort „Heimat“ und dem Heimatfilm. Eine Entwicklung zum persönlichen Gefühlswert von Heimat, muss meines Erachtens, in den Modernen Heimatfilm integriert werden. Insbesondere wenn er sich den verschiedenen Gesellschaftsmodellen von heute anpassen möchte. An einer konservativen Klassifizierung des Heimatfilms festzuhalten, wäre diesbezüglich nicht zeitgemäß.

Doch diese Auffassung teilen nicht alle. Interessant ist, dass der Autor Willi Höfig eine Rezension über Alexandra Ludewigs Habilitationsschrift geschrieben hat, in der er den Forschungsergebnissen der Autorin kritischer gegenüber steht und speziell ihre Ansätze zum Modernen Heimatfilm für kaum überprüfbar hält.

„Je näher die Darstellung der Gegenwart kommt, desto weniger einheitlich scheint die Entwicklung. Nach unserer Auffassung ist das auch der Darstellungsperspektive geschuldet. Das Genre wird ausgeweitet und ist manchmal kaum noch zu erkennen.“²³¹

Höfigs Kritik an der erschwerten Messbarkeit der Modernen Heimatfilme lässt sich leicht erklären, da seine Studie von 1973 eine statistische Auswertung seiner dreihundert analysierten Filme beinhaltet. Eine Auswertung dieser Art kann Ludewig in ihrer Habilitationsschrift nicht bieten. Vielmehr bietet ihre Studie neue Impulse und Ausblicke, die durchaus Platz für weitere Interpretationen lassen. Um Akins Film dennoch einordnen zu können, habe ich versucht drei Strömungen des Modernen Heimatfilms aufzugreifen und im Kontext mit meinem Beispielfilm zu verdeutlichen.

²³¹ Höfig, W. (2012). Sceneing nostalgia. Zugriff am 8.11.2014 aus *IFB: digitales Rezensionsorgan für Bibliothek und Wissenschaft* unter <http://ifb.bsz-bw.de/bsz32439635Xrez-1.pdf>.

Zurückkommend auf meinen Beispielfilm *Soul Kitchen* möchte ich anmerken, dass ich anfangs Schwierigkeiten hatte, diesen Film einzuordnen. Meine Befangenheit hinsichtlich seiner Überprüfbarkeit mit dem Heimatfilmgenre, bezog sich ausschließlich auf meine klischeehafte Sehweise, dieses Thema betreffend. Erst nach längeren Überlegungen und der Lektüre einiger einschlägiger Bücher, konnte ich auf Ludewigs moderneren Ansätzen aufbauen.

Die Frage, ob ich den Film *Soul Kitchen* als Modernen Heimatfilm bezeichnen würde, kann ich aus heutiger Sicht mit ja beantworten. Im Sinne von Fatih Akin ist es nicht wesentlich, eine krampfhaft gezwungene Einordnung seines Filmes in das Genre Heimatfilm vorzunehmen. Vielmehr wollte er mit diesem Film für sich, seiner „Soul Kitchen-Familie“ und jene Hamburgerinnen und Hamburger ein Denkmal setzen, die der voranschreitenden Gentrifizierung der Stadt Hamburg und der damit einhergehenden Regression der Hamburger Kultur, kritisch ins Auge sehen. Für alle anderen Zuseherinnen und Zuseher, die keinen unmittelbaren Bezug zum Film herstellen können, soll dieser Film eine erheiternde Komödie sein, die das Publikum begeistert.

Möchte man abschließend Akins Beweggrund, diesen Film zu drehen, kurz zusammenfassen, könnte man das mit dem Wort Nostalgie versuchen. Ich persönlich kann das heute mehr denn je verstehen. Denn meine Nostalgie beginnt, wenn ich heute, nach Fertigstellung dieser Diplomarbeit zum letzten Mal als Studentin durch das Gebäude der Hauptuniversität Wien gehe und erkenne, wie sehr sich auch dieses ehrwürdige Gebäude zu verändern beginnt. Es gibt nun einen aufwändig wirkenden Glaslift im Hof und ein neues modernes Auditorium Maximum. Und das kleine, dunkle und urige UNI-Beisl, in dem mein Studienkollege Erich und ich viel Zeit verbracht haben, ist nun ein schickes großes Café mit Shop, das Kaffee Latte und verschiedene Menüs anbietet, statt Wiener Melange und Leberkäsesemmel.

8. LITERATURVERZEICHNIS

SELBSTSTÄNDIGE WERKE

Aspetsberger, F. (Hg.). (2002). *Der BergFilm 1920-1940*. Innsbruck: Studien Verlag Ges.m.b.H.

Behrens, V. & Töteberg, M. (2011). *Fatih Akin. Im Clinch. Die Geschichte meiner Filme*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Verlag GmbH.

Bliersbach, G. (1989). *So grün war die Heide... Die gar nicht so heile Welt im Nachkriegsfilm*. Weinheim: Beltz Verlag.

Bloch, E. (1959). *Das Prinzip Hoffnung*. (3. Band). Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Bredow von, W. & Foltin, H. F. (1981). *Zwiespältige Zufluchten: zur Renaissance des Heimatgefühls*. Berlin: Dietz Verlag.

Brückel, D. B. (2009). Zurück in die Zukunft. Zur Diskussion des Heimatphänomens im deutschsprachigen Film am Beispiel von Edgar Reitz' Filmroman *Heimat*. Dipl.-Arb. Universität Wien.

Büttner, E. & Dewald, Ch. (2002). *Das tägliche Brennen. Eine Geschichte des österreichischen Films von den Anfängen bis 1945*. Salzburg: Residenz Verlag.

Dumreicher, H. & Möller, O. (2008). *Im Anfang war der Blick*. Wien: REMAprint.

Elsaesser, T. (2006). *Terror und Trauma. Zur Gewalt des Vergangenen in der BRD*. Berlin: Kulturverlag Kadmos.

Fiedler, M. (1995). *Heimat im deutschen Film: ein Mythos zwischen Regression und Utopie*. Coppingrave: Coppi-Verlag.

Greis, T. A. (1992). Der bundesdeutsche Heimatfilm der fünfziger Jahre. Diss. Johann-Wolfgang-Goethe-Universität.

Greverus, I. M. (1972). *Der territoriale Mensch. Ein literaturanthropologischer Versuch zum Heimatphänomen*. Frankfurt am Main: Athenäum.

Hake, S. (2004). *Film in Deutschland: Geschichte und Geschichten seit 1895*. Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt's Enzyklopädie.

Hake, S. & Mennel, B. (2012). *Turkish German Cinema in the New Millennium. Sites, Sounds, and Screens*. New York: Berghahn Books.

Hattendorf, M. (1999). *Dokumentarfilm und Authentizität: Ästhetik und Pragmatik einer Gattung* (2. Auflage). Konstanz: UVK Medien Verlagsgesellschaft mbH.

Höfig, W. (1973). *Der deutsche Heimatfilm 1947-1960*. Stuttgart: Ferdinand Enke Verlag.

Kaschuba, W. (1989). (Hrsg.). *Der deutsche Heimatfilm. Bilderwelten und Weltbilder. Bilder, Texte, Analysen zu 70 Jahren deutscher Filmgeschichte*. Tübingen: Ludwig-Uhland-Institut für Empirische Kulturwissenschaft der Universität Tübingen

Kong, J. (2011). *Migrationsfilme aus Deutschland als Medium interkultureller Erziehung und Bildung*. Diss. Universität Berlin.

Koebner, T. (2002). *Reclams Sachlexikon des Films*. Stuttgart: Reclam.

Kracauer, S. (1985). *Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Kracauer, S. (1977). *Ornament der Masse. Essays*. Frankfurt am Main: Suhrkamp. (noch mal kontrollieren)

Krah, H. (Hrsg.). (2007). *Bayern und Film* (Band 1). Passau: MTS Medien, Texte, Semiotik.

Krah, H. (2000). *Geschichte(n) NS-Film – NS-Spuren heute*. Kiel: Ludwig.

Ludewig, A. (2011). *Screening Nostalgia. 100 Years of German Heimat Film*. Bielefeld: Transcript Verlag.

Moltke von, J. (2005). *No Place Like Home. Locations of Heimat in German Cinema*. Berkeley: University of California Press.

Mijic, G. (2006). *Evolution der Kommunikationsmedien/Technik und kultureller Wandel in Edgar Reitz's Heimat: mit besonderer Berücksichtigung technologie- und ideologiekritischer Strategien*. Bern: International Academic Publishers.

Neubauer, J. (2011). *Türkische Deutsche, Kanakster und Deutschländer. Identität und Fremdwahrnehmung in Film und Literatur: Fatih Akin, Thomas Arslan, Emine Sevgi Özdamar, Zafer Senocak und Feridun Zaimoglu* (Band 733). Würzburg: Verlag Königshausen & Neumann GmbH

Neuhaus, S. (2008). *Literatur im Film. Beispiele einer Medienbeziehung* (Band 22). Würzburg: Verlag Königshausen & Neumann GmbH.

Rapp, Ch. (1997). *Höhenrausch. Der deutsche Bergfilm*. Wien: Sonderzahl.

Ploskov, S. (2013). „Heimatfilms als Spiegel österreichischer Mentalitätsgeschichte“. *Die Transformation der Geschlechterrepräsentation im Modernen Heimatfilm*. Dipl.-Arb. Universität Wien.

Prinzler, H. H. & Rentschler, E. (Hrsg.). (2001). *Der alte Film war tot: 100 Texte zum westdeutschen Film 1962-1987* (1. Auflage). Frankfurt am Main: Verlag der Autoren.

Ramadan, J. (2009). *Soul Kitchen. Der Geschichte erster Teil – das Buch vor dem Film*. München: Blumenbar Verlag.

Schacht, D. A. (1991). *Fluchtpunkt Provinz: Der Neue Heimatfilm zwischen 1968 und 1972*. Münster: MAKs Publikationen Münster.

Steiner, G. (1987). *Die Heimat-Macher: Kino in Österreich 1946-1966*. Wien: Verlag für Gesellschaftskritik.

Stieber, B. (2009). „Heimatliche Bilderwelten“. Darstellung von Heimat und Lesarten der Filmkritik – eine qualitative Analyse zum österreichischen Heimatfilm. Dipl.-Arb. Universität Wien.

Strobel, R. & Jahn-Sudmann, A. (Hg.). (2009). *Film Transnational und Transkulturell. Europäische und amerikanische Perspektiven*. München: Wilhelm Fink Verlag.

Trimborn, J. (1998). *Der deutsche Heimatfilm der fünfziger Jahre: Motive, Symbole und Handlungsmuster*. Köln: Leppin.

UNSELBSTSTÄNDIGE WERKE

Bahlinger, D. (1989). Die Achtziger Jahre. Nostalgie oder Neuanfang? Nahe am Ideal: Hintergründig-witzige Filme. In W. Kaschuba (Hg.), *Der deutsche Heimatfilm: Bilderwelten und Weltbilder. Bilder, Texte, Analysen zu 70 Jahren deutscher Filmgeschichte* (S. 132-135). Tübingen: Ludwig-Uhland-Institut für Empirische Kulturwissenschaft der Universität Tübingen.

Bahlinger, D., & Hellmuth, T., & Reister, T. (1989). Die Achtziger Jahre. Nostalgie oder Neuanfang? Was ist Heimatfilm in den 80er Jahren? In W. Kaschuba (Hg.), *Der deutsche Heimatfilm: Bilderwelten und Weltbilder. Bilder, Texte, Analysen zu 70 Jahren deutscher Filmgeschichte* (S. 131-132). Tübingen: Ludwig-Uhland-Institut für Empirische Kulturwissenschaft der Universität Tübingen.

Bechthold-Comforty, B. (1989). Zwanziger Jahre und Nationalsozialismus. Vom Bergfilm zum Bauernmythos. Alpinisten-Thriller. In W. Kaschuba (Hg.), *Der deutsche Heimatfilm: Bilderwelten und Weltbilder. Bilder, Texte, Analysen zu 70 Jahren deutscher Filmgeschichte* (S. 43-53). Tübingen: Ludwig-Uhland-Institut für Empirische Kulturwissenschaft der Universität Tübingen.

Bedek, L. (1989). Zwanziger Jahre und Nationalsozialismus. Vom Bergfilm zum Bauernmythos. Film als Massenführungsmittel. In W. Kaschuba (Hg.), *Der deutsche Heimatfilm: Bilderwelten und Weltbilder. Bilder, Texte, Analysen zu 70 Jahren deutscher Filmgeschichte* (S. 33-38). Tübingen: Ludwig-Uhland-Institut für Empirische Kulturwissenschaft der Universität Tübingen.

Decker, J-O. (2007). Liebesgrüße aus der Lederhose. Bauern im Softsexfilm der 70er und 80er Jahre. In H. Krah (Hg.), *Bayern und Film* (Band 1) (S. 101 – 149). Passau: MTS Medien, Texte, Semiotik.

Eisert-Rost, E. & Rost, M. (1989). Heimat. Begriff und Geschichte. In W. Kaschuba (Hg.), *Der deutsche Heimatfilm: Bilderwelten und Weltbilder. Bilder, Texte, Analysen zu 70 Jahren deutscher Filmgeschichte* (S. 15-17). Tübingen: Ludwig-Uhland-Institut für Empirische Kulturwissenschaft der Universität Tübingen.

Eschbach, K. (1989). Heimat. Filmvorlage Heimatroman. In W. Kaschuba (Hg.), *Der Deutsche Heimatfilm. Bilderwelten und Weltbilder. Bilder, Texte, Analysen zu 70 Jahren deutscher Filmgeschichte* (S. 19-20). Tübingen: Ludwig-Uhland-Institut für Empirische Kulturwissenschaft der Universität Tübingen.

Esterhammer, R. (2008). Heimatfilm in Österreich: Einblicke in ein facettenreiches Genre. In S. Neuhaus (Hg.), *Literatur im Film. Beispiele einer Medienbeziehung*, Band 22 (S. 177-198). Würzburg: Verlag Königshausen & Neumann GmbH.

Hellmuth, T. (1989). Die Achtziger Jahre. Nostalgie oder Neuanfang? Heimat, eine deutsche Chronik. In W. Kaschuba (Hg.), *Der deutsche Heimatfilm: Bilderwelten und Weltbilder. Bilder, Texte, Analysen zu 70 Jahren deutscher Filmgeschichte* (S. 140-142). Tübingen: Ludwig-Uhland-Institut für Empirische Kulturwissenschaft der Universität Tübingen.

Hoffmann, T. (1989). Die Sechziger Jahre. Zwischen Jagdszenen und Jägerporno. Heimatfilmsurrogate. In W. Kaschuba (Hg.), *Der deutsche Heimatfilm: Bilderwelten und Weltbilder. Bilder, Texte, Analysen zu 70 Jahren deutscher Filmgeschichte* (S. 103-106). Tübingen: Ludwig-Uhland-Institut für Empirische Kulturwissenschaft der Universität Tübingen.

Hellmuth, T. (1989). Die Achtziger Jahre. Nostalgie oder Neuanfang? Dokumentarfilme. In W. Kaschuba (Hg.), *Der deutsche Heimatfilm: Bilderwelten und Weltbilder. Bilder, Texte, Analysen zu 70 Jahren deutscher Filmgeschichte* (S. 142-146). Tübingen: Ludwig-Uhland-Institut für Empirische Kulturwissenschaft der Universität Tübingen.

Kaschuba, W. (1989). Bilderwelten als Weltbilder. In W. Kaschuba (Hg.), *Der Deutsche Heimatfilm. Bilderwelten und Weltbilder. Bilder, Texte, Analysen zu 70 Jahren deutscher Filmgeschichte* (S. 7-13). Tübingen: Ludwig-Uhland-Institut für Empirische Kulturwissenschaft der Universität Tübingen.

Marquard, T. (1989). Zwanziger Jahre und Nationalsozialismus. Vom Bergfilm zum Bauernmythos. Propaganda. In W. Kaschuba (Hg.), *Der deutsche Heimatfilm: Bilderwelten und Weltbilder. Bilder, Texte, Analysen zu 70 Jahren deutscher Filmgeschichte* (S. 38-43). Tübingen: Ludwig-Uhland-Institut für Empirische Kulturwissenschaft der Universität Tübingen.

Nies, M. (2007). „Aus einem knorrigen Stück eine Heilige Schnitzen“: Bergweltliche Geschlechterkonzeption in Wilhelmine von Hillerns Roman Geier-Wally und seinen Verfilmungen vom Nationalsozialismus zur Gegenwart. In H. Krah (Hg.). (2007). *Bayern und Film* (Band 1) (S. 171-208). Passau: MTS Medien, Texte, Semiotik.

Reister, T. (1989). Die Achtziger Jahre. Nostalgie oder Neuanfang? Die kritisch-ernsten Filme. In W. Kaschuba (Hg.), *Der deutsche Heimatfilm: Bilderwelten und Weltbilder. Bilder, Texte, Analysen zu 70 Jahren deutscher Filmgeschichte* (S. 135-139). Tübingen: Ludwig-Uhland-Institut für Empirische Kulturwissenschaft der Universität Tübingen.

Riemann, A. (2007). „Neuer Bayerischer“ (Heimat)Film? Titel, Themen, Tendenzen. In H. Krah (Hg.), *Bayern und Film* (Band 1) (S. 11-27). Passau: MTS Medien, Texte, Semiotik.

Schmidt, G. (1989). Die Fünfziger Jahre. Heide und Silberwald. Kontinuitäten: Dokumentarfilmer und Unpolitische nach 1945. In W. Kaschuba (Hg.), *Der deutsche Heimatfilm: Bilderwelten und Weltbilder. Bilder, Texte, Analysen zu 70 Jahren deutscher*

Filmgeschichte (S. 69-74). Tübingen: Ludwig-Uhland-Institut für Empirische Kulturwissenschaft der Universität Tübingen.

Steiner, I. (1989). Die Sechziger Jahre. Zwischen Jagdszenen und Jögerporno. „Mythos“ Oberhausen? In W. Kaschuba (Hg.), *Der deutsche Heimatfilm: Bilderwelten und Weltbilder. Bilder, Texte, Analysen zu 70 Jahren deutscher Filmgeschichte* (S. 97-103). Tübingen: Ludwig-Uhland-Institut für Empirische Kulturwissenschaft der Universität Tübingen.

Steiner, I. (2005). Österreich-Bilder im Film der Besatzungszeit. In K. Moser (Hrsg.), *Besetzte Bilder: Film, Kultur und Propaganda in Österreich 1945-1955* (S. 203-255). Wien: Filmarchiv Austria.

Wilzcek, B. (1989). Die Fünfziger Jahre. Heide und Silberwald. Was wird aus der UFA? In W. Kaschuba (Hg.), *Der deutsche Heimatfilm: Bilderwelten und Weltbilder. Bilder, Texte, Analysen zu 70 Jahren deutscher Filmgeschichte* (S. 74-80). Tübingen: Ludwig-Uhland-Institut für Empirische Kulturwissenschaft der Universität Tübingen.

ONLINEARTIKEL

Borcholte, A. (2009, 23. Dezember). „Ich hatte Bock zu lachen“. *Spiegel Online*. Zugriff am 1.12.2011 unter <http://www.spiegel.de/kultur/kino/soul-kitchen-regisseur-fatih-akin-ich-hatte-bock-zu-lachen-a-668682-2.html>.

HFF. (2014). *Organisation der HFF München*. Zugriff am 18.3.2014 unter http://www.hff-muc.de/de_DE/organisation.

Höfig, W. (2012). Sceening nostalgia. Zugriff am 8.11.2014 aus *IFB: digitales Rezensionsorgan für Bibliothek und Wissenschaft* unter <http://ifb.bsz-bw.de/bsz32439635Xrez-1.pdf>.

Lorenzen, R. (2009, 22. Dezember). Eine Kneipe ist wie ein Film. *Zeit-Online*. Zugriff am 7.12.2011 unter <http://www.zeit.de/kultur/film/2009-12/adam-bousdoukos-soul-kitchen>.

Kahle, L. (2011). Leni Riefenstahl trifft Fatih Akin. *Phase 2. Zeitschrift gegen die Realität*. Zugriff am 9.3.2014. unter <http://phase-zwei.org/hefte/artikel/leni-riefenstahl-trifft-fatih-akin-122/>.

Koch, G. (1987). Stellungnahme zur Umfrage „Möglichkeiten von Heimat heute“: Suche nach Heimat in Heimatfilmen. *Widerspruch Münchner Zeitschrift für Philosophie*. Zugriff am 9.3.2014 unter <http://www.widerspruch.com/artikel/34-07-12.pdf>.

Presseheft *Soul Kitchen*. (2009). *Pandora Film*. S. 17. Zugriff am 14.3.2013 unter <http://presse.pandorafilm.de/list.php?movie=soul-kitchen>.

Reden, von S. (2008). „La Paloma“ – Eine Schnulze geht um die Welt. *Die Welt*. Zugriff am 12.4.2014 unter <http://www.welt.de/kultur/article2135762/La-Paloma-Eine-Schnulze-geht-um-die-Welt.html>.

Schaefer, K. (2010). *FFF FilmFernsehFonds Bayern*. Zugriff am 23.04.13 unter <http://www.fff-bayern.de/foerderung/home/>.

Signe & Cecilie. (2012, 3. Mai). Soul Kitchen als moderner Heimatfilm. *Wikispaces*. Zugriff am 9.5.13 unter <http://soulkitchenakin.wikispaces.com/page/diff/Soul+Kitchen+als+moderner+Heimatfilm/340846582>.

Tilmann, Ch. (2009, 15. September). Hamburger Heimspiel. Fatih Akin war seiner Heimatstadt noch einen Film schuldig. In „Soul Kitchen“ kämpft ein Restaurant und sein kauziges Personal gegen die Gentrifizierung. *Zeit Online*. Zugriff am 12.4.2014 unter <http://www.zeit.de/kultur/film/2009-09/fatih-akin-film-venedig>.

Voigt, C. (2009, 7. Dezember). Der Traumfabrikant. *Spiegel Online*. Zugriff am 28.11.2011 unter <http://www.spiegel.de/spiegel/a-665406.html>.

Zistl, S. (2009, 21. Dezember). „Filme spiegeln meinen Gemütszustand“. *Focus online*. Zugriff am 12.4.2014 unter http://www.focus.de/kultur/kino_tv/tid-16628/regisseur-fatih-akin-best-of-album-mit-bruder-und-bleibtreus_aid_464321.html.

FILMOGRAFIE

Akin, F. (Regie). (2009). Soul Kitchen. [Film]. Deutschland: Corazón International Produktion, Pyramide Produktions.

9. ANHANG

Abstract

Die folgende Diplomarbeit beschäftigt sich mit dem Modernen Heimatfilm. Zu Beginn dieser Arbeit wird die Bedeutung des Wortes „Heimat“ und die Geschichte des Heimatfilms ausgearbeitet. Das Kapitel Moderner Heimatfilm zeigt die aktuellen Entwicklungsströmungen des Genres, mit Hilfe der Erkenntnisse des Autors Andreas Riemann sowie der Autorinnen Ruth Esterhammer (jetzige Selhofer) und Alexandra Ludewig, auf. Die drei Autoren beschäftigen sich in ihren Thesen mit dem Aufkommen der Unterhaltungsfilme im Modernen Heimatfilm, der sowohl kritische und als auch klassische Heimatfilmelemente beinhaltet. Die Analyse im empirischen Teil der Arbeit erklärt anhand des Beispielfilms *Soul Kitchen* die Entwicklung und heutige Bedeutung des Modernen Heimatfilms.

Lebenslauf - Katharina Scheuwimmer

Staatsangehörigkeit

Österreich

Schulbildung

2003 Matura

1998-2003 HBLA für wirtschaftliche Berufe Perg,
Ausbildungsschwerpunkt: Ernährungs- und Betriebswirtschaft

1994-1998 Hauptschule I Pregarten

1990-1994 Volksschule Pregarten

seit 2003 Studium "Theater-, Film- und Medienwissenschaft"
an der Universität Wien

Studium

seit 2004 Studium "Politikwissenschaft" an der Universität Wien

2006 Auslandsstudium "Theatre Research" Wintersemester
University of Helsinki / Finland