



universität
wien

MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

„Einen richtigen Ultner verpflanzt man nicht so leicht“
– Die Inszenierung von Heimat in der Fernsehdocu-
Reihe *Heimatleuchten*

Eine soziologische Filmanalyse

verfasst von / submitted by

Marian Demitsch, BA

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the
degree of

Master of Arts (MA)

Wien, 2023 / Vienna 2023

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears on
the student record sheet:

UA 066 905

Studienrichtung lt. Studienblatt /
degree programme as it appears on
the student record sheet:

Masterstudium Soziologie

Betreut von / Supervisor:

ao. Univ.-Prof. Mag. Dr. Eva Flicker

Inhalt

1	Danksagung.....	5
2	Einleitung	7
3	Theorie und Begriffe	8
3.1	Der Begriff der Heimat	9
3.1.1	Heimat in der Soziologie	9
3.1.2	Heimat als politisches Projekt	11
3.1.3	Heimat in der politischen Philosophie.....	12
3.1.4	Heimat in der Literaturgeschichte	14
3.1.5	Heimat im Film.....	18
3.1.6	Naturalisierung und Harmonisierung	23
3.1.7	Raum und Natur	24
3.1.8	Funktionen des Heimatdenkens.....	25
3.1.9	Heimatverständnis in dieser Arbeit	27
3.1.10	Dimensionen des Heimatdenkens.....	28
3.2	Soziologie des dokumentarischen Films.....	30
3.2.1	Fernsehdokumentarismus	34
3.2.2	Die kritische Filmsoziologie Siegfried Kracauers.....	36
3.2.3	Kracauer und der dokumentarische Film.....	38
3.3	Aktueller Forschungsstand	40
4	Forschungsfrage und Problemstellung	45
5	Methodisches Vorgehen.....	48
5.1	Hermeneutisches Vorgehen in der Film- und Fernsehanalyse	49
5.2	Soziologische Filminterpretation	50
5.3	Prinzipien der interpretativen Film- und Fernsehanalyse	50
5.4	Die Fernsehdoku-Reihe <i>Heimatleuchten</i>	52
5.5	Eingrenzung und Auswahl des Analysekorpus	53

5.6	Transkription.....	54
5.7	Analyse der Folge	55
6	Die Folge Heimatleuchten: Eppas onderscht – Das Südtiroler Ultental	56
7	Ergebnisse der Analyse	58
7.1	Dimension <i>Raum</i>	60
7.1.1	Deskription manifester Inhalte zur Dimension <i>Raum</i>	61
7.1.2	Interpretation zur Inszenierung der Dimension <i>Raum</i>	64
7.2	Dimension <i>Zeit</i>	74
7.2.1	Deskription manifester Inhalte zur Dimension <i>Zeit</i>	75
7.2.2	Interpretation zur Inszenierung der Dimension <i>Zeit</i>	77
7.3	Dimension Gesellschaft	83
7.3.1	Deskription manifester Inhalte zur Dimension <i>Gesellschaft</i>	83
7.3.2	Interpretation zur Inszenierung der Dimension <i>Gesellschaft</i>	94
8	Beantwortung der Forschungsfrage	102
9	Schlusswort und Ausblick	109
10	Literatur	112
11	Abbildungsverzeichnis	117
12	Anhänge.....	120
12.1	Anhang 1: Sequenzprotokoll	120
12.2	Anhang 2: Einstellungsprotokoll Sequenz 2.....	122
12.3	Anhang 3: Transkript der Folge	140
13	Abstract.....	205

1 Danksagung

Bei folgenden Menschen möchte ich mich im Zuge der Einreichung der Masterarbeit bedanken:

Bei ao. Univ.-Prof. Mag. Dr. Eva Flicker für die Betreuung der Arbeit, die sehr flexible und rasche Kommunikation und das hilfreiche feedback.

Bei meinen Eltern dafür, dass sie mich in allen Lebenslagen unterstützen und offen und ohne Druck mit Rat und Tat mein Fortkommen fördern.

Bei meiner Freundin Hannah dafür, dass sie in allen frustrierenden Phasen während des Schreibens für mich da war, mir stets Mut zugesprochen hat, mein Jammern ausgehalten und mir mit wertvollen Tipps und Denkanstößen weitergeholfen hat.

Bei meiner Lehrerin Gerlinde Weinmüller für die wichtige Bestärkung darin, einen kritischen Geist zu bewahren.

Bei meinen Geschwistern und allen Freundinnen und Freunden, die mir in dieser Zeit ein offenes Ohr und wertvolle Hinweise gegeben haben.

2 Einleitung

Die vorliegende Arbeit befasst sich mit der audiovisuellen Inszenierung von Heimat. Heimat als Idee fand bereits ab Anfang des 19. Jahrhunderts Verbreitung im deutschsprachigen Raum. Ihr Spektrum reichte dabei von einem literarischen Motiv der deutschen Romantik bis hin zu einem politischen Instrument, mit dem versucht wurde, völkischen und nationalistischen Ideen im deutschsprachigen Raum zu Popularität zu verhelfen. Dementsprechend wurde sie zu einem fixen Bezugspunkt des Nationalsozialismus (Blickle 2004). Nach einer Phase, in der mit der Erfahrung des Nationalsozialismus, seiner ideologischen Implikationen und seiner Auswirkungen eine kontroverse Diskussion über Heimat geführt wurde, ist der positive Bezug auf sie wieder in steigendem Ausmaß im deutschsprachigen kulturellen und politischen Geschehen zu beobachten (Ludewig 2020, S. 438 f.; Anz 2017, S. 29 f.; Mense 2020, S. 81). Auf politischer Ebene treten etwa rechte und rechtsextreme Akteur:innen mit starkem Bezug auf Heimat auf und sind damit selbst erfolgreich, treiben aber auch die Aufnahme von Heimatideen in den Mainstream-Diskurs voran. Doch auch außerhalb des politischen Feldes kann ein wachsendes Bedürfnis nach Elementen, die in der Heimatidee enthalten sind, verzeichnet werden. Dieses spiegelt sich etwa in einem kulturellen Boom von Heimatmotiven wider (Mense 2020, S. 81). Mit diesen arbeitet etwa eine stetig wachsende Zahl von Filmmedien, die unter anderem Regionalität, Ursprünglichkeit, Landleben und Gemeinschaft zum Thema haben. Trotz der Unterschiede in der Ausformung von Heimatbegriffen und der teilweisen Übernahme des Begriffs in politisch linke Kontexte beinhaltet er einige Kernelemente, die sich in unterschiedlichen gesellschaftlichen und historischen Kontexten im Rekurs auf Heimat stets wiederholen.

Bilder und Motive von Heimat finden sich aktuell auch in wachsendem Maße in audiovisuellen Medien wieder. Auch im Bereich des dokumentarischen Fernsehens entstand in den letzten Jahren eine Vielzahl an Serienformaten, die starken Bezug auf Themen im Heimatspektrum nehmen. Dokumentarischen Filmmedien kommt dabei das Charakteristikum zu, Anspruch auf Realität seiner Inhalte zu erheben. Damit stellt der dokumentarische Film ein zentrales Instrument zur Selbstbeobachtung moderner Gesellschaften dar. Trotz des Anspruchs der möglichst genauen Wirklichkeitsabbildung erfährt das dokumentarische Filmmedium im Laufe seiner Gestaltung zahlreiche ästhetische Modulationen. Anspruch einer Soziologie des dokumentarischen Films ist es, zu erarbeiten, wie Bilder von Gesellschaft inszeniert werden, unter welchen Umständen

diese Bilder entstehen und wie sie auf die soziale Welt zurückwirken (Heinze 2020, S. 135 ff.).

Unter der großen Anzahl an dokumentarischen Fernsehformaten mit Heimat-bezogenen Inhalten wird in dieser Arbeit die Serie *Heimatleuchten* (ServusTV; seit 2016) behandelt. Diese beinhaltet eine besonders hohe Dichte an heimatbezogenen Motiven – so werden Elemente wie Landleben, Natur, Tradition und Gemeinschaft stark hervorgehoben. Relevanz erhält das Format weiters etwa mit seiner Positionierung im Hauptabendprogramm des österreichischen Privatsenders *ServusTV*, dessen Programm unter anderem ein breites Segment an selbst produzierten Doku-Formaten umfasst. *ServusTV* wird seit seiner Gründung immer wieder wegen rechtsgerichteter Berichterstattung, der Einladung von rechtsextremen Akteur:innen in Talkshows und der Verbreitung verschwörungsideologischer Inhalte während der Corona-Pandemie kritisiert (Schattleitner 2016; derstandard.at 2016, 2023). Nicht zuletzt vor diesem Hintergrund scheint es von Interesse, die dokumentarischen Formate, die keine unmittelbar politischen Aussagen tätigen und Themen beinhalten, nach dem darin enthaltenen Gesellschaftsbild zu befragen.

Ziel der Arbeit ist es, explorativ nachzuvollziehen, aus welchen Elementen die behandelte audiovisuelle Inszenierung von Heimat besteht. Dazu gehören manifeste Inhalte, wie die gezeigten Schauplätze und Akteur:innen mit ihren jeweiligen dargestellten Tätigkeiten, aber auch latente Inhalte, wie die Berufung auf Tradition und Gemeinschaft. Darüber hinaus soll nachvollzogen werden, welche gesellschaftlichen Funktionen diese bestimmte Heimat-Inszenierung erfüllt. In diesem Punkt beruft sich die Arbeit auf das filmsoziologische Schaffen von Siegfried Kracauer. Dieser legt in seinem an die Ideologiekritik angelehnten Frühwerk dar, dass Filmprodukte Bedürfnisse des Publikums befriedigen müssen, um am kapitalistischen Markt bestehen zu können. Demnach geben Filme in ihrer Darstellung von Gesellschaft eine Realität unterdrückter Wünsche wieder, die das Publikum affektiv an das Filmgeschehen bindet und Funktionen in der Psyche des Subjekts erfüllt (Kracauer 1977a [1928], 1977b [1928], 2017 [1947]).

3 Theorie und Begriffe

Der Theorieteil der Arbeit ist in drei Teile gegliedert. Zunächst wird ein Überblick über verschiedene Zugänge zum Heimatbegriff gegeben. Die Bearbeitungen von

Heimatkonzepten, die aus mehreren gesellschaftlichen Kontexten zusammengetragen werden, sollen als Eingrenzung, Darstellung und Festigung des Verständnisses eines Heimatbegriffes dienen, der im Zuge dieser Forschung angewandt wird. Den zweiten Teil stellt die Beschäftigung mit der Soziologie des dokumentarischen Films dar. In diesem wird das soziologische Verständnis von Dokumentarfilmen und dessen Interpretation dargelegt. Zuletzt wird ein Überblick über den relevanten, aktuellen Forschungsstand gegeben. Dieser umfasst medienwissenschaftliche Erkenntnisse zum Heimatgefühl in Filmmedien und filmsoziologische Einsichten in Fernsehdoku-Reihen mit Bezug auf Landleben.

3.1 Der Begriff der Heimat

Die theoretische Beschäftigung mit dem Heimatbegriff geht zunächst von der Beschreibung eines Heimatbegriffs aus, wie er idealtypisch in der aktuellen Soziologie Anwendung findet. Darauf aufbauend und ergänzend wird er in weiterer Folge aus politischer, philosophischer und literarischer Perspektive beleuchtet. Die Beschäftigung mit der filmhistorischen Entwicklung der Heimat-Darstellung bildet – entsprechend des vorliegenden Forschungsgegenstandes – das größte Unterkapitel dieses Teiles. Anschließend werden kurz einige wiederkehrende abstrakte Inhalte des Heimatdenkens und dessen Funktionen für das Subjekt dargestellt. Abschließend wird dargelegt, wie, aufbauend auf den vorgestellten Umrissen von Heimatkonzeptionen, der Heimatbegriff in dieser Arbeit verstanden wird.

3.1.1 Heimat in der Soziologie

Die Versuche der Definition und Eingrenzung eines Begriffs von Heimat in der soziologischen Literatur sind äußerst zahlreich und vielfältig. Der Heimatbegriff zeichnete sich stets durch seine Mehrdeutigkeit, historische Wandelbarkeit und Komplexität aus und entzieht sich der Engführung. Mittlerweile weisen jedoch viele Publikationen darauf hin, dass diese Charakteristik des Begriffs für diesen konstitutiv ist und nicht behoben werden kann (Hüppauf 2007, S. 110; vgl. Gebhard et al. 2007; vgl. Nitzke und Koch 2020; vgl. Blickle 2004).

Der Unmöglichkeit, den Begriff „Heimat“ genau einzugrenzen begegnen etwa Gebhard, Geisler und Schröter (2007) mit dem Vorschlag, „Deutungstraditionen“ zu rekonstruieren, um seinem Gehalt ohne einer Definition beizukommen. Sie identifizieren etwa mit Raum, Zeit und Identität drei Dimensionen, die verschiedene Heimatkonzeptionen enthalten. Unter „Heimat“ wird ein „Naheverhältnis von Mensch und Raum“ (ebd., S. 10) vorgestellt, das Identität entwickelt. Die zeitliche Dimension äußert sich meist indem auf die Zeit der Kindheit verwiesen, oder die Heimat in die Zukunft verlegt wird (ebd., S. 10). „Beschrieben wird ein mehr oder weniger diffuses Zugehörigkeits- und Vertrautheitsgefühl zu einem begrenzten Territorium. Dieser Lebensraum stellt Routinen und Erwartbares bereit“ (ebd., S. 10). Eine weitere Eigenschaft von Heimat ist, dass ihre Thematisierung nur stattfinden kann, wenn ihr (vermeintlicher) Verlust im Raum steht. Ein Lebensraum, der nicht von zumindest theoretischen Bedrohungen oder einem bedrohlichen Anderen betroffen ist, kann keine Heimat sein. „Erst der geglaubte Verlust ermöglicht das entscheidende Moment der Distanz in dem Sinne, dass hier das unhinterfragte Nahverhältnis aufgelöst wird und damit überhaupt erst zum Thema werden und Reflexion evozieren kann“ (ebd., S. 11).

Die Region der Kindheit bildet zwar eine Grundlage für Heimat, um zu dieser zu werden gehört jedoch auch ein Moment der Imagination. Individuelle Heimat konstituiert sich maßgeblich durch affektiv besetzte, mentale Bilder in Zusammenhang mit einem Lebensraum. Meist verortet die soziologische Konzeption von Heimat die Herkunft dieser Bilder in der Kindheit. In Abgrenzung zum Außen konstruiert sich das Kind eine nahe Welt aus Erinnerungen an eine Sprache, Sinneseindrücke und Gewohnheiten. Der/die Erwachsene verfügt damit über die kindliche Konstruktion eines Raumes über ein Spektrum an permanenten Erfahrungswerten, die ein Gefühl von Heimat entstehen lassen. Diese Vorstellung eines Heimat-Raumes generiert Normen, die für das menschliche Handeln herangezogen werden können (Hüppauf 2007, S. 112 f.). Entsprechend eines soziologischen Erkenntnisinteresses wird die Heimat in der soziologischen Forschung meist als ein funktionaler Raum für das Individuum betrachtet. Die Idee einer Heimat steht dem Menschen als Ort zur Verfügung, an dem er bedingungslos akzeptiert ist. Dies bedeutet auch, dass sie einen Rückzugsort gegenüber vertraglich geregelten Sphären wie Politik oder Nation bietet. Heimat steht hier für einen konkreten Ort, der das Individuum vor Ausgrenzungen und Etikettierungen schützt. Gegenüber einer Welt, die durch Zwänge auf den Menschen einwirkt, kann sie als Raum in Position gebracht werden, der potenziell Selbstbestimmung und -behauptung stärkt

(ebd., S. 113 f.). Zusammenfassend behandelt die Soziologie Heimat als einen individuellen Raum der Kindheit, der mit dem von ihm transportierten Normen einen (teilweise imaginierten) Rückzugsort bietet. Das Bedürfnis nach diesem kommt in der Forschung tendenziell als menschliches Grundbedürfnis vor. Gegenüber Entwicklungen der Moderne, wie etwa der Globalisierung, kann, indem auf Vorstellungen von Heimat verwiesen wird, in einen fruchtbaren Austausch getreten werden (ebd., S. 131 f.).

3.1.2 Heimat als politisches Projekt

Nähert man sich dem Konzept Heimat geschichtlich, kann sein Ursprung in der Bewegung der deutschen Romantik, aber auch im Aufkommen des deutschen Nationalismus und der völkischen Ideologie verortet werden. Es ist konstitutiv für die deutschen Bemühungen, eine Gegenbewegung gegen die vor allem von Frankreich ausgehende Aufklärung zu schaffen. Dabei ist das Wort kein neues: Vor dem 19. Jahrhundert steht es mit neutralem Artikel noch für einen juristischen Rechtstitel, an den der Besitz von Grund per Erbrecht geknüpft ist. Erst im Laufe des 19. Jahrhunderts erhält es den weiblichen Artikel und seine vielfältigen Konnotationen im Zuge der Ablehnung von Moderne, Industrie, Aufklärung und die damit einhergehenden sozialen Veränderungen (Applegate 1990; Blickle 2004; Mense 2020, S. 79 f.). In einem engeren politischen Sinn ist der Begriff weiters eng mit den Bemühungen des deutschen *nation building* verknüpft. Unter der Übermacht des napoleonischen Frankreich im Europa des beginnenden 19. Jahrhunderts sahen sich die versprengten deutschen Gebiete dazu gezwungen, ihren Einfluss zu bündeln. Dies bedeutete für die regionalen Verwaltungen, sowohl nach außen als auch nach innen äußerst diverse Strukturen und Kulturen zu versammeln. Der Heimatidee kam dabei maßgeblich die Rolle zu, die Kommunen und die daran gebundenen Menschen mit reformerischen Maßnahmen zu erreichen. Dazu gehörte etwa auch die Zentralisierung und Bündelung von politischen Strukturen und Gesetzgebungen in Hauptstädten. Insofern strukturierte der Rekurs auf Heimat das Denken über Lokalität und Kommune um und führte es in einen nationalen Überbau ein (Applegate 1990, S. 7).

Auf politischer Ebene werden Anfang des 19. Jahrhunderts lokale, feudale Strukturen aufgebrochen und weitreichendere, nationale gesetzgeberische Strukturen etabliert. Dies bedeutet jedoch nicht, dass die idealisierte Idee des Heimatdorfes aufgegeben wird. Heimat verstärkt vielmehr die Assoziation einer geschlossenen, sicheren Gemeinschaft

aus der Kindheitserinnerung bei gleichzeitiger Eingliederung in den nationalen Gedanken. Klar betont werden muss dabei der imaginäre Charakter der „neu erfundenen“ Heimatgemeinde, die kaum etwas mit der historischen und sozialen Realität gemein hat (Applegate 1990, S. 8). „It is a term that dwelt in one world, that of the self-conscious centralizers, modernizers and nationalists of the General Estate, while evoking another“ (Applegate 1990, S. 8). Die Vertreter:innen des Heimatgedankens bemühten sich deshalb, die realen Widersprüche zwischen der lokalen Welt und größeren politischen Zusammenschlüssen auf literarischer und politischer Ebene zu negieren. In einer Zeit rasanten sozialen Wandels sollte ein Konzept geschaffen werden, das die Möglichkeit bietet, verschiedene Lebenswelten vermeintlich zu verbinden. Die Heimattheoretiker:innen bemühten sich dementsprechend um die Vermittlung größerer, abstrakter politischer Institutionen mit dem individuellen Zuhause. So konnte die deutsche Nation mit der emotionalen Zugänglichkeit der unmittelbar bekannten Lebenswelt assoziiert werden. Die Bestimmung der Heimatgemeinde als Teil dieser Nation ebnete den Weg, Dorf und Nation gleichermaßen als Heimat zu benennen (Applegate 1990, S. 10 f.). Applegate (1990) plädiert daher dafür, die Idee der Heimat als Ausgangspunkt dafür zu betrachten, dass sich nationale Zugehörigkeitsgefühle im deutschsprachigen Raum verbreiten konnten. Diese Gefühle wurden noch verstärkt durch ein neues Interesse etwa an lokaler Geschichte, Bräuchen und Dialekten und mythologischen Bestrebungen, den Beitrag der Region für die deutsche Nationalität herauszustreichen. Wer sich deutsch, also zu einer Nation zugehörig fühlte, musste sich deshalb nicht seiner/ihrer regressiven, provinziellen Ansichten und Lebensweisen entledigen. Die zentrale Bedeutung, die der Suche nach der Volksgemeinschaft in den vielen diversen deutschsprachigen Gebieten (wozu auch etwa das heutige Österreich und Südtirol zählen) zukam, war bald dermaßen vorherrschend, dass die Entstehung des Nationalsozialismus eher als logische Konsequenz der Etablierung des Heimatbegriffs, denn als überraschender Einschnitt gelten muss (ebd., S. 12 ff.).

3.1.3 Heimat in der politischen Philosophie

Wird die Frage nach der Heimat auf einer politisch-philosophischen Ebene angelegt, muss der Aspekt des Konservatismus besondere Aufmerksamkeit erhalten, da sie für diesen die zentrale Legitimationsinstanz bildet. Wird Heimat als Assoziationsgenerator für das Bekannte, Althergebrachte gesetzt, verweist der Konservatismus „kritisch auf den

Zusammenhang von gesellschaftlicher Moderne und Heimatverlust“ (Günter und Wimmer 1987, S. 11). Der Konservatismus als politische Ideologie beinhaltet eine Denkweise, die sich auch in seiner Thematisierung von Heimat zeigt. In einer Abwehr des spekulativ-abstrakten Denkens des Liberalismus bezieht er sich auf das Konkrete, oder empirisch gegebene. Dieser Bezug auf das konkrete Einzelne basiert auf dem Glauben daran, dass dieses von einem in der Vergangenheit liegenden Keim abgeleitet werden kann. Somit erscheint die Vielzahl der Einzelnen Dinge wieder als Totalität. Der Zweck dieses Gedankenmodells liegt nach Mannheim darin, das Einzelne von den Wirrungen und Krisen der Moderne fernhalten zu können (ebd., S. 11, f.; Mannheim 1984, S. 92 ff.).

Günter und Wimmer (1987) identifizieren Ende des 19. und Anfang des 20. Jahrhunderts drei philosophische Strömungen, in denen sich maßgebliche theoretische Voraussetzungen für die Heimattheoretiker:innen finden: Die Lebensphilosophie, der Begriff der Lebenswelt in Edmund Husserls Phänomenologie und die Existenzialontologie Martin Heideggers. Sie ähneln sich in zentralen inhaltlichen Aspekten, die sich auch in der konservativen Ideologie mit seinem Bezug auf Heimat wiederfinden. So wird etwa in den entsprechenden betont praxisnahen Theoriemodellen von einem nicht mehr dekonstruierbaren Ursprung der Wirklichkeit ausgegangen, das Konkrete hervorgehoben und „Verstandesdenken“ abgelehnt. Anschaulich findet sich in der Lebensphilosophie, die gegen Ende des 19. Jahrhunderts von Protagonist:innen wie etwa Wilhelm Dilthey entwickelt wird, bereits die Setzung des „Lebens“ als Erstes, hinter das nicht zurückgegangen werden kann und das aber auch prinzipiell a-rational ist. Sehr ähnlich zu einem retrospektiven Heimatverständnis, verwischen in der absichtlichen Irrationalität des „Lebens“ hier die Grenzen zwischen Natur und Kultur. Ebenso wie die Heimat widersetzt sich das „Leben“ dadurch jeglicher Kritik und kann höchstens ausgelegt werden (Günter und Wimmer 1987, S. 12 ff.). Auf etwa solche theoretischen Fundamente stellt sich in weiterer Folge die engere, politische Beschäftigung mit Heimat. So verfolgten Konservative im ausgehenden 19. Jahrhundert die Idee einer ursprünglichen, traditionellen und natürlichen Gesellschaftsform, die sie in der patriarchal-hierarchischen Strukturierung der (imaginierten) bäuerlichen Dorfgemeinde fanden. Die Ungleichheit, und besonders jene zwischen den Geschlechtern, wurde zur naturgegebenen, gottgewollten Ordnung erklärt, in der die soziale Position des/der Einzelnen durch das „Ganze“ bestimmt wird. Diese soziale Position als Ort bedingungslos zu akzeptieren, schafft sozialen Frieden und ist Heimat und Identität

gleichermaßen. Die konservative, abstrakte Zivilisationskritik, die dem proletarischen Leben, der Großstadt und der Industrialisierung das bäuerliche Leben entgegenstellt, wiederholt sich schließlich im Nationalsozialismus. Einmal mehr gilt die Stadt hier als riesiger Arbeitsapparat, in den die Arbeiter:innen, die unter dem vermeintlichen Mangel der Heimatlosigkeit leiden, eingespannt sind. Einzig im Landleben könne ein Heimatsinn ausgebildet werden, der die willentliche Unterwerfung des Individuums unter nicht veränderbare Faktoren wie Familie, Tradition und Erde voraussetzt (ebd., S. 17 ff.).

3.1.4 Heimat in der Literaturgeschichte

In einem nächsten Schritt der Darstellung des für die Arbeit relevanten Heimatbegriffs soll nun in aller Kürze sein Auftritt in der deutschsprachigen Literaturgeschichte umrissen werden. Die Aufarbeitung des literarischen Konzepts erhält seine Relevanz, da auch in dem in dieser Arbeit untersuchten Filmmedium Heimat stets im Rahmen eines künstlerisch erzeugten Werks betrachtet werden muss. Historisch kommt die Rolle dieses künstlerisch erzeugten Werks, das den Diskurs um Heimat maßgeblich formt und mitgestaltet, der Literatur zu. Die Beschäftigung des Erscheinens des Heimatkonzepts in der Literatur kann deshalb auch gewissermaßen als Zwischenschritt zwischen der politischen und wissenschaftlichen Auseinandersetzung und seiner filmischen Verarbeitung verstanden werden.

Das literarische Geschehen hat maßgeblichen Anteil am semantischen Gehalt, den der Begriff Heimat großteils im 19. Jahrhundert erhält und bis heute trägt. Sie steht dabei in einem engen wechselseitigen Verhältnis zu verschiedensten Disziplinen und dem Alltagsdiskurs. „Literatur überformt deren Konzepte von ‚Heimat‘ poetisch, popularisiert sie, transformiert sie oder kritisiert sie.“ (Oesterheld 2016, S. 202; Herv. i. Orig.) und entwirft dabei selbst eine eigene, komplexe Bedeutung. Der Ursprung der literarischen Beschäftigung mit Heimat befindet sich, wie ihr Auftauchen als emphatischer, mit den heute bekannten Konnotationen ausgestatteter Begriff, in der deutschen Romantik. Hier entsteht „Heimat als emotional aufgeladener Begriff, der mit Natur und ländlichem Leben zusammenhängt und Stimmungen wie Vertrautheit, Überschaubarkeit, Verwurzelung, Ruhe und Abgesichertheit assoziieren lässt.“ (Bastian 1995, S. 180). In diese Zeit fallen literarische Motive, wie etwa die Verbindung Heimat-Natur, das Wandern, das sowohl Heimweh als auch Fernweh in sich birgt, der Verlust der Heimat bzw. der Kindheits-Heimat, aber auch schon die Glorifizierung von Vergangenen (Bastian 1995, S. 180 ff.).

Diese Motive vereinen den Rekurs auf einen Ursprung, der verloren ist und wiedererreicht werden soll und der nur teilweise auch den Ort der Herkunft meint. Der Sehnsuchtsort ist in dieser literarischen Epoche noch streng als utopisch und nicht zu erreichen gedacht, als Heimat gilt demnach auch noch kein konkreter Ort. Dementsprechend können verschiedenste Ideen in das Konzept integriert werden, die dem späteren örtlichen und nationalen Inhalt noch kaum ähneln (Oesterhelt 2016, S. 203 f.).

Die 1840er-Jahre bringen auf politischer Ebene Landflucht, Massenmigration und das Scheitern der bürgerlichen Revolution von 1848 hervor, was sich gleichsam als Zäsur auf das literarische Schaffen im deutschsprachigen Raum auswirkt. Vor diesem historischen Hintergrund erhält das Konzept Heimat schrittweise neue semantische Inhalte. So mehren sich in der zeitgenössischen Literatur Inhalte, die Heimat zu einem Bedürfnis machen, das real existierende Inhalte, wie etwa einen ihr zugrunde liegenden Ort, hat (ebd., S. 204). Als Stichwort der vorherrschenden Epoche des poetischen Realismus gilt nach Bastian (1995, S. 183) die „Kleine Heimat“, die stellvertretend für Rückzug, die Bewahrung von und das Bestehen auf der Tradition steht. „Kleine Heimat“ setzt Familie und Dorfgemeinschaft als (innerlichen) Rückzugsort der drohenden Einsamkeit entgegen. Dementsprechend wird die Lebenswelt der Kindheit nun expliziter zum Ort des Heimwehs. Das literarische Schaffen dreht sich um die Befriedigung, die aus dem Altbekannten herrührt, das als Rettung vor dem realen Fremden in der Welt gilt. Dieses Fremde steht aber nicht mehr, wie in den Jahrzehnten zuvor, in einem dialektischen Verhältnis zur Heimat, in dem diese nicht ohne das andere zu haben ist. Vielmehr dient das Fremde nun einzig zur Kontrastierung der Heimat und bekommt selbst keinen Wert mehr zugesprochen. Ein ebenso stark vertretenes Motiv dieser Epoche ist jenes der Landschaft. Sie ist Symbol für das harmonische Zusammenleben zwischen Mensch und Natur, aber auch zwischen den Menschen. Dieses setzt eine Ordnung voraus, die sich auf der Abwesenheit von Konflikt gründet. Das Motiv der Landschaft wird schließlich oft verknüpft mit Heimat-Komponenten wie dem Widerspruch Stadt/Land oder dem Besitz von Haus, Hof und Grund (ebd., S. 184 ff.).

Bastian (1995, S. 189 ff.) verfährt in ihrer Darstellung weiter, indem sie das auf den poetischen Realismus folgende Genre der Heimatliteratur von diesem abgrenzt, indem sie eine Begriffsverengung konstatiert. Die breite assoziative Vielfalt des Heimatkonzeptes wird zugunsten des Topos des idyllischen, heilen Lebens am Land zurückgeschnitten. Heimat wird mit dem positiv besetzten Land identifiziert und der negativ besetzten

Großstadt entgegengestellt, der eine große Rolle als Symbol alles Schlechten zukommt – besonders anschaulich etwa bei Peter Rosegger. Der Substanzlosigkeit der Zivilisation in Form der Stadt steht Heimat-Sehnsucht, also das natürliche, idyllische, einfache und verwurzelte Leben gegenüber. Dieser Erzählung entspricht zunächst etwa das Genre der Dorfgeschichte, in der ein kleiner, idealisierter, ländlicher Raum als Heimat identifiziert wird. „Heimat erscheint als subjektiver Bewusstseinsinhalt des Rezipienten. Das erzeugte Heimatgefühl beinhaltet die Bindung an ein räumlich-landschaftliches Milieu mit gemeinschaftlichen Gewohnheiten, dessen Wertmaßstäbe durch feste Normen (Sitten und Bräuche) fixiert werden.“ (ebd., S. 190). Im Gegensatz zum detailgenauen und realistischen Verweilen auf kleinen Gegenständen und der dörflichen Gesellschaft, das im poetischen Realismus als charakteristisches Stilmittel galt, funktioniert das Dorf und seine Bewohner:innen nun als gesamtgesellschaftliches Vorbild. Bei Ludwig Ganghofer, der bis heute als erfolgreichster und einflussreichster Verfasser von Heimatromanen gilt, werden die mit Heimat assoziierten, beschriebenen Gegenstände, Menschen und Landschaften symbolisch aufgeladen. Zusammen mit der Beschreibung von Sinneseindrücken entsteht eine Symbolik, die auf Jugendzeit, Sauberkeit und Ordnung und die Natürlichkeit der ländlichen Gesellschaftsordnung hindeutet. Ganghofers Inszenierung mit ihrer ganz konkreten Assoziation des Lebens auf dem Dorf mit der sicheren Geborgenheit der heilen Welt, bereitet schließlich bereits die Heimatkunstabewegung und die Blut-und-Boden-Literatur vor (ebd., S. 190 ff.).

Aus der Radikalisierung der konservativen Bewegung entsteht kurz vor der Jahrhundertwende die sogenannte Heimatkunstabewegung. „In teilweise radikaler Wendung gegen Intellektuelle, Naturwissenschaft und Technik verbreitet sie Kulturpessimismus, Großstadtfeindlichkeit, Agrarromantik, Biologismus, Nationalismus, Antimodernismus. Ihre ausgesprochene Absicht ist es, die gesamte Kultur auf eine landschaftsbedingte und stammesorientierte Grundlage zu stellen.“ (ebd., S. 192). In Politik ebenso wie in der Literatur wird Heimat nun offen als Eigentum an Grund und als emotionale Bindung an Volkstum, „Stamm“ und Landschaft festgelegt. Der spezifische Boden der Heimat wird durchgängig als Grundlage für geistige und menschliche Entwicklungen dargestellt. Der Antagonismus zwischen Heimat, Landleben und Volk zum Leben in der Stadt erhält nun weiters die zusätzliche Konnotation zwischen Gesundheit und Krankheit. Das Dorf erhält eine positive Geschlossenheit, die regelmäßig von der städtischen Sphäre – mithin auch in Form von diffusen Symbolen der kapitalistischen Ökonomie – gestört wird. Die Blut-und-Boden-Literatur ab 1910 setzt

den Themen der Heimatkunstabewegung schließlich kaum noch mehr hinzu als den Anspruch der Ausweitung von Heimat vom Dorf auf die ganze deutsche Nation. Der Blut- und Boden-Mystizismus enthebt die Heimat in diesem Zuge vollends ihrer dichterischen, subjektiven Einmaligkeit und ernennt sie zum allgemein verbindlichen und objektiven Wert (ebd., S. 192 ff.).

Nach dem Nationalsozialismus, dessen Ideologie maßgeblich auf der Heimatliteratur der vorangegangenen Jahrzehnte aufbaute, ist in der deutschsprachigen Kulturgeschichte eine Phase der oberflächlichen Entpolitisierung zu verzeichnen, die sich vor allem in der Produktion zahlreicher Heimatfilme ausdrückte (Schruhl 2022, S. 278). Literarisch versuchte sich die Nachkriegsgeneration jedoch bald durchaus kritisch mit dem Heimatkonzept auseinanderzusetzen. Vor allem in Österreich entstand zwischenzeitlich ein Genre, das heute mitunter als Anti-Heimat-Literatur betitelt wird. So kehren sich die Abgeschlossenheit des Dorfes und die Selbstverständlichkeit seiner Sitten, die in den Jahrzehnten zuvor als unumstößlich erstrebenswert galten, etwa bei Thomas Bernhard, Elfriede Jelinek oder Franz Innerhofer in den anti-idyllischen Albtraum des ländlichen Alltags (Mecklenburg 1987, S. 40 f.; Anz 2017, S. 29). Bereits ab den 70er und 80er Jahren wird jedoch erneut versucht, die Suche nach der Heimat positiv emotional aufzuwerten (Anz 2017, S. 29 f.). Die typische, zeitgenössische Geschichte vom Dorf erzählt wieder von technologischen Veränderungen der Infrastruktur und der Arbeit. Der Inhalt besteht aus individuellen oder kollektiven Umbrüchen, die vor dem Hintergrund sozialer, technischer oder ökonomischer Wandlungsprozesse stattfinden. „Vom Dorf wird aktuell dann privilegiert erzählt, wenn das Dorf (1.) akut bedroht ist, (2.) einem kontinuierlichen Transformationsdruck ausgesetzt ist oder (3.) sich in stabiler Krisennormalität bewährt hat.“ (Schruhl 2022, S. 280). Die Dorfgeschichte behandelt hier bereits einige Topoi, die historisch als Teile von Heimatbezogener Literatur ausgemacht werden können. Doch auch in den aktuellen Romanen repräsentiert das dörfliche Leben mehr als die konkreten Modernisierungsprozesse. „Wenn es in der gegenwärtigen Literatur um das Dorf geht, [...] dann avanciert es vom ‚schlichten‘ Ort zu einer überdeterminierten Heimat, die bspw. als defizitär, bedroht, depraviert oder ersehnt identifiziert wird.“ (ebd., S. 281). Nach wie vor kommt Heimatgefühlen in der Narrativierung des Dorfes somit enorme Bedeutung zu (ebd., S. 281). Sie kommen in der zeitgenössischen Heimatgeschichte etwa zum Vorschein, indem in dieser drei Teilszenarien behandelt werden: „(1) Aufbruch aus der Heimat, (2) Unterwegssein (oder Aufenthalt) in einem Raum fern der Heimat, (3) Heimkehr.“ (Anz 2017, S. 22). Darüber

hinaus beobachtet Anz (2017) einen aktuellen Trend zur literarischen Sehnsucht nach der Heimat der Kindheits- und Jugendzeit, wobei die entsprechenden Werke ebenso modernisierungskritische Aspekte aufweisen (ebd., S. 29). Im Zuge der neuen positiven Hinwendung zur Heimat bleibt diese jedoch nicht nur in literarisch verhandelten Themen vorhanden. Auch der positive Bezug auf Heimat als nationale Gemeinschaft ist durch breit rezipierte Autor:innen wie Botho Strauß oder Martin Walser fixer Teil des Literaturbetriebs (ebd., S. 31 f.).

3.1.5 Heimat im Film

Um die Analyse der mittelbaren Vorläufer des in dieser Arbeit behandelten Filmmediums den nächsten Schritt zu machen, soll in weiterer Folge das Genre des Heimatfilms untersucht, seine konstituierenden Elemente herausgearbeitet und mögliche Anknüpfungspunkte für die vorliegende Interpretation gefunden werden. Der Heimatfilm, der in seiner klassischen Form etwa in den zwei Jahrzehnten nach 1946 auftritt, weist zwar einerseits aufgrund seiner Gestaltung als fiktiver Spielfilm maßgebliche Unterschiede zum in dieser Arbeit beforschten Medium auf. Andererseits weist die Bearbeitung von Heimatthemen in zeitgenössischen Unterhaltungsmedien starke Kontinuitäten zum Heimatfilm auf, sodass die Beschäftigung mit diesem Fruchtbare zur Erforschung moderner heimatbezogener Medien beitragen kann.

Ähnlich wie der Begriff der Heimat ist der Heimatfilm gleichzeitig meist einfach als einer zu erkennen, sowie jedoch schwierig zu definieren. Gertraud Steiner, die mit *Die Heimat-Macher* (1987) ein Standardwerk über den österreichischen Heimatfilm vorgelegt hat, betont zunächst das Selbstverständnis der österreichischen Eigenart, die die Heimatfilme durch spezifisch österreichische Landschaft, Tradition und Mentalität darstellen wollen. Die Handlung spielt in einem überschaubaren, abgeschlossenen Sozial- und Wertesystem, das hauptsächlich dem bäuerlichen Milieu entstammt, wird aber aus städtischer Sicht betrachtet. Die Darstellung klischeehafter Landschaftsbilder wird mit positiven bis mythisch aufgeladenen Emotionen ergänzt (ebd., S. 46). Der aus der Geschichte der Heimat-Kunst bekannte Stadt-Land-Antagonismus ist immer noch sichtbar, wird von der Literatur jedoch unterschiedlich bewertet (vgl. Trimborn 1998, S. 41 ff.; vgl. Steiner 1987, S. 46). Auf einer Metaebene haben die klassischen Heimatfilme die Eigenschaft gemein, für eine – in diesem Fall nationale - Gemeinschaft integrierende und affirmierende Anschlusspunkte zu setzen. Die Produktion von Filmen innerhalb des

vorgegebenen Heimatfilmschemas bedeutete und bedeutet stets, „ein harmonisches Konformitätsverhältnis auf gesellschaftlicher Ebene zu fördern.“ (Ludewig 2020, S. 428). Dementsprechend kann das Heimatfilmgenre auch als Indikator für die Verfasstheit der gesellschaftlichen Meinung über eine breite Palette sozialer und moralischer Themen und Problemfelder herangezogen werden (ebd., S. 429).

Obwohl die ersten auf Film gebannten Natur- und Landschaftsaufnahmen bereits vor dem ersten Weltkrieg entstanden, gehen die ersten Produktionen, die unter dem Genrebegriff „Heimatfilm“ firmieren, auf die Jahre während und nach dem ersten Weltkrieg zurück. Die als Heimatfilm verarbeiteten Stoffe wurden in großer Zahl direkt den Dorfgeschichten Ludwig Anzengrubers und Ludwig Ganghofers entnommen und stellen somit einen engen Konnex zwischen der Dorfgeschichte der Heimatliteratur und der Geschichte des Heimatfilms her. Der Inszenierung als Film kommt hier bereits die Charakteristik zu, Natur und Landschaft besonders spektakulär in Szene zu setzen, indem sie nicht nur eine Kulisse boten, sondern stellvertretend für die moralische Hochwertigkeit des ländlichen Menschen standen. Die Panoramen der Alpen entwickelten sich zur festen Größe, vor denen „gute“ Menschen kameradschaftlich oder romantisch zusammenfinden und schlechte Einflüsse und Menschen nicht bestehen können (Ludewig 2020, S. 430 ff.; Steiner 1987, S. 42 f.). Neben der ganz expliziten Identifikation des alpinen Hochlands mit hohen menschlichen Werten zieht sich (neben zahlreichen anderen) ein weiteres Motiv Ganghofers konsequent durch die Geschichte des Heimatfilms: Im Verlauf einer dramaturgischen „Gesundung“ wird das moralisch und existenziell „Falsche“ abgeworfen und das „Richtige“ angenommen. „‘Falsch‘ sind das Intellektuelle, Rationale, Künstliche, Naturalismus und Formalismus, die Großstadt und ihre Verderbnis, Technik und Industrie.“ (Steiner 1987, S. 34; Herv. i. Orig.).

Neben Literaturverfilmungen brachten ab den 1920er Jahren Filmemacher:innen wie Leni Riefenstahl, Arnold Fanck und Luis Trenker einige erfolgreiche Bergfilme hervor, die im entstehenden Massenmedium Film mit Heimatonographie arbeiteten. Typischerweise kam dem Gebirge die Rolle einer höheren Macht als Symbol einer Autorität zu, der sich die Menschen zu fügen haben, diejenigen, die die Gipfel im Film dennoch bezwangen, wurden mit mythischem Übermenschentum ausgestattet. Meist ohne explizit politisch zu sein, bereiteten die Bergfilme mit ihrem Motivinventar so bereits Archetypen der nationalsozialistischen Ideologie vor (Steiner 1987, S. 43 f.). Der Heimatfilm, der bis dahin bereits stark mit völkisch-nationalistischen Themen arbeitete

und der sich seit jeher zur Darstellung des „Guten Deutschen“ besonders eignete, wurde während des Nationalsozialismus dementsprechend hoch gefördert. Die nationalsozialistischen Heimatfilme, die sich meist an der Struktur des Bildungsromans orientierten, erzählen oft vom Abkommen vom Weg der Tugend, worauf die erneute erfolgreiche Integration in die Gesellschaft durch die Besinnung auf die „richtigen“ Werte folgt. In Erzählungen vom bäuerlichen Leben, das in Not gerät, wird dieses oft mit dem Schicksal der deutschen Nation identifiziert (Ludewig 2020, S. 432; Steiner 1987, S. 44). „Diese Filme propagierten irrationale Schicksalsgläubigkeit, einen streng hierarchischen Sozialaufbau, die Reduzierung der Frau auf eine Gebärd- und Arbeitsmaschine und verherrlichten den schweigsamen, kommunikationsgestörten und brutalen Tatmenschen“ (Steiner 1987, S. 44). Besonders für das dramaturgische Thema der Rückkehr in den Schoß der nationalistischen Volksgemeinschaft stellt Ludewig (2020, S. 432 f.) eine bemerkenswerte Kontinuität zum Heimatfilm der Nachkriegszeit fest – nicht zuletzt, da dadurch die vertriebenen „Volksdeutschen“ in einen nationalen Gedanken eingegliedert werden konnten.

In den Nachkriegsjahren bildete sich entsprechend der neuen politischen Situation ein neuer Typus des Heimatfilms heraus, dennoch sind maßgebliche Kontinuitäten kaum zu übersehen. Zum einen ergeben sich diese schon alleine aus der personellen Kontinuität der Produzent:innen, Regisseur:innen und Schauspieler:innen, die bereits aus dem NS-Film Popularität genießen. Zum anderen wurde bei der Schaffung eines massentauglichen Heimatfilm-Schemas ungebrochen auf die Themen und Dramaturgie der Ganghoferschen Dorfromane zurückgegriffen (Steiner 1987, S. 45 f.). Darüber hinaus herrschte in den Jahren nach dem zweiten Weltkrieg eine Stimmung in der deutschen und österreichischen Bevölkerung vor, die sich nach dem Bruch des eigenen völkischen Nationalverständnisses nicht nur nach Eskapismus, sondern genauso nach der Wiederherstellung eines nationalen Heimatbewusstseins sehnte (Ludewig 2020, S. 433). Die Eigenschaften des klassischen Heimatfilms müssen nicht zuletzt vor diesem Hintergrund betrachtet werden. Für den bundesdeutschen Heimatfilm der 50er Jahre arbeitet Trimborn (1998) den durchgehend anzutreffenden Antagonismus zwischen Land (Heimat) und Stadt (Fremde) heraus. Entsprechend der bekannten assoziativen Dichte der beiden Pole wird dabei die Stadt als durchwegs negativ aufgeladen präsentiert und damit das vollständig positiv aufgeladene Landleben kontrastiert. Dem Landmensch, der in einer überschaubaren, abgegrenzten, einfachen und auf wahre Werte besonnenen Welt lebt, wird der Stadtmensch aus einem kalten, erfolgsorientierten und hektischen Umfeld

gegenübergestellt. Erst in dieser Gegenüberstellung erhält die Heimat des Dorfes die Qualität des Geborgenheit stiftenden Idylls. Die ländliche Heimat, in der noch traditionelle Wertvorstellungen gelten und in der noch kein Fortschritt Einzug hielt, dient häufig als Ort des Augen öffnenden Aufenthalts für den Protagonisten, der diesen Ort ursprünglich verlassen wollte. Der Verbleib in der Dorfgemeinschaft siegt durch die Läuterung des Protagonisten schließlich fast immer über die Wanderung in die Fremde bzw. die Stadt. Die Grenze zwischen Stadt und Land bzw. Fremde und Heimat stellt sich in den deutschen Heimatfilmen als unüberwindlich dar. Eine Harmonie der beiden Bereiche und Lebenseinstellungen ist meist unmöglich, was sich im Scheitern des Dorfbewohners am Leben in der Stadt und auch des Stadtbewohners am Land äußert. Einzig das Leben auf dem Land ist wünschenswert und in der Lage, positive Auswirkungen auf den Menschen zu haben, weshalb nur die städtische Figur positives vom Aufenthalt auf dem Land mitnehmen kann, nicht jedoch die ländliche Person vom Aufenthalt in der Stadt. Jedoch sind nur diejenigen städtischen Figuren auf dem Land erwünscht, die bereit sind, sich den dörflichen Hierarchien und Lebensformen unterzuordnen und nicht versuchen, verändernd auf diese einzuwirken. Indem dem Landmenschen das Leben auf dem Land und dem Stadtmenschen jenes in der Stadt von der Erzählung zugewiesen wird, reflektiert sich der Glaube daran, jeder Mensch habe einen von Natur aus angestammten Platz und Lebensraum. Das erzwungene Verlassen des ländlichen Lebensraumes ist in der Logik der Heimatfilme das schlimmste Schicksal, das die ländliche Figur ereilen kann. Für die (dafür aufgeschlossene) städtische Figur ist das zwischenzeitliche Leben in den Bergen hingegen eine einmalige Chance, sich den wirklich wichtigen Dingen im Leben zu besinnen (ebd., S. 41 ff.). Diese werden wiederum etwa durch überzogene Komfortbedürfnisse kontrastiert, die die Stadtfigur zunächst noch aufweist (ebd., S. 56).

Gertraud Steiner (1987) schätzt den Stadt-Land-Antagonismus für den österreichischen Heimatfilm der 50er Jahre als weniger ausschlaggebend ein. Dies hat vor allem den Grund, dass in Österreich die Funktion der Filme als Fremdenverkehrswerbung besonders stark wahrgenommen wurde und das städtische Publikum nicht verärgert werden durfte (ebd., S. 46; S. 252). Steiner fasst den grundlegenden Antagonismus im klassischen Heimatfilm deshalb als einen zwischen „Natur“ und „Unnatur“, wobei gesellschaftlich erwünschte Verhaltensweisen als natürlich und ewig gültig festgeschrieben werden. Natur als Landschaft wird somit erneut mit Verhaltensweisen und Lebensformen, die als natürlich gelten, identifiziert (ebd., S. 252 f.). „An die Stelle der ‚schrecklichen‘ Natur

aus der Blut und Boden-Ideologie tritt eine scheinbar sonnenhelle, Sorglosigkeit verheißende Natur als Metapher für erwünschtes Sozialverhalten, die *Natürlichkeits-Ideologie*, die sich im Endeffekt als genauso zwingend erweist“ (ebd., S. 252; Herv. i. Orig.). Die positiven Auswirkungen des Aufenthalts in den Bergen entsprechen demnach jenen der Führung eines „richtigen“ Lebens, womit etwa Ganghofers Thema der „Gesundung“ durch das Landleben filmisch fortgeschrieben wird. Visuell wird die moralische Güte und deren ewige Gültigkeit oft mit der Metapher der Berggipfel und ihrer Höhe transportiert. Die Welt des Heimatfilms ist eine absolut widerspruchsfreie Welt, in der Probleme stets personalisiert werden und Figuren eindeutig einer „guten“ und einer „bösen“ Seite zugeordnet werden können. Gesellschaftliche Strukturen werden nicht thematisiert und die gegebene Ordnung wird nicht hinterfragt – wer sie in Frage stellt oder sich ihr gar widersetzt, muss dafür bezahlen. Die Konflikte, die tatsächlich auftreten, können stets einfach gelöst werden und lösen sich im happy end auf. Somit wird dem Publikum ein Glücksversprechen suggeriert, das strukturelle und widersprüchliche Konfliktfelder negiert (ebd., S. 253 ff.).

Zusammenfassend stellt sich der Heimatbegriff im Heimatfilm der 50er Jahre vielmehr als diffuse kollektive Idee dar, als als individuelle Erfahrung. Ein Hauptcharakteristikum dieser Idee ist die Abgrenzung zur Fremde und zur Unnatur und deren Bestandteile, gegenüber denen die Heimat verteidigt werden muss (Trimborn 1998, S. 29). „Der populäre, stark emotional geprägte Heimatbegriff wird auf die Ebene des Mythischen gezogen und somit überhöht, das private und individuelle Heimerlebnis und Heimatgefühl wird derart auf ein kollektives, emotionalisiertes WirGefühl projiziert und damit verallgemeinert“ (ebd., S. 29). Im Kontext der Niederlage der nationalsozialistischen Heimat war das neue Verständnis eine Mischung aus zukunftsorientierter Utopie und melancholischem Zurücksehnen nach nationaler Gemeinschaft. Entsprechend ihres eskapistischen Charakters wird Heimat in den Heimatfilmen jedoch nicht unmittelbar als politische Frage verhandelt. Statt mit einer konkreten, territorialen Heimat wird mit einem abstrakten, mythischen und ideologischen Konstrukt gearbeitet. So kann der Sehnsucht nach ideologischer, nationaler, mithin völkischer Verwurzelung Rechnung getragen werden, ohne die Unerreichbarkeit von Heimat und die unmittelbare Vergangenheit thematisieren zu müssen (Trimborn 1998, S. 29 f.). Der Erfolg des klassischen Heimatfilms ist ein historisch auf zwei Jahrzehnte (etwa 1946-1966) begrenztes Phänomen. Die Erfahrungen von Entfremdung und Desintegration der modernen Welt führen jedoch nun schon seit längerer Zeit in

Verbindung mit einer ungebrochenen nationalen Tradition zu einem wachsenden Bedürfnis nach Bekanntem, Beständigkeit und ideologischer Orientierung. Dies bringt Film- und Fernsehformate hervor, die zwar dramaturgisch oft nur mehr wenig mit dem Heimatfilm der Nachkriegszeit gemein haben, jedoch nach wie vor stark mit Heimaterzählungen über Regionen und ihre Bewohner:innen arbeiten. Neben einer großen Menge an dokumentarischen Fernsehformaten der letzten Jahre arbeitet etwa auch eine unüberschaubare Anzahl von regionalen Krimiserien, Soap-Serien, Arztserien, oder nostalgischen Landgeschichten mit den altbekannten Landschaftspanoramen, Figuren und Dialektdialogen (Ludewig 2020, S. 438 f.). Große Teile des Heimatgenres enthalten „teleologische Erzählungen, die einen universellen Glauben an lösbare Probleme, Happy Ends, logische Progressionen und klare Unterscheidungen“ (ebd., S. 439) bieten und damit auf Erfolg stoßen. Sie sind damit unverändert in der Lage, die Gefühlsebene des Publikums anzusprechen und so die Mitgliedschaft in einer imaginierten Gemeinschaft zu suggerieren (ebd., S. 440).

3.1.6 Naturalisierung und Harmonisierung

In der wissenschaftlichen Literatur der verschiedenen Fachgebiete finden sich Unmengen an Assoziationen zu Heimat, die historisch unter dem Begriff verhandelt wurden. Eine Art gemeinsamer Nenner scheint abstrakte Naturalisierung und Harmonisierung der grundsätzlichen Instanzen zu sein: „Heimat provides German speakers with a topos – in every sense of the word – for such an irrational non-differentiation between subject and object“ (Blickle 2004, S. 9). Dialektik als Bewusstsein der Nichtidentität, als Unterscheidung zwischen Ich und Nicht-Ich, scheint unter dem Rekurs auf Heimat außer Kraft gesetzt (Blickle 2004, S. 12). Unter dem Begriff Heimat verschwindet die Grenze zwischen dem Selbst und der nahen Umwelt und führt so zu Harmonisierungen zwischen dem Subjekt und der sozialen In-Group und zwischen Mensch und Natur. Der Zweck dieser Harmonisierungen verdeutlicht sich etwa, wenn betrachtet wird, an welchen Stellen historisch und gesellschaftlich der Heimatbegriff auftritt. Er kommt immer dann verstärkt vor, wenn sozioökonomische, psychologische oder politische Umbrüche und Unsicherheiten gesellschaftlich relevant werden. Gegenüber solchen Einschnitten bietet Heimat einen imaginären Ort, der verbunden mit sicherer kollektiver Identität und frei von jeglicher persönlichen Verantwortung ist. Sie bewahrt davor, an einschränkende und potenziell individuell unlösbare gesellschaftliche Erscheinungen erinnert zu werden. Sie

bleibt dabei zu einem großen Teil unbewusst und subjektiv und bewegt sich maßgeblich auf einer emotionalen Ebene, wodurch sie sich einer kritischen Analyse entzieht (Blickle 2004, S. 13 f.).

Die Konstruktion von Heimat kann als angstlösender Ausdruck von regressiven, imaginären Bildern und als ortsbezogene Identitätsstiftung verstanden werden. Die entsprechenden Bilder stehen etwa für wunschloses Glück, eine Welt ohne Konflikte, Kriege und Leid und die positive Erfüllung traditioneller Rollenbilder (ebd., S. 15). Darüber hinaus bietet der Bezug auf Heimat eine Utopie der Geborgenheit gegen die Erfahrung der Vereinzelung. Dazu gehört historisch auch die Kontrastierung moderner Phänomene wie die Vereinzelung des Stadtlebens, die Sphäre der Politik, die Technologisierung des Lebens und die Entfremdung am industrialisierten Arbeitsplatz. Dabei muss festgehalten werden, dass diese Themen im Rahmen der Beschäftigung mit Heimat meist eher implizit als explizit verhandelt werden. Unter dem Bezug auf Heimat wird versucht, der Verdinglichung, Vereinzelung und Entfremdung des modernen Lebens ein positives Gegenbild gegenüberzustellen. Heimat gilt deshalb auch oft als Ort der Kindheit und wird mit Kindheit und Unschuld assoziiert. In ihr erhofft sich das Individuum, zum Selbstverständnis und zur Widerspruchslosigkeit des kindlichen Lebens zurückkehren zu können. Folglich wurden auch vielfach Bilder einer idealisierten Mutterfigur und des idealisierten Weiblichen mit Heimat verbunden (ebd., S. 17).

3.1.7 Raum und Natur

In Bezug auf die Räumlichkeit des Heimatdenkens kann festgehalten werden, dass eine eigentümliche Übertragung des Äußeren auf das Innen, aber vor allem von der inneren Gedankenwelt auf die Äußere Umwelt stattfindet: „Heimat is [...] both a spiritualized province (a mental state turned inside out) and a provincial spirituality (a spatially perceived small world turned outside in)“ (Blickle 2004, S. 7). Der ortsgebundene Aspekt der Heimat kann in diesem Sinne als „verräumlichte Innerlichkeit“ (Mecklenburg 1987, S. 247) verstanden werden. In diesem Sinne spielen Konzeptualisierungen von Heimat im deutschsprachigen Diskurs nach wie vor eine große Rolle dabei, die Räumlichkeit des sozialen Lebens zu definieren. Historisch kommt dabei etwa dem positiven Bezug auf die alpenländische Bergheimat eine besonders signifikante Rolle zu (Blickle 2004, S. 18 f.).

Ein weiterer Aspekt, der meist als grundlegend für viele Ausformungen des Heimatgedankens angeführt wird, ist das Konzept Natur. Die Assoziationen und die Eigenschaften, die Natur als Natur der Heimat zugeschrieben werden, geben wichtige Hinweise darauf, wie Natur selbst in einem bestimmten Kontext konstituiert wird. Gleichzeitig ist die Beschäftigung mit Natur als Konstruktion im Rahmen der Beschäftigung mit Heimat ein wichtiger Schritt einer theoretischen Annäherung an diese. Die Erforschung dessen, was jeweils als natürlich gilt, ist gerade für die deutschsprachige Kulturgeschichte unverzichtbar (Blickle 2004, S. 18 f.). Doch auch aktuelle Medien, die sich mit Heimat beschäftigen - wie *Heimatleuchten* – geben in der Beantwortung der Frage, was in ihnen als natürlich gilt, essenzielles preis. So wird etwa die menschliche Verbundenheit mit der Natur als positiv und moralisch hochwertig hervorgehoben. Darüber hinaus werden nicht zuletzt über diesen Mechanismus Lebensformen, Arbeitsweisen, Brauchtümer und Anderes einer Landschaft als natürlich eingeschrieben, um sie als positiv zu markieren.

3.1.8 Funktionen des Heimatdenkens

Entsprechend des historisch immer wiederkehrenden Aufkeimens des Heimatdiskurses muss trotz ihres imaginativen Charakters davon ausgegangen werden, dass sie in realen sozialen Krisensituationen aufscheint und die Erfahrungen, aus denen sich dieses Bedürfnis speist, real sind. So kann Heimat etwa als vermeintliche Lösung von Momenten der sozialen Vereinzelung, Kontrollverlust oder Entfremdung begriffen werden (Mense 2020, S. 81). Günter/Wimmer (1987) sprechen in diesem Zusammenhang von der zunehmenden Entfernung des Menschen von Objekten und der Austauschbarkeit der gegenständlichen Umwelt. Damit geht auch ein Verlust von Identität einher, indem Menschen nicht mehr aktiv über ihre Arbeit verfügen, sondern in Passivität vom kapitalistischen Produktionsprozess angewandt werden. In der Folge gehen Autonomie und das Selbstverständnis als handlungsfähiges Subjekt verloren. „Die Verweigerung von Identität stellt sich heute, da Zweckrationalität und Tauschprinzip im Begriffe sind, die qualitativen Differenzen des Lebendigen endgültig zu tilgen, als kollektive Vertreibung dar“ (ebd., S. 20). Mit der kapitalistischen Anwendung des technischen Fortschritts können die Gegenstände nicht mehr von den Menschen durch verändernde Tätigkeit angeeignet werden. Die Standardisierung und Entleerung der Objekte bringt dabei die Entleerung der Subjekte bereits mit sich. Dieser Vorgang lässt sich insbesondere für die

Sphäre der Arbeit, aber auch für die Freizeit-Tätigkeiten konstatieren (ebd., S. 20). Neuere Entwicklungen wie durch Netzwerktechnologie automatisierte Prozesse oder künstliche Intelligenz vermindern den/die Arbeiter:in schließlich darüber hinaus zum bloß materiellen Faktor. „Die Forderung nach Heimat intendiert im Gegensatz dazu Vertrautheit und Nähe, Überschaubarkeit und Veränderbarkeit, nicht nur in den zwischenmenschlichen Beziehungen, sondern auch in denjenigen zu den Gegenständen“ (ebd., S. 21).

Die Heimatidee soll demnach Erfahrungen von Entleerung, Vereinzelung und Entfremdung rückgängig machen. Wie jedoch die historischen Beispiele, sowie die aktuelle Entwicklung zeigen, ist ihr Ziel dabei nicht die Veränderung der materiellen Verhältnisse, oder der gesellschaftlichen Ordnung. Unter dem Rekurs auf Heimat werden nicht die Ursachen für diese Phänomene, die etwa in der kapitalistischen Produktionsform begründet liegen, kritisiert. Vielmehr flüchtet sich Heimatdenken in Phantasien einer Gesellschaft, die sich auf Ordnung durch Ungleichheit gründet. Den vielfältigen realen Unsicherheiten der modernen Welt gegenüber wird eine konstruiert, in der dem Individuum durch nationale, geschlechtliche, mithin auch ethnische Zugehörigkeit ein bedingungsloser Platz zusteht (Mense 2020, S. 81 f.). Doch der Sehnsuchtsort, der die Lösung von Widersprüchen und Konflikten verspricht, bleibt notwendigerweise unerreichbar. Indem sich Heimat auch und vor allem darüber konstituiert, was sie nicht ist, bildet sich an diesem Punkt ihr ausschließendes Potenzial. Letztlich kann sie sich mit ihren Momenten der Tradition und Natürlichkeit nur stabilisieren, indem sie auch ausschließt, was sich nicht darunter versammeln lässt, denn die Unerreichbarkeit der Heimatutopie kann leicht dazu führen, nach Schuldigen dafür zu suchen. (Mense 2020, S. 81 f.; Nitzke und Koch 2020, S. 6 ff.). So beinhaltete der positive Bezug auf Heimat historisch meist den expliziten oder latenten Ausschluss von Jüdinnen und Juden. Sie wurden ideologisch zum Gegenstück des Motivs der Verwurzelung gemacht, indem sie in Kunst und Politik als umherziehend und wurzellos dargestellt wurden. Elemente des Heimatdenkens, wie die Ablehnung von Abstraktion und Globalisierung, sowie die Vorstellung einer natürlichen Verbindung zwischen Menschen und „ihrer“ Region finden sich auch in der ideologischen Struktur des modernen Antisemitismus wieder (Mense 2020, S. 82; vgl. Postone 1982). Auch andere Ausschlüsse werden mit dem Rückgriff auf den Heimatbegriff durch rechte politische Instanzen vorangetrieben und durch diesen verstärkt. So wird mit seiner Hilfe etwa die Verhinderung von Immigration,

internationalistischer Politik, sowie queerer und feministischer Emanzipation bekämpft (Mense 2020, S. 79 ff.).

Zeitgenössische Kommentator:innen verzeichnen gerade in den letzten Jahren und Jahrzehnten einen merkbaren Boom des Heimatdiskurses im deutschsprachigen Raum. Als soziale Ereignisse, die mit ihm in Verbindung stehen, werden immer wieder die Fluchtbewegungen 2015/16, aber auch etwa die Fußball-WM 2006 in Deutschland genannt, die ein neues Nationalbewusstsein auf breiter Basis mit sich brachte. Die Reaktion, die aktuelle gesellschaftliche Krisen wie die Covid-Pandemie oder der Krieg in der Ukraine im Heimatdiskurs hervorrufen, ist noch kaum abzusehen. Dass dieser untrennbar mit einer gesellschaftlichen Rechtsentwicklung einhergeht, bedarf jedoch keiner weiteren Ausführung, wie die Erfolge der FPÖ und AfD mit ihrem Beharren auf der Heimat darlegen. Dennoch speist sich die wiedererstarkte Suche nach der Heimat nicht nur durch die Aufnahme und Salonfähigkeit rechter Begriffe und Politik im Mainstream. Vielmehr scheint es auch ein weit verbreitetes Bedürfnis nach Ursprünglichkeit, Authentizität und vor allem Zugehörigkeit zu geben (Mense 2020, S. 81). Heimatverbundenheit ist nicht nur als politisches Projekt, sondern auch als Medienprojekt zu verstehen, wie nicht zuletzt zahlreiche neue Medienprodukte zeigen. Für diese Arbeit relevant ist etwa besonders die enorme Anzahl neuer dokumentarischer Fernsehformate, wie *Land und Leute* (ORF), *Landleben* (ORF), *Heimat Österreich* (ORF), *Hoagascht* (ServusTV), *Ich, Bauer* (ServusTV) und *Heimatleuchten* (ServusTV), um nur eine kleine Auswahl zu nennen. Sie alle verbinden Darstellungen des Lebens am Land mit Motiven der Identität.

3.1.9 Heimatverständnis in dieser Arbeit

Am Beginn dieses Kapitels wurde die aktuelle soziologische Beschäftigung mit Heimat skizziert. Heimat kommt hier meist als individueller Raum der Kindheit vor, der mit den von ihm transportierten Normen einen Rückzugsort liefert und positive Handlungsrahmen für das weitere Leben vorgibt. In soziologischen Studien wird Heimat meist als natürlich gegebenes, menschliches Grundbedürfnis vorgestellt. Die Antwort auf die Frage „Was ist Heimat?“ besteht meist aus Elementen wie dem Geburtsort, dem Ort des Aufwachsens, oder der erstmaligen sozialen Integration (Applegate 1990, S. 4 f.). Der Versuch einer Definition von Heimat als dieser reale Ort, der für das Individuum bestimmte Funktionen erfüllt, lässt jedoch ideologische Aspekte außer Acht, die stets

unter dem Heimatbegriff verhandelt wurden. Die oben dargestellte historische Entwicklung des Heimatdiskurses zeigt, dass dieser ideologische Elemente beinhaltet, die nicht auf den individuellen Ort der Kindheit zurückzuführen sind. Elemente des Heimatdiskurses wie die Ablehnung des Stadtlebens und des Intellektualismus, oder das Hervorheben der Verwurzelung von Menschen und Region, gehen über die Festlegung von Heimat als Herkunftsort hinaus. Heimat muss deshalb in höherem Maße als überindividuelle Ideologie betrachtet werden, als als realer Ort.

Die Heimatidee ist somit ein überindividuelles, jedoch nicht objektiv greifbares Phänomen. Die daraus resultierende Schwierigkeit ihrer Definition stellt die Beschäftigung mit ihr vor die Aufgabe, einen anderen Umgang zu finden, als mit einem Begriff, wie wir ihn aus der Soziologie gewöhnt sind. Darüber hinaus entzieht sie sich mit ihrem breiten Spektrum dazugehöriger Assoziationen einer Engführung und Eingrenzung. Ein Vorschlag, dem Konzept einigermaßen habhaft zu werden, wäre deshalb etwa, Heimat nicht als Begriff, sondern als „Assoziationsgenerator“ (Gebhard et al. 2007, S. 9) zu verstehen. Auch die Beschäftigung mit Heimat im Rahmen der in dieser Arbeit vorgenommenen Interpretation wird sich dem Phänomen auf diese Weise nähern. Dies entspricht nicht zuletzt dem untersuchten Medium, denn Heimat ist im untersuchten Fernsehformat überindividuell konsumierbar. Die Arbeit geht deshalb davon aus, dass die gezeigten Elemente der Heimatidee überindividuell als solche erfahrbar sind und ebenso Assoziationen hervorrufen.

3.1.10 Dimensionen des Heimatdenkens

In der vorliegenden Arbeit erfolgt die Analyse der Inszenierung von Heimat entlang der drei Dimensionen Raum, Zeit und Gesellschaft. Diese Unterteilung orientiert sich an Gebhard, Geisler und Schröter (2007, S. 10), die *Raum*, *Zeit* und *Identität* als Dimensionen identifizieren, die Heimatkonzeptionen-übergreifend zu finden sind. Im Rahmen der vorliegenden Arbeit wurde die Entscheidung getroffen, statt der Dimension *Identität* den Fokus auf die größere Einheit *Gesellschaft* zu legen. So soll die Begrenzung der Heimatidee auf das Denken des einzelnen Individuums, die bei Gebhard, Geisler und Schröter (2007) tendenziell getroffen wird, aufgelockert werden und Heimat als überindividuelle Ideologie begriffen werden. Für die Unterscheidung zwischen *Identität* und *Gesellschaft* als Heimatdimensionen bedeutet das etwa, dass unter dem Heimatbegriff nicht nur Vorstellungen über die individuelle Identität innerhalb der

Gesellschaft verhandelt werden, sondern darüber hinaus auch Vorstellungen und Ideale, die Aufbau und Funktion von Gesellschaft als ganze betreffen. Als Beispiel für ein Spektrum, das innerhalb von Heimatkonzeptionen im Rahmen von *Gesellschaft*, nicht aber unmittelbar im Rahmen von *Identität* verhandelt werden kann, kann etwa die Abwesenheit sozialer Konflikte innerhalb der In-Group genannt werden, die besonders im klassischen Heimatfilm betont wird. Die Dimensionen des in dieser Arbeit herangezogenen Heimatbegriffs enthalten schließlich folgende Eckpunkte:

Die Dimension *Raum* versammelt Bezüge des Heimatgedankens zu seinem räumlichen Aspekt. Hier wird etwa festgehalten, dass Heimat meist im ländlichen Raum stattfindet. Unter dem Bezug auf Heimat wird außerdem die Zugehörigkeit einer gesellschaftlichen Gruppe zu einem bestimmten Gebiet gefasst. Im gleichen Zug umfasst der Heimatgedanke ein enges Verhältnis zwischen dieser Gruppe und der Natur dieses Gebiets. Ein weiteres Element der räumlichen Dimension des Heimatgedankens ist der drohende oder bereits stattgefundene Verlust eines Raumes. Als Beispiel für die Relevanz von Raum für die Konzeption von Heimat kann etwa das klassische Heimatfilm-Motiv des Städters, der aufs Land kommt und dort in der Natur zu „wahren Werten“ zurückfindet, genannt werden (vgl. Trimborn 1998, S. 41 ff.).

Die Dimension *Zeit* beschreibt den Bezug des Heimatdenkens auf die Vergangenheit. Unter dem Bezug auf Heimat wird meist eine frühere Zeit angeführt. Diese kann etwa die Zeit der Kindheit sein, historisch wird jedoch meist kein genauer Zeitpunkt angeführt, wenn von der zeitlichen Ebene von Heimat die Rede ist. Oft deutet auch ein Bezug auf die Tradition der Heimat auf ihren zeitlichen Rahmen hin. Ein Beispiel für den zeitlichen Charakter des Heimatgedankens stellt etwa die literarische Positionierung von Heimat als Bewahrerin der Tradition gegen die Bedrohungen der Moderne dar (vgl. Bastian 1995, S. 192).

Die Dimension *Gesellschaft* bezieht sich auf die Vorstellungen des Zusammenlebens zwischen Menschen, die im Heimatdenken enthalten sind. Hiermit ist etwa die Geborgenheit gemeint, von der im Bezug auf Heimat gegenüber Zugehörigen der In-Group ausgegangen wird. Menschliche Beziehungen finden in Vorstellungen von Heimat auf emotionaler Ebene statt und sind an keine Bedingungen geknüpft. Die Gemeinschaft, die innerhalb der imaginierten Heimat besteht, dient weiters als Anker gegenüber äußeren Zwängen. Als Beispiel dafür, wie Gesellschaft im Heimatdenken vorkommt, kann etwa

das Dorfroman-Genre gelten, in dem die patriarchale Struktur der Dorfgemeinschaft als Vorbild für die Gesamtgesellschaft inszeniert wird (vgl. Bastian 1995, S. 190 ff.).

3.2 Soziologie des dokumentarischen Films

In diesem theoretischen Abschnitt der Arbeit soll das für die Arbeit relevante Verständnis von audiovisuellen Medien dargelegt werden. Dafür werden zunächst die Grundcharakteristiken und einzelne wissenschaftliche Modelle des dokumentarischen Films dargestellt. Weiters beschäftigt sich das Kapitel mit der filmwissenschaftlichen Auseinandersetzung mit dem Fernsehdokumentarismus. Sie betont etwa die Relevanz von Programmstrukturen und ökonomischen Vorgaben für die Gestaltung von Fernsehprodukten. Schließlich wird das Werk des Filmsoziologen Siegfried Kracauer nach seinem Beitrag für den Forschungsgegenstand befragt. Dieser Beitrag besteht zum einen aus seinen grundlegenden Überlegungen zum Wesen des Films im Kontext kapitalistischer Verhältnisse, die an mehreren Stellen zum Erkenntnisgewinn in der vorliegenden Arbeit beitragen können. Zum anderen werden einige seiner Betrachtungen zum dokumentarischen Film erläutert.

Um die empirische Beschäftigung der Arbeit mit dem Material zu ermöglichen, soll in weiterer Folge die soziologische Beschäftigung mit dem dokumentarischen Bewegtbild skizziert werden. Dieses wird zunächst stets durch die Kontrastierung mit fiktionalen Filmen charakterisiert. Nicht-fiktionale Filme werden diesen gegenüber als nicht erfunden festgelegt, weshalb ihnen gemeinhin ein privilegierter Bezug zur Realität zugeschrieben wird. Die visuelle Soziologie beschäftigt sich in Bezug auf dokumentarische Filme deshalb intensiv mit der Frage nach der Authentizität der darin vermittelten Realität. Um diese Frage beantworten zu können, muss das Dokumentarische in seiner Gesamtheit aus Form und Inhalt wahrgenommen werden, da beide Aspekte untrennbar miteinander zusammenhängen und durcheinander vermittelt sind. So wird etwa in der Wahl der Form bereits ein bestimmter Zugang zur Realität gewählt. Gleichzeitig zeigt diese Wahl die Auffassung der Filmschaffenden über die Möglichkeiten der Vermittlung von Realität (Heinze 2020, S. 134).

Zur Festlegung einer Definition des Dokumentarfilms schlägt Christian Hißnauer (2021, S. 1010 f.) den semio-pragmatischen Ansatz von Roger Odin (1998) vor. Demnach können Medien als Dokumentarfilm betrachtet werden, die in einem sozialen Rahmen als

Dokumentarfilm produziert, vertrieben und konsumiert/rezipiert werden. Gegenüber Definitionsversuchen, die eine Essenz des dokumentarischen Films herausarbeiten wollen, hat diese Definition den Vorteil, die kommerzielle Festlegung eines Films als auch dessen Rezeption als Dokumentarfilm einbeziehen zu können. Filmmedien können so im Kontext ihres sozialen Gebrauchs begriffen werden, der sich wiederum in deren Form niederschlägt. Um dennoch inhaltliche Gemeinsamkeiten dokumentarischer Filme festzuhalten, schlägt Nichols (2017, S. 5 ff.) drei Leitsätze vor: „Documentaries are about reality; they’re about something that actually happened. [...] Documentaries are about real people. [...] Documentaries tell stories about what happens in the real world“. Heinze (2020, S. 137) hebt in diesem Zusammenhang die Wichtigkeit des Wortes „about“ hervor, da damit die unmittelbare Abbildung der Realität durch den Dokumentarfilm relativiert wird.

Christian Heinze (2020, 2021) beschreibt den dokumentarischen Film als wichtigste Bildquelle der Moderne, da er für die wirklichkeitsgetreue Darstellung von Dingen und Ereignissen steht und die spätere Wiederaneignung einer früher stattgefundenen Realität ermöglicht. Er ist ein „sozialtechnisches Beobachtungs-, Aufzeichnungs- und Selbstvergegenwärtigungsinstrument der medialen Selbstbeobachtung der modernen Gesellschaft“ (Heinze 2020, S. 135). Insofern eigneten sich dokumentarische Aufnahmen stets auch als Instrument der sozialen Kontrolle und Manipulation. Nicht zuletzt interessieren in der Filmsoziologie daher die vermittelten Gesellschaftsbilder und wie diese zustande kommen. Bei der Beurteilung des Gesehenen – und damit auch der gezeigten Gesellschaft – durch das Publikum spielt es wiederum eine entscheidende Rolle, ob dem Gezeigten unterstellt wird, Wirklichkeit abzubilden. Sein Anspruch, das zu leisten, macht den dokumentarischen Film zu einem wichtigen Faktor und Einfluss für die moderne mediale Kommunikation. Auch aus diesem Grund kommt dem Dokumentarfilm in den letzten Jahren zunehmend Bedeutung als Kunstform, aber auch als Filmprodukt in der Öffentlichkeit zu (ebd., S. 135 ff.).

Die soziologische Beschäftigung mit dem Dokumentarfilm muss zwangsläufig die Faktoren berücksichtigen, die die Vermittlung der Realität im Film beeinflussen und diese konstruieren. Eva Hohenberger (1988, S. 26 ff.) unterteilt die Entstehung des Dokumentarfilms zu diesem Zweck in fünf idealtypische Realitätsebenen auf, die die potenzielle künstlerische Bearbeitung der vorfilmischen Realität herausstellen sollen. Die noch gänzlich unbearbeitete Welt und die darin unendlich vorhandenen Themenfelder

beschreibt die *nichtfilmische Realität*. Trotz dieser potenziellen Unendlichkeit der möglichen Bezugsebenen ist das zu Beobachtende teilweise vorgeprägt. So ist etwa der Blick in bereits vergangene und auch gegenwärtige Ereignisse durch gegenwärtige ideologische und politische Einschränkungen beschränkt. Die *vorfilmische Realität* bezeichnet das, was während der Aufnahme von der Kamera aufgezeichnet wird und wie diese ausgerichtet ist. Dazu gehört etwa auch der Bildausschnitt und die Perspektive der Kamera und das Geräuschespektrum, das vom Mikrofon eingefangen wird. In weiterer Folge tritt die *Realität Film* hinzu, die alle Vorgänge umfasst, die im Produktionsverlauf eingreifen, wie etwa den Schnitt, die Projektorganisation, die Finanzierung, den Vertrieb und die Vermarktung. Hier zeigen sich die Herstellungsbedingungen des Films, besonders wird aber auch dem kommerziellen Charakter der Filmproduktion Rechnung getragen. Die *filmische Realität* bezieht sich auf den bereits fertigen und konsumierbaren Film. Die Bedingungen der Produktion sind nun in der Regel nicht mehr sichtbar, wirken sich aber dennoch begrenzend auf die Wahrnehmung des Films aus. Die Wirkung des fertigen Produkts kann sich dennoch unter Umständen relativ unabhängig von den Absichten der produzierenden Instanz entwickeln. Entscheidend für das Filmerleben sind nicht zuletzt Assoziationen und Projektionen, die nicht immer kalkuliert werden können. Diese Wirkungen, aber auch etwa Resonanz, Kritiken und der Einfluss des Films auf andere Medien werden als *nachfilmische Realität* bezeichnet.

Neben Hohenbergers Ansatz, aus dem dokumentarischen Film verschiedene Realitätsebenen herauszudestillieren, vertritt Bill Nichols (2017, S. 104 ff.) die Möglichkeit, idealtypisch zwischen sechs Modi des Dokumentarischen zu unterscheiden. Es entstehen sechs Darstellungsweisen, die der Dokumentarfilm einnehmen kann, um Realität abzubilden. Der *poetic mode* steht für Wissensvermittlung, die ästhetisch aufgewertet wird. Durch die verstärkte künstlerische Gestaltung des Gezeigten öffnet sich die Dokumentation tendenziell hin zu alternativen Les- und Wissensarten gegenüber der linearen Vermittlung von Information, eines Problems oder eines Arguments. Die rhetorische Darstellung von Wissen wird eingeschränkt zugunsten von stimmungsvoller Aussagekraft und affektueller Rezeption. Darüber hinaus wird die Macht der visuellen Sprache gestärkt und so nicht zuletzt Offenheit gegenüber Imagination und Assoziationen des Publikums geschaffen. Im *expository mode* steht der Voiceover-Kommentar im Vordergrund. Er liefert mit sachlichem und informativem Anspruch Ausführungen über ein Problem oder eine Perspektive, wobei der Stil mitunter romantisierend wirken kann. Die visuelle Ebene spielt nur eine untergeordnete Rolle und illustriert das Gesagte. Der

reflexive mode beschäftigt sich mit dem Prozess der Aufnahme selbst und stellt die Konstruiertheit des dokumentarischen Bildes heraus. Die Frage, die explizit behandelt wird, ist jene nach der Möglichkeit der Abbildung der Wirklichkeit. Dementsprechend ist es ein Ziel dieses Modus, Annahmen über den Realitätsgehalt filmisch produzierter Bilder zu hinterfragen.

Der *observational mode* entstand gegen den didaktischen Anspruch des *expository mode* und setzt sich zum Ziel, so wenig wie möglich in das aufgezeichnete Geschehen einzugreifen. So sollen vor allem soziale Situationen und Themen so realitätsgetreu wie möglich dargestellt werden können. Zu diesem Zweck werden auch ästhetische Eingriffe vermieden. In einer Gegenbewegung versucht der *participatory mode*, aktiv in das Geschehen einzugreifen. Die Filmemacher:innen versuchen etwa durch Interventionen in das Geschehen oder Interviews Reaktionen seitens der aufgenommenen Personen zu provozieren. Es wird verhandelt, wie sich eine Situation für den/die Filmende/n darstellt und durch ihn/sie verändert. So soll unter anderem die Rolle des Publikums als Teilnehmer:in am Geschehen gestärkt werden. Der *performative mode* schließlich versucht, Vorstellungen von überindividuellem, objektivem Wissen zu hinterfragen, indem die subjektive Perspektive des/der Filmschaffenden hervorgehoben wird. Die Komplexität des Wissens über die Welt wird betont, indem seine subjektiven und affektiven Aspekte thematisiert werden. Indem Realität verfremdet wird, sollen Irritationen beim Publikum provoziert werden. Die Grenzen zwischen fiktionalem und nicht-fiktionalem Film werden so teilweise verwischt (Nichols 2017, S. 132 ff.).

Mithilfe der oben skizzierten Schemata kann argumentiert werden, dass dokumentarische Filme mehr sind als objektiv abgebildete Wirklichkeit. Gerade in Bezug auf aktuelle dokumentarische Filmpraktiken steckt das realistische Moment eher in der spezifischen Formsprache, denn in der genauen Wiedergabe der Realität. In der Wahl dieser Perspektive kann nicht zuletzt auch dem engen Konnex zwischen Wirklichkeit, Wunsch und Imagination Rechnung getragen werden, der für den Dokumentarfilm von Bedeutung ist. Heinze (2020, S. 151 f.) argumentiert, dass das Bedürfnis nach Realität im dokumentarischen Film der Imagination entspringt. Der Wunsch ist demnach die Basis im menschlichen Denken, in die die Realität aufgenommen wird. Der Wunsch, wie die Realität sein sollte, strukturiert die Aufnahme von Tatsachen und damit auch von Medieninhalten, die als Tatsachen aufgefasst werden. Wünsche und Imaginationen sind dabei jedoch nicht als rein individuell zu verstehen, da tiefenstrukturelle Vorstellungen

auch auf kollektiver Ebene stattfinden können. So wurden diese etwa von Siegfried Kracauer für den fiktionalen Film der Weimarer Republik überzeugend nachzuweisen versucht (vgl. Kracauer 2017). Gleichzeitig birgt die Imagination des Realen die Möglichkeit, Wirklichkeit anschaulich zu machen und zur Reflexion über das Reale anzuregen. Somit dient die imaginäre Vorstellung über das Reale auch als Ansatzpunkt, das Verhältnis zur dargestellten Wirklichkeit zu hinterfragen und einen Bezug zur Realität herzustellen (Heinze 2020, S. 151 f.). „Dieses Imaginäre liegt als Potential der realistischen Darstellung (codiert durch den imaginären Schöpfungsakt der Produktionsseite) dem dokumentarischen Film zugrunde; sie wird ‚decodiert‘ durch das an Erfahrungen der Realität gebundene Imaginationsvermögen der Zuschauer*innen“ (ebd., S. 151; Herv. i. Orig.).

3.2.1 Fernsehdokumentarismus

Auch der Fernsehdokumentarismus weist keine Essenz auf, die aus der großen Vielfalt der entsprechenden Fernsehformate herausdestilliert werden könnte. Vielmehr konstituiert er sich aus mehreren Spannungsverhältnissen. So nennt Hißnauer (2021, S. 1010 ff.) etwa die Spektren zwischen ökonomischem und künstlerischem Anspruch, zwischen Autorenfilm, Journalismus und Reality TV und zwischen der Vielzahl der dokumentarischen Formen, in denen sich dokumentarisches Fernsehen verorten lässt. Trotz des hohen Outputs dokumentarischer Inhalte durch die Fernsehprogramme und einiger ästhetischer und technischer Innovationen, die der Fernsehdokumentarismus hervorgebracht hat, wird er von Filmschaffenden mitunter kritisch beurteilt. Dies liegt auch an den Einschränkungen, die er durch ökonomische Vorgaben und Richtlinien der Programmierung erhält (ebd., S. 1010). Nicht zuletzt aufgrund der großen Bandbreite an dokumentarischen Fernsehformaten soll auch hier zu ihrer Definition der Ansatz herangezogen werden, alle Sendungen als Fernsehdokumentarismus zu bezeichnen, die „in einem spezifischen sozio-kulturellen Rahmen als dokumentarische Sendungen produziert/intendiert, indiziert (beworben/vertrieben) und/oder rezipiert werden“ (ebd., S. 1010). So kann auch die Praxis der Fernsehproduktion, sowie ihre Rezeption berücksichtigt werden. Die Definition fokussiert sich auf den sozialen Gebrauch des Mediums als dokumentarisches Fernsehen, der sich auch in dessen Form wiederfindet. Dieser soziale Gebrauch beinhaltet auch erst die Wahrnehmung des Geschehenen als Abbild des Realen. Die Abbildung der Wirklichkeit ist somit nicht real im Fernsehmedium

enthalten, sondern wird diesem erst als soziale Konstruktion hinzugefügt (ebd., S. 1010 f.). Darüber hinaus nimmt Hißnauer eine Abgrenzung des Fernsehdokumentarismus zum Fernsehjournalismus vor. Idealtypisch kann der Journalismus demnach mit einem aktuelleren Ereignisbezug identifiziert werden, während sich der Fernsehdokumentarismus nur mittelbar mit aktuellen Themen beschäftigt. Zweitens wird nach der Länge der einzelnen Beiträge differenziert. Kurze Beiträge, wie etwa in mehrthematischen Sendungen, werden meist unter Journalismus gefasst, während längere, die nur ein Thema behandeln als Dokumentarismus betrachtet werden (Hißnauer 2011, S. 115 f.).

Für die vorliegende Arbeit ist in weiterer Folge die Skizzierung der verschiedenen fernsehdokumentarischen Formen zu leisten, um das untersuchte Medium stichhaltig charakterisieren zu können. Als klassische Formen unterscheidet Hißnauer (2011, S. 209 ff.) zunächst Fernsehreportage und Dokumentation. Indem die Reportage aus der Perspektive des/der Reporter:in dargestellt wird, ist ihr Zugang subjektiv. Ihre Inhalte bestehen aus Beschreibungen und sind durch den/die Reporter:in vermittelt. Die berichtende Figur muss am Ort des Geschehens verweilen und Akteur:innen vorfinden, die repräsentativ für das Thema stehen. Im Vordergrund der Reportage steht die Möglichkeit des Publikums, sich an den dargestellten Ort versetzen zu können. Üblicherweise berichten Reportagen über einzelne Ereignisse, wobei viele auch aktuelle Geschehnisse lediglich als Aufhänger benutzen, oder längerfristige Entwicklungen bearbeiten. Die Fernsehreportage berichtet über zeitlich und besonders örtlich eingrenzbare Themen, wodurch sich die Themenauswahl und -größe automatisch eingrenzt (Hißnauer 2021, S. 1015 f., 2011, S. 233 ff.).

Die Dokumentation (auch Feature) zeichnet sich dadurch aus, dass sie offen für sämtliche Stilmittel und Darstellungsformen ist, die im Rahmen des fernsehdokumentarischen Spektrums in Gebrauch sind. Sie gilt daher auch als Mischform, die wohl auch den stilistisch und thematisch breitesten aller unterscheidbaren Idealtypen des Fernsehdokumentarismus darstellt. Trotz der Vielfalt formaler Elemente, die sich in der Dokumentation wiederfindet, wurde ihr mithin vorgeworfen, lediglich eine Bebilderung einer bereits vorgefassten These zu liefern. Dem hält Hißnauer (2011, S. 213) entgegen, dass sich zwangsläufig Inhalte und Aussagen des fertigen Werkes erst während der Dreh- und auch Schneidearbeiten aus dem gefilmten Material ergeben. Demnach bleibt auch umstritten, ob für die Dokumentation eine grundsätzlich neutrale Perspektive

angenommen werden kann, oder ob von einer subjektiven Erzählhaltung ausgegangen werden muss (Hißnauer 2021, S. 1015, 2011, S. 209 ff.). Als zusätzliche relevante fernsehdokumentarische Form nennt Hißnauer den Interviewdokumentarismus. Entsprechende Produktionen bestehen hauptsächlich aus Interviewsequenzen, während andere Elemente, wie beobachtende Bilder nur sehr begrenzt eingesetzt werden. Das Spektrum reicht dabei von einer dialogischen Erzählung mehrerer bis hin zur Darstellung eines/einer einzelnen Interviewten (Hißnauer 2021, S. 1016 f.). Andere Formen des Fernsehdokumentarismus, wie etwa Dokumentarspiel, DokuDrama, oder Doku-Soap sind aufgrund ihrer Darstellungsformen und Inhalte für das Forschungsthema nicht relevant.

In Bezug auf die Vermarktung von Fernsehsendungen stützen sich die Sender stark auf die Produktion in Form von Formaten. Der Begriff Format beschreibt dabei die Produktion in einer zusammenhängenden Sendereihe, wobei sich etwa das Konzept, formale Elemente und die grobe thematische Ausrichtung von Episode zu Episode wiederholen. Weiters teilen Folgen eines Formats etwa den Sendeplatz, die Aufmachung und die gemeinsame Vermarktung. Mittlerweile werden auch im dokumentarischen Bereich immer mehr Produktionen in Form von Formaten hergestellt, womit sie gezwungen sind, feste Vorgaben zu erfüllen. Tendenziell müssen sich Inhalte, künstlerische Gestaltung und Vorstellungen des/der Filmschaffenden unter die standardisierten Erwartungen des Senders unterordnen. Nicht zuletzt wird so sichergestellt, stets die Erwartungen einer bestimmten Zielgruppe erfüllen und ökonomische Risiken minimieren zu können (Hißnauer 2021, S. 1023).

3.2.2 Die kritische Filmsoziologie Siegfried Kracauers

Zur Schärfung des filmsoziologischen Zugangs der Arbeit soll in weiterer Folge die Filmtheorie Siegfried Kracauers (1889-1966) umrissen werden. Diese behandelt den dokumentarischen Film zwar nur in einer untergeordneten Rolle, ist mit ihrem Fokus auf die filmischen Darstellungen des Gesellschaftlichen jedoch gut für das behandelte Thema geeignet. Seine filmsoziologischen Untersuchungen sind thematisch weit verzweigt, große Teile davon sind jedoch als eine Kombination aus Gesellschafts- und Ideologiekritik und der Untersuchung von Filmästhetik als materiale Analyseperspektive zu begreifen. Kracauers Werk wird bis heute kontrovers diskutiert und stellt nach wie vor einen wichtigen Bezugspunkt der Filmsoziologie dar (Heinze 2019, S. 9 ff.).

Als ein Ausgangspunkt der Filmsoziologie Kracauers kann zunächst festgehalten werden, dass Inhalte filmischer Produkte nur unter der Einbeziehung der sozialen Gegebenheiten und Kontexte, sowie deren historischen Voraussetzungen untersucht und verstanden werden können. Der Rückbezug des Films auf soziale Gegebenheiten zeigt sich zunächst darin, dass der Film im Allgemeinen menschliche Bedürfnisse aufgreift und verarbeitet. Im kapitalistischen Kontext führt das jedoch nicht dazu, dass Filme etwa Auswege aus gesellschaftlichen Bedingungen aufzeigen – vielmehr weisen sie mit ihrer kommerziellen Produktion herrschaftsfunktionale Ideologie auf (ebd., S. 11). Die Widerspiegelungsthese, die einen zentralen Punkt in Kracauers Filmsoziologie einnimmt, wird erstmals im Essay *Die kleinen Ladenmädchen gehen ins Kino* (1977a [1928]) formuliert. Dieser These zufolge ist die kommerzielle Filmproduktion dazu gezwungen, Bedürfnisse des Publikums zu treffen, um ökonomisch bestehen zu können. Jedoch wird nicht die gesellschaftliche Realität selbst in den Filmen widerspiegelt. Vielmehr sind es die „*Tagträume der Gesellschaft*“ (ebd., S. 280; Herv. i. Orig.), die auf der Leinwand gezeigt werden. Sie geben eine Realität der „unterdrückten Wünsche“ (ebd., S. 280) preis. Kracauer geht davon aus, dass die genaue Untersuchung von Filmen die individuellen Voraussetzungen kollektiver Mentalitäten zutage fördern kann (Heinze 2019, S. 11). Nicht nur was, sondern vor allem die Art und Weise wie Gesellschaft in ästhetischer Hinsicht repräsentiert wird, gibt Hinweise darauf, welches Bild von ihr gesellschaftlich vorherrscht. „Je unrichtiger sie [die Gegenwartsfilme, M.D.] die Oberfläche darstellen, desto richtiger werden sie, desto deutlicher scheint in ihnen der geheime Mechanismus der Gesellschaft wider“ (Kracauer 1977a [1928], S. 280).

Als Grund, weshalb der Film psychologische Voraussetzungen für überindividuelle Mentalitäten aufweisen kann, nennt Kracauer zunächst den Prozess der Filmproduktion, an dem nie nur eine einzelne Person, sondern stets ein ganzes Produktionsteam beteiligt ist. Darüber hinaus und wichtiger noch berücksichtigt er jedoch die Rolle, die der Film in der Kulturindustrie notwendigerweise spielen muss. Um seine finanziellen Kosten zu rechtfertigen und wirtschaftlich rentabel sein zu können, muss der Film die Vorstellungen eines möglichst großen Publikums erfüllen können. Dies tut er, indem er Bedürfnisse aufgreift, die in der Gesellschaft kollektiv unbewusst vorhanden sind. Kracauer betont jedoch, dass diese Bedürfnisse nicht überhistorisch herrschen, sondern zu einem jeweiligen Zeitpunkt bestehen und wandelbar sind (Heinze 2019, S. 15). Mit dem Zwang, profitabel zu sein, begründet Kracauer etwa in seiner umfangreichen Studie *Von Caligari zu Hitler* (2017 [1947]) die nuancierten ästhetischen Veränderungen, die das Kino der

Weimarer Republik nahm, um die subtilen, unbewussten Bedürfnisse des deutschen Publikums auf dem Weg zum Faschismus zu erfüllen (Kracauer 2017 [1947], S. 11 f.).

In der kapitalismuskritischen Ausrichtung seiner Filmtheorie weist Kracauer eine gewisse Nähe zur Kritischen Theorie der Frankfurter Schule auf. Dennoch zeigen sich etwa zur Kritik der Kulturindustrie Horkheimers und Adornos entscheidende Unterschiede. Deren Formulierungen in der Dialektik der Aufklärung zielen auf die Gleichförmigkeit ab, die die filmischen Strukturen mit den Strukturen der kapitalistischen gesellschaftlichen Verhältnisse aufweisen. Die Kritik an der Filmproduktion richtet sich damit fast ausschließlich an die produzierende Instanz. Kracauer bezieht dagegen auch das Publikum als konsumierende Instanz in seine Kritik ein, da es durch seine Nachfrage auch zur Art und Weise der filmischen Produktion beiträgt (Heinze 2019, S. 12). „Die Kritik der gegenwärtigen Produktion richtet sich mithin keineswegs ausschließlich gegen die Industrie, sie wird genauso an der Öffentlichkeit geübt, die dieser Industrie sich auszuleben erlaubt“ (Kracauer 1977b [1928], S. 295).

3.2.3 Kracauer und der dokumentarische Film

Während der Gesamtheit seines filmtheoretischen Schaffens behandelte Kracauer den dokumentarischen Film nur in untergeordneter Rolle. An mehreren Stellen wirft er ihm inhaltliche Belanglosigkeit vor, hebt aber auch immer wieder positive Gegenbeispiele hervor. In seinem filmsoziologischen Hauptwerk *Theorie des Films* (2015 [1964]) sind aber gerade auch viele Erkenntnisse für den Dokumentarismus von Belang, die gar nicht originär auf diesen abzielen. Wie bereits oben dargestellt, bildet die Erkenntnis, wonach Filme nicht verstanden werden können, ohne ihre sozialen Kontexte zu berücksichtigen, einen zentralen Punkt in diesem Theoriekorpus. Diese beeinflussen maßgeblich die im Film vorgefundenen inhaltlichen Strukturen und Motive, welche wieder auf das soziale Umfeld zurückwirken. Der Film hat damit nach Kracauer das Potenzial, die Sicht der Welt und der Gesellschaft nachhaltig zu beeinflussen. Mithilfe moderner technischer Hilfsmittel kann mehr von der Welt erschlossen werden, allerdings stellt die Art und Weise des Einsatzes dieser Hilfsmittel eine bestimmte Perspektive her. Dementsprechend besteht Kracauers Anspruch der Wiedergabe von Realität an den Film nicht nur in der möglichst genauen Darstellung der Wirklichkeit, sondern auch in der Reflexion der Inszenierung durch die Kamera (Heinze 2019, S. 22).

Entsprechend seiner Reflexion des technischen Aspekts des Films unterscheidet Kracauer zwischen seinen Grundeigenschaften (etwa das Festhalten der gestellten oder nicht gestellten Wirklichkeit) und den technischen Vorgängen der Produktion, wie etwa Schnitt und Montage. Aus diesen Eigenschaften des Films differenziert er zwei Tendenzen, in die der einzelne Film streben kann und die eine entscheidende Rolle in seiner und auch an ihn anschließenden filmsoziologischen Auseinandersetzungen spielen. Während die „realistische Tendenz“ die „Orientierung der Filminszenierung an realem ‚Leben‘ und ‚Bewegung‘“ (ebd., S. 22; Herv. i. Orig.) meint, bezeichnet die „formgebende Tendenz“ den technischen Vorgang der Inszenierung und Verarbeitung des Dargestellten. Diese Tendenzen, die jedem Film innewohnen, müssen nach Kracauer so gewichtet sein, dass sie seinem Inhalt entsprechen. Das bedeutet auch, dass sich die formgebende Tendenz der realistischen unterordnen müsse und formale Maßnahmen streng im Sinne des Materials eingesetzt werden müssen (Heinze 2019, S. 22 f.; Kracauer 2015 [1964], S. 55 ff.).

Trotz der Skepsis Kracauers gegenüber diesem Genre, widmet er in *Theorie des Films* ein Kapitel dem „Tatsachenfilm“. In ihm unterteilt er in Genres, wobei dem Dokumentarfilm die größte Bedeutung zukommt. Auch hier plädiert er für die Ausgewogenheit zwischen der realistischen und der formgebenden Tendenz, welche speziell im dokumentarischen Film ein empfindliches Gleichgewicht bildet. Die Möglichkeit der Produktionsseite, eine beteiligte, subjektive Perspektive einzunehmen, stellt für das Material eine Gefahr dar (Kracauer 2015 [1964], S. 169 ff.). So kann sich aus dem formalen Einwirken auf den Filminhalt eine „Vorherrschaft formaler Beziehungen“ oder auch eine „Vorherrschaft geistiger Realität“ ergeben. So kritisiert Kracauer etwa die Inszenierung von Objekten als bloße Ornamente, anstatt den Dingen zu verhelfen, selbst für sich zu stehen. Unter der „Vorherrschaft geistiger Realität“ versteht er parallel dazu den Hang der Filmemacher:innen, eine Idee, Botschaft oder gar einen propagandistischen Inhalt der filmischen Arbeit voranzustellen. Dieser Vorstellung entsprechend werden Bilder meist als bloße Illustrationen für das Gesagte gebraucht. Umso positiver bezieht sich Kracauer dagegen auf Filme, die es seiner Meinung nach schaffen, den formalen Aufbau aus dem Material heraus zu entwickeln, indem die Inszenierung die Aussage des Gezeigten verstärkt. Auch die Fähigkeit des Films, zufällig eingefangene Details zu transportieren, verzeichnet Kracauer als ein Qualitätsmerkmal des dokumentarischen Films (ebd., S. 276 ff.). Auch zum Verhältnis des Dokumentarfilms mit der Spielhandlung vermerkt er, dass in diesem die Kamera in der Lage ist, ungehindert ihrem eigenen Kurs zu folgen und somit Phänomene zu registrieren, die ihr sonst

verborgen blieben. Allerdings sieht er die damit einhergehende Unfähigkeit kritisch, Realitäten einzufangen, die sich nur in der Beschäftigung mit dem Individuum zeigen, wie sie die Spielhandlung leistet (ebd., S. 282).

3.3 Aktueller Forschungsstand

Die Recherche zu Publikationen zur Inszenierung von Heimat in Fernsehmedien zeigt, dass das entsprechende Forschungsfeld noch in den Kinderschuhen steckt. Empirische Untersuchungen zu dem Thema aus filmsoziologischer Perspektive sind zum Zeitpunkt der Publikation keine bekannt. Auch die Kommunikations- und Medienwissenschaft kennt noch keine empirischen Publikationen, beginnt das Thema aber in den letzten Jahren aufzugreifen. Auch eine medientheoretische Publikation von Schramm und Liebers (2019, S. 259) kann noch kaum auf empirische Ergebnisse zu heimatgefühl-evozierenden Medieninhalten zurückgreifen und spricht von einem gänzlichen Fehlen einer Definition dieser Inhalte. Gleichzeitig wird ein wachsendes Bedürfnis nach diesen verzeichnet, das sich unter anderem in der wachsenden Fülle an Fernsehformaten mit Heimatthemen zeigt (ebd., S. 260). Zur Analyse von heimatbezogenen Medien sprechen sich die Autor:innen für das Arbeiten mit dem Begriff *Heimatgefühl* aus, das sie als auf einer emotionalen Ebene manifest sehen und das sich „aus positiven Empfindungen von Zugehörigkeit, Geborgenheit, Sicherheit und/oder Vertrautheit“ (ebd., S. 264) speist. „Auslöser dieses Heimatgefühls sind raumzeitliche Assoziationen zu einem Ursprungs- und/oder Zufluchtsort [...] und/oder sozialkulturelle Assoziationen zu kulturellen Aspekten wie Sprache, Traditionen und Lebensstil, zu sozialen Aspekten wie der Einbindung in Beziehungen und/oder Gemeinschaften, aber auch zu kulturell- oder politisch-ideologischen Aspekten wie Werte und Normen“ (ebd., S. 264). Gegenüber anderen Emotionen und Affekten, die Medien herstellen können, ist für das Hervorrufen von Heimatgefühlen dementsprechend entscheidend, „inwieweit die Rezipierenden raumzeitliche und/oder sozialkulturelle Assoziationen zu ihrer Heimat herstellen können“ (ebd., S. 265).

Als Arten sozialer Wirkungsweisen, welche für den Konsum heimatbezogener Medieninhalte potenziell verantwortlich sind, nennen Schramm und Liebers etwa die Stärkung sozialer Identität durch Gruppenzugehörigkeit, die Optimierung der emotionalen Stimmung, Eskapismus, Nostalgie, oder auch die Affirmation vorhandener Lebensweisen und Normen. Bislang konnten empirische Ergebnisse jedoch lediglich im

Bereich der Rezeption und Wirkung von lokaler Nachrichtenberichterstattung erzielt werden. Ein Effekt von Heimatbezug auf die Rezeption und Bewertung von Unterhaltungsmedien konnte bis dato noch nicht nachgewiesen werden. Auch die Arten und Inhalte von Heimatbezügen in aktuellen Medien, die für die vorliegende Arbeit relevant wären, geben Schramm und Liebers als noch unerforscht an (ebd., S. 266 ff.).

Obwohl auch aus filmsoziologischer Perspektive weder Forschungen zu Heimatbezug im dokumentarischen Film, noch im dokumentarischen Fernsehen bekannt sind, wurde die Soziologie in den letzten Jahren auf Fernsehproduktionen aufmerksam, die gewisse Ähnlichkeiten zu *Heimatleuchten* aufweisen. Christian Hißnauer etwa zieht Produktionen wie *Unser Dorf hat Wochenende* (MDR) oder Filme über die Uckermark heran, um sie nach der Repräsentation von Dorf, Provinz, oder auch Gemeinschaft zu untersuchen. Obwohl der Gegenstand dieser Forschungen nicht explizit die Inszenierung von Heimat ist, bieten sie doch Anknüpfungspunkte für deren Untersuchung. Bei Hißnauer (2018) wird etwa ein historischer Überblick über die Entwicklung der Darstellung des Landlebens im Fernsehdokumentarismus von den 1960er-Jahren bis heute gegeben. Betont wird dabei der imaginäre Charakter, der dokumentarischen Sendungen über den ländlichen Raum stets anhaftet. Dieser Charakter schlägt sich nicht zuletzt in der großen Bandbreite der Ausprägung von Kritik nieder, die an ländlichen Lebensformen im Lauf der Zeit geübt wurde. Der historische Trend geht nach Hißnauer dabei – nicht zuletzt aufgrund steigender Konkurrenz am Fernsehmarkt durch Privatsender – ganz klar zum Aussparen von Kritik und zur Idealisierung des Lebensraumes Dorf (ebd., S. 232 f.).

Immer wieder brachten die öffentlich-rechtlichen Fernsehanstalten der 1960er und 1970er-Jahre Produktionen hervor, die sich kritisch mit den sozialen Strukturen und Lebensgewohnheiten auf dem Land auseinandersetzten, wie anhand des Beispiels Deutschland gezeigt wird. Dabei gelang es den Filmemacher:innen, ohne zu stark auf das Material einzuwirken, sozialkulturelle Phänomene wie die mangelnde Aufarbeitung der nationalsozialistischen Vergangenheit, schlechte Lebensumstände und die geistige und soziale Abgeschlossenheit der gezeigten Dörfer einzufangen. Dabei ging es ihnen um eine Zeitkritik, die über tagespolitische Themen hinausgeht und die Einzelbeispiele als Symptome abstrakter gesellschaftlicher Zustände setzt (ebd., S. 236 ff.).

Hißnauer beobachtet seit einigen Jahren einen Trend zu dokumentarischen Fernsehreihen, die am Landleben vor allem das Idyll herausstreichen. Landgemeinden werden als besonders lebenswert und liebenswürdig und ihr sozialer Raum als übersichtlich

inszeniert. Das Land bietet eine Kulisse für Wohlfühlthemen und mögliche Konfliktlinien werden entweder nur am Rande erwähnt oder ganz ausgespart. Die Schönheit der Regionen und Dörfer wird durch malerische Landschaftsaufnahmen untermauert. Das Dargestellte zielt auf ein implizites „Wir-Gefühl“, das sich in der als funktional inszenierten Dorfgemeinschaft widerspiegelt, während das Leben in der Stadt als Kontrastierung und Negativszenario dient. Das Dorf bildet in den Doku-Serien ein funktionierendes soziales Gefüge, das dazu in der Lage ist, den Herausforderungen von Modernisierung und Globalisierung erfolgreich durch Eigeninitiative zu begegnen. Neben dem Aufzeigen der positiven Seiten des Landlebens und dessen Chancen wird so die Eigenverantwortlichkeit von Dörfern und Individuen bei der Bewältigung von Herausforderungen herausgestrichen. Deren gesamtgesellschaftliche Hintergründe, sowie etwa abstrakte wirtschaftliche Ursachen für aktuelle Probleme werden demgegenüber nicht angesprochen. Diese werden tendenziell entpolitisiert, können aber stets durch die richtige Mischung zwischen Tradition und Modernität gelöst werden (ebd., S. 248 ff.).

In einer Publikation von 2020 untersucht Hißnauer überblicksartig das Format *Unser Dorf hat Wochenende* des Mitteldeutschen Rundfunks (MDR), das jeweils in etwa 30 Minuten ein Dorf Mitteldeutschlands und seine Bewohner:innen porträtiert. Der Fokus der Sendung liegt auf Aktivitäten, die die Bevölkerung gemeinschaftlich an einem Wochenende ausübt, wie etwa Feste, Vereinsaktivitäten und ehrenamtliche Tätigkeiten. In untergeordneter Rolle können auch wirtschaftliche, touristische, oder landwirtschaftliche Instanzen vorkommen, wenn sie in die Dorfgemeinschaft eingebettet sind (Hißnauer 2020, S. 400 f.). Ein inhaltlicher Schwerpunkt der Sendereihe wird auf die Zukunftsfähigkeit der gezeigten Dörfer gelegt. Auch hier wird die Funktionalität der Gemeinschaft als erstrebenswert inszeniert und als Lösung für sozioökonomische Probleme der Provinz in Position gebracht. Die Verantwortung für den ländlichen Raum und sein Fortkommen tragen somit die Bewohner:innen, womit auch ein Appell an das Publikum einhergeht (ebd., S. 406).

Ebenso wie im Format *Unser Dorf hat Wochenende* die Gemeinschaft in eins mit dem Dorf gesetzt wird, wird die Frage nach möglichen Nicht-Zugehörigen vermieden. Das soziale Gefüge gilt immer als integrativ und intakt und scheint für alle Platz zu haben. Trotz dieser Rhetorik ist die Gruppe, die inszeniert wird, auffällig homogen. So bleiben Auftritte von Menschen mit nicht-deutschem ethnischen Hintergrund die Ausnahme.

Doch auch von der Norm abweichende Geschlechts- und Sexualitätsidentitäten werden nicht thematisiert und Außenseiter:innen finden schon aufgrund der starken Ausrichtung der Sendung auf Gemeinschaft keinen Platz. Gleichzeitig werden politische Einstellungen, sowie das speziell im ostdeutschen Raum präsente Rechtsextremismusproblem ebenso ausgespart (ebd., S. 407 f.). „Die Provinz wird hier als ein in erster Linie unpolitischer bzw. vorpolitischer Raum erzählt und konstruiert“ (ebd., 408), indem politische Gesinnungen und Strukturen nicht verleugnet werden, aber schlicht nicht in der Sendung vorkommen (ebd., S. 408). Hißnauer sieht im behandelten Format eine Verklärung der Provinz, die sich in diesem Fall auch aus dem Sendeauftrag der öffentlich-rechtlichen, so genannten „dritten“ Programme erklärt. Den Kern dieser unkritischen Affirmation bildet maßgeblich ein „Wir“, ein Gemeinschafts- und Heimatgefühl als unhinterfragbaren, rein gefühlsmäßigen Begründungszusammenhang“ (ebd., S. 411; Herv. i. Orig.).

In einem Artikel von 2021 untersuchen Hißnauer und Stockinger verschiedene mediale Darstellungsweisen der ostdeutschen Region Uckermark. Um die intermediale Konstruktion dieses Raumes zu erfassen, entwickeln sie ein Konzept zu deren Beschreibung. Die Reproduktion eines Raumes durch einen Text hat dem Modell zufolge drei Ebenen: Die materielle Produktion meint wahrgenommene Räume wie etwa Objekte, Strukturen und Netzwerke; Die Wissensproduktion beschreibt die Konzeption und Repräsentation von Räumen, wie etwa durch Karten; Die Bedeutungsproduktion ist die Ebene des Erlebnisses von Raum. Hier spielt das imaginäre und symbolische Empfinden von Raum durch Erlebnisse und Erfahrungen eine Rolle. Die drei Dimensionen stehen dabei in permanenter Wechselwirkung zueinander. Die Sinnproduktion des konstruierten Raumes entsteht einerseits auf der Ebene der medialen Produktion, andererseits auf der Ebene der Rezeption. Diese beiden Ebenen finden dabei auch maßgeblich in den Zwischenräumen der drei Produktionssphären statt (Hißnauer und Stockinger 2021, S. 145 ff.).

Mithilfe dieses Modells der Raumerzeugung bearbeiten Hißnauer und Stockinger (2021) nun etwa den Dokumentarfilm *Uckermark* (2001/02). Neben den Personen erhält hier die Landschaft eine zentrale Rolle der Raumkonstruktion. Sie ist nicht nur in Panoramaaufnahmen erfahrbar, sondern auch in Interviewsequenzen, wenn etwa Naturgeräusche das Gesagte untermalen. Zugleich wird an der Landschaft auch der Lauf der Zeit sichtbar – etwa durch unterschiedliche Tages- und Jahreszeiten. Die Zentralität

der Landschaft mit ihrer zeitlichen Entwicklung macht den Raum selbst zu einem Akteur der Handlung, der das in den Interviews gesagte kommentiert. Die Darstellung der Uckermark als ein Ort des guten Lebens wird so verstärkt und verselbständigt: Während die Protagonist:innen dieses gute Leben in der Vergangenheit oder der Zukunft verorten, wird mit der Souveränität der Landschaft der Eindruck geweckt, der Raum ist bereits eigentlich und unabhängig von den Menschen ein Ort des guten Lebens (ebd., S. 148 ff.). In der Fernsehdokumentation *Bilderbuch: Die Uckermark* (2012) wird die Region als Raum der Selbstverwirklichung und Möglichkeiten inszeniert. Der Film verbindet verschiedene Erzählungen über das gute Leben und suggeriert, dass aus dieser Summe ein überindividuell gutes Leben in diesem Raum hervorgeht. Auch die geringe Infrastruktur und Bevölkerungsdichte wird dabei nicht als Hindernis, sondern Chance gesetzt. Die Möglichkeiten, die zum Glück führen, werden dadurch aber auch auf das Lebenskonzept der experimentellen Selbstverwirklichung verengt. Gleichzeitig werden Lebensrealitäten, in denen Selbstverwirklichung kein Thema ist und das finanzielle Auskommen durch Minijobs und prekäre Arbeit im Vordergrund steht, im Sinne der affirmativen Darstellung kaum behandelt (ebd., S. 152 f.).

In einem Artikel von 2022 untersucht Hißnauer speziell, wie der Aspekt der Zukunftsfähigkeit von ländlichen Gemeinden im deutschen Fernsehdokumentarismus verhandelt und inszeniert wird. Auch noch hier konstatiert er, dass trotz der Fülle an Landdokus, die in den letzten Jahren produziert wurden, keine „auch nur halbwegs systematische Forschung zum Thema Landleben im Fernsehdokumentarismus“ (Hißnauer 2022, S. 345) existiert. Auch in diesem Artikel gibt Hißnauer einen historischen Abriss der Darstellung des Landlebens im dokumentarischen Fernsehen, der von der kritischen Auseinandersetzung mit prekären Lebensverhältnissen über die Rückbesinnung auf traditionelles Dorfleben hin zu den aktuell vorherrschenden affirmativen Dorfporträts führt. Am Beispiel von *Landleben 4.0* (SWR) verzeichnet er auch hier eine Aufwertung des Ruralen, indem Beispiele für Dörfer gezeigt werden, in denen durch Eigeninitiative und in Eigenverantwortung zukunftsfähige Lebensverhältnisse geschaffen werden. Die Sendung beinhaltet einen mehrschichtigen Vorbildcharakter, indem etwa das gezeigte Dorf als nachahmungswürdig für andere benannt wird. Zusätzlich wird implizit einerseits an das Publikum appelliert, die Chancen in der Region wahrzunehmen und sich selbst zu verwirklichen. Andererseits wird die Selbstverantwortung der Dörfer und damit ihrer Individuen herausgestrichen. Als Verantwortliche der Dorfentwicklung werden somit Einzelpersonen auf der Suche nach

Selbstverwirklichungsmöglichkeiten und Dorfgemeinschaften, die ihre kollektive Situation verbessern wollen, angesprochen. Politische, entscheidungstragende Instanzen, wie der Staat oder Regionalverwaltungen werden, trotz ihrer Relevanz für die dörfliche Zukunftsfähigkeit, kaum je adressiert. Impulse werden ausschließlich von der Dorfbevölkerung selbst gegeben, demnach auch keine Forderungen an „die Politik“ formuliert. Ein weiterer Marker für das gezeigte positive Dorf ist zum einen die Urbanität des Lebensstils und zum anderen die Modernität vieler Firmen und auch Landwirtschaftsbetriebe. Sie stehen mit ihrer weit entwickelten Technik und der Modernität und Absicherung der Arbeitsplätze auch auf wirtschaftlicher Ebene für Zukunftsfähigkeit. Schließlich wird auch in *Landleben 4.0* immer wieder der starke Gemeinschaftssinn als Ressource und die Vernetzung als Grund zu bleiben betont. Für das soziale Leben im Dorf spielt dabei auch die Vereinslandschaft eine zentrale Rolle. Anders als etwa in *Unser Dorf hat Wochenende* hat das Dorf dabei oft auch eine integrative Funktion und eine diverse Bevölkerungsstruktur (ebd., S. 359 ff.).

4 Forschungsfrage und Problemstellung

Wie obenstehende Darstellungen der Entwicklungen von Medieninhalten deutlich machen, kann aktuell eine verstärkte Einkehr des Heimatgedankens in die popkulturelle Medienwelt verzeichnet werden. Dieser Trend zum Heimatdenken kann unter anderem im Bereich der Fernsehunterhaltung beobachtet werden. In den letzten Jahren entstand eine Vielzahl an dokumentarischen Formaten, die mit einem Österreich-spezifischen Begriff von Heimat arbeiten. Dabei werden österreichische und angrenzende Landschaften und Gebiete dargestellt und Themen innerhalb des Heimatspektrums bearbeitet. Die Arbeit setzt sich das Ziel, zu erforschen, wie der Komplex „Heimat“ im relevanten dokumentarischen Filmmedium hergestellt und ausgeformt wird. Mithilfe einer interpretativen, filmsoziologischen Methode sollen seine Bilder und Motive durchleuchtet werden, wobei ein besonderer Fokus auf den latenten Inhalten liegt, die im Spektrum des Heimatbegriffs liegen. Die Forschungsfrage lautet:

„Wie wird Heimat in der Fernsehdoku-Reihe ‚Heimatleuchten‘ inszeniert?“

Die Relevanz des Fernsehformats *Heimatleuchten* für die Untersuchung dieser Forschungsfrage ergibt sich zunächst aus der Fülle an Motiven und Assoziationen, die das Material in Verbindung mit dem Heimatbegriff setzt. Nicht nur der Titel legt nahe, dass sich der Inhalt stark an Themen, die in Verbindung mit Heimataspekten stehen, ausrichtet. Auch die aktuelle Sendungsbeschreibung deutet darauf hin: „Heimat ist der Ort, an dem man geboren und aufgewachsen ist, wo man sich wohl und zuhause fühlt. Zur Heimat gehören Bilder, Gerüche, Geschmack, Traditionen, die Familie und eine ganz bestimmte Landschaft. All das zeigt ‚Heimatleuchten‘ – wie ein Buch voller Eindrücke, voller Geschichten und Erinnerungen“ (ServusTV.com 2023). Darüber hinaus ist das Material deshalb interessant, weil es sich um ein dokumentarisches Format handelt. Da es mit seiner Darstellungsweise tendenziell den Anspruch erhebt, Wirklichkeit abzubilden, kann mit Roger Odin (1998) auch davon ausgegangen werden, dass es auf diese Weise rezipiert wird. Insofern kann angenommen werden, dass das Medium auch an seine Darstellung von Heimat in höherem Grad den Anspruch von Wirklichkeit stellt, als das in einem fiktionalen Film der Fall wäre.

Wie oben bereits argumentiert, legt die Beschäftigung mit der Geschichte des Heimatbegriffs nahe, diesen als Assoziationsspektrum zu behandeln. So soll Heimat nicht in erster Linie als funktionaler Ort gelten, der individuelle Bedeutungen für individuelle Personen mit sich bringt. Vielmehr soll ein Heimatbegriff für die Analyse herangezogen werden, der berücksichtigt, dass historisch überindividuell ähnliche Aspekte, Bilder und Vorstellungen unter dem Rekurs auf Heimat verhandelt wurden. Dieser Zugang wird vom Wesen des behandelten Materials selbst nahegelegt, indem die behandelte Folge von *Heimatleuchten* überindividuell konsumierbar ist. Aufgrund ihres kommerziellen Charakters ist sie darauf angewiesen, nicht nur in Zuseher:innen Heimatgefühle zu erzeugen, die mit der behandelten Region vertraut sind. Vielmehr arbeitet sie auch mit Heimataspekten, die von einem wesentlich breiteren Publikum verstanden werden können. Insofern ist auch ein abstraktes, überindividuell verstehbares Spektrum von Heimat für die Analyse interessant.

Dieser Zugang zum Thema Heimat lässt einen breiten Heimatbegriff entstehen, der viele verschiedene Konnotationen, Themen und Bilder einschließt, die historisch zu seinen Bestandteilen gehörten. So schließt dieser etwa auch abstrakte Aspekte wie die Harmonisierung von Ich und Nicht-Ich, die Naturalisierung gesellschaftlicher Hierarchien, oder das Festhalten am Konkreten gegenüber dem Abstrakten mit ein, die

unter einem verengten Heimatbegriff, der lediglich den Ort der Kindheit der individuellen Person erfasst, nicht behandelt werden können. Aus diesem Grund müssen innerhalb der Analyse des Materials auch Themen berücksichtigt werden, die nicht unmittelbar Heimat als Herkunftsort betreffen, jedoch relevant für die Inszenierung von Heimat als weitläufiges Konstrukt sind.

Ziel der Analyse des Materials wird zunächst sein, manifeste Inhalte herauszuarbeiten, die in Verbindung mit dem Heimatbegriff stehen. So soll etwa erforscht werden, aus welchen Orten und Schauplätzen sich Heimat zusammensetzt, welche Aktivitäten zum dargestellten Bild von Heimat gehören und welche Menschen dieses verkörpern. Diese Befunde lassen sich bereits durch einfache Feststellungen dessen treffen, was im Material gezeigt wird. Daran anschließend wird andererseits festgestellt, welche Inhalte nicht vorkommen, wenn es um eine Darstellung von Heimat geht. Hier kann zwar zunächst oft nicht mit Sicherheit bestimmt werden, ob das Aussparen von Inhalten aus Absicht oder aber aus purem Zufall geschieht. Durch den Rückgriff auf den oben skizzierten historischen Begriff von Heimat und sein Spektrum lassen sich aber Aussagen darüber treffen, ob das nicht-Zeigen gewisser Inhalte unter der Verhandlung von Heimat historische Vorbilder hat.

In einem nächsten Schritt sollen auch latente Inhalte im Zusammenhang mit Heimat im Material aufgesucht werden. Auch auf latenter Ebene kann im vorliegenden Medium ein breites Spektrum innerhalb verschiedenster Themen, wie etwa auch Arbeit, Tradition oder Natur gefunden werden, das unter dem Begriff Heimat verhandelt werden kann. Besonders hier wird versucht, Zusammenhänge zwischen bereits bekannten Heimatkonzeptionen und den Inhalten des Films herauszustellen. Die Analyse setzt sich außerdem zum Ziel, herauszuarbeiten, wie die filmischen Darstellungsweisen die gezeigten Inhalte formen. Entsprechend des Mangels an Forschung in diesem Gebiet und der Abstraktheit des Heimatbegriffs muss dabei jedoch auf den explorativen Charakter der Analyse hingewiesen werden. Obwohl die Frage nach der Funktion, die die vorhandene Inszenierung von Heimat für das Publikum erfüllt, ohne eine Rezeptionsanalyse nicht beantwortet werden kann, sollen im Material dennoch Hinweise darauf gefunden werden, welche Funktion das Gezeigte für das Heimatbedürfnis des Publikums erfüllen könnte. Im Rückgriff auf die Filmsoziologie Siegfried Kracauers kann davon ausgegangen werden, dass der vorliegende Film bestimmte Bedürfnisse des Publikums erfüllen muss, um am Markt bestehen zu können. Der starke Bezug des

Formats *Heimatleuchten* auf Themen rund um Heimat lässt darauf schließen, dass die Bedürfnisse, die die Dokureihe erfüllen soll, in Verbindung mit dem Spektrum Heimat stehen.

Schließlich zeigt sich in der Arbeit am Heimatbegriff auch stets seine Eigenschaft, sich an realen gesellschaftlichen Konfliktfeldern zu orientieren. So gehören etwa Modernisierung, Industrialisierung und Verstädterung zu den sozialen Entwicklungen, auf die er reagiert. Die Arbeit soll deshalb auch herausarbeiten, welche solcher sozialen Gegebenheiten im Material thematisiert werden. Die künstlerische Bearbeitung dieser Gegebenheiten kann sowohl auf manifester als auch auf latenter Ebene stattfinden, wie sich auch in der historischen Heimatdarstellung gezeigt hat. In der Arbeit soll daher auch latenten Verarbeitungen gesellschaftlicher Themen Rechnung getragen und diese Themen herausgearbeitet werden. Auch in diesem Aspekt der Arbeit muss jedoch betont werden, dass Heimat hier nur in einer untergeordneten Rolle als realer, funktionaler Ort verstanden werden soll, in den sich das Individuum vor den Unsicherheiten des modernen Lebens zurückziehen kann. Vielmehr scheint es auch hier fruchtbarer, Heimat als abstrakte Idee bzw. Ideologie zu behandeln, die diesen Unsicherheiten entgegengesetzt wird.

5 Methodisches Vorgehen

Zur Untersuchung der Forschungsfrage „Wie wird Heimat in der Fernsehdoku-Reihe ‚*Heimatleuchten*‘ inszeniert?“ wurde die Entscheidung getroffen, eine qualitative, hermeneutische Methode anzuwenden. Die Methodenwahl gründet auf dem Anspruch, Elemente des Heimatdenkens in den vielfältigen Konstellationen zwischen visuellen und auditiven Aspekten des Materials aufzuspüren. Die Untersuchung folgt dabei zunächst der Charakterisierung der Hermeneutik nach Knut Hickethier (2007). Diese interessiert sich speziell für nicht offensichtlich zutage tretende Sinnpotenziale und Bedeutungen innerhalb eines künstlerischen Produktes. Die Interpretation folgt dem Erkenntnisinteresse der soziologischen Filminterpretation nach Werner Faulstich (2013). Ihr geht es um den Bezug des Films zu Gesellschaft. Der Analyseprozess orientiert sich an den Vorgaben der Wissenssoziologischen Videohermeneutik von Raab und Stanisavljevic (2018) und der soziologischen Film- und Fernsehanalyse von Peltzer und Keppler (2015).

Als Basis für die Untersuchung wurde zunächst der Heimatbegriff in Dimensionen unterteilt, die als Grundlage für die Auswahl einer Folge von *Heimatleuchten* dienen. Die ausgewählte Folge wurde daraufhin in ein Sequenzprotokoll und ein Filmtranskript verschriftlicht. Die Verschriftlichungen wurden als Grundlage für die zirkuläre Befragung des Materials nach Elementen von Heimat herangezogen.

Als Grundlage der vorliegenden Forschung soll im Folgenden ein Überblick über die methodologischen Grundprämissen der Hermeneutik in der Filmsoziologie, der soziologischen Filminterpretation und der soziologischen Film- und Fernsehanalyse gegeben werden. Darauf folgt die Erörterung der Auswahl des Materials, der Transkription der ausgewählten Folge und ihrer Analyse.

5.1 Hermeneutisches Vorgehen in der Film- und Fernsehanalyse

Die hermeneutische Analyse von Film- und Fernsehprodukten entwickelte sich aus der Literaturwissenschaft, wo die Hermeneutik zum Verstehen von Sinn innerhalb künstlerischer Texte angewandt wird. Sie orientiert sich in beiden Mediengattungen nicht nur an der Aufschlüsselung des Unverständlichen, sondern will auch verborgene Bedeutungen des Mediums zutage fördern. So sollen in Filmen und Fernsehsendungen hinter dem „Schein des allgemein Verständlichen die Strukturen der Gestaltung hervorgehoben und die zusätzlich noch vorhandenen **Bedeutungsebenen und Sinnpotenziale** aufgedeckt werden“ (Hickethier 2007, S. 30; Herv. i. Orig). Vorannahme ist die Mehrdeutigkeit filmischer Produkte, welche die Hermeneutik versucht, herauszuarbeiten (ebd., S. 30).

Ein Merkmal der hermeneutischen Analyse ist ein zirkuläres Verfahren. Dabei wird der untersuchte Text mehrmals von Neuem befragt und mit vorläufigen Ergebnissen der Interpretation konfrontiert. Mit einem gefassten Vorverständnis wird immer wieder zum Text zurückgekehrt, wobei systematisch etwa Vergleiche zwischen Details und Gesamtverständnis gezogen und Kontextwissen eingespeist wird, wenn der Text dies nahelegt. Mit Berücksichtigung ausreichender Begründung der getroffenen Interpretation und ihrer Verankerung im Material soll so ein tieferes und abstrakteres Verständnis des Textes erlangt werden. Obwohl diese Differenz nie vollständig überwunden werden kann, wird das Ziel der hermeneutischen Analyse auch als Reduktion des Unterschieds

zwischen dem von der Produktionsseite gemeinten und dem vom Publikum aufgefassten Sinn angegeben (ebd., S. 30 f.; Peltzer und Keppler 2015, S. 18 f.).

Gegenüber anderen methodologischen Zugängen zur Filmsoziologie hat die hermeneutische Methode einige Vorteile für die in dieser Arbeit entwickelte Forschungsfrage. So ist sie etwa nicht auf große Filmsamples angewiesen und muss sich nicht notwendigerweise an der Dramaturgie des fiktionalen Films orientieren. Stattdessen können in den Vernetzungen zwischen Inhalt und Form am Detail Elemente des Heimatdenkens erforscht werden, die etwa einer bloßen Inhaltsanalyse verborgen blieben.

5.2 Soziologische Filminterpretation

Für die soziologische Filminterpretation bildet Gesellschaft die entscheidende Kategorie, nach der Film- und Fernsehprodukte untersucht werden. Unter Zuhilfenahme von soziologischem Wissen wird der Film in Bezug zur Gesellschaft seiner jeweiligen Epoche gesetzt. „Ausgehend von der Gesellschaftsbedingtheit des Films wird nach seiner sozialen Bedeutung und Funktion gefragt. Es geht um seine Parteilichkeit für oder gegen bestimmte Randgruppen, Schichten, Institutionen oder Personen, auch in Problemfragen und Interessengegensätzen“ (Faulstich 2013, S. 198). Somit bildet die Darstellung zeitgenössischer Wirklichkeit den Untersuchungsgegenstand der soziologischen Filminterpretation (ebd., S. 198).

Obwohl Faulstich (2013, S. 198) eher Samples mehrerer Filme als Untersuchungsgegenstand angibt, ist die soziologische Filminterpretation relevant für die Analyse einer einzelnen Folge *Heimatleuchten*. Auch sie gibt etliche Hinweise darauf, wie gesellschaftliche Wirklichkeit in ihr dargestellt wird und wie sie dazu Stellung bezieht.

5.3 Prinzipien der interpretativen Film- und Fernsehanalyse

Die interpretative Film- und Fernsehanalyse hat die Aufgabe, herauszuarbeiten, welche Bedeutungen die im Material enthaltenen Darstellungsweisen für das gesellschaftliche kommunikative Handeln spielen. Zudem weisen sie auf den zeitlichen Aspekt sozialen Handelns hin. Um die latenten Strukturen des Handelns aufdecken zu können, muss ihre soziologische Rekonstruktion dem zeitlichen Ablauf dieses Handelns gerecht werden.

Deshalb dürfen empirische Daten nicht zergliedert und atomisiert werden, sondern müssen in ihrer Prozessualität begriffen werden, indem in der Analyse ihrem natürlichen Verlauf gefolgt wird. Daran anschließend haben audiovisuelle Medien jedoch die Eigenschaft, mehrere Handlungselemente in Simultaneität zu vereinen. Anders als andere Datensorten besteht damit neben dem zeitlichen Nacheinander der Sinnkonstitution auch die Gleichzeitigkeit der Bedeutungserzeugung verschiedener audiovisueller Ebenen. Dieses Ineinandergreifen verschiedener Bedeutungserzeugungen stellt die Analyse audiovisueller Daten vor Herausforderungen (Raab und Stanisavljevic 2018, S. 58 ff.)

Um der Komplexität audiovisueller Medien aufbauend auf die oben genannten Grundprämissen der Videoanalyse gerecht zu werden, schlagen Raab und Stanisavljevic mehrere methodische Prinzipien vor. Zunächst wird das Prinzip Sequentialität genannt, das zweiteilig zu verstehen ist. Zum einen ist damit gemeint, dass nur einige Schlüsselstellen des Gesamtmaterials einer Feinanalyse unterzogen werden sollen, die zuvor je nach Forschungsfrage und Relevanz im Produkt ausgewählt werden (vgl. Peltzer und Keppler 2015, S. 38 f.). Zum anderen wird damit benannt, dass die Analysereihenfolge innerhalb der Schlüsselsequenzen der Abfolge des Mediums gehorchen muss. Dies gilt vor allem für fiktionale Videoprodukte, die eine erzählerische Dramaturgie enthalten. Aber auch für alle anderen Videomedien dient dieses Prinzip dazu, Deutungsoptionen als Hypothesen Schritt für Schritt überprüfen und erneuern zu können (Raab und Stanisavljevic 2018, S. 63). Unverzichtbar für das Sichtbarmachen des Ablaufs und der einzelnen bedeutungserzeugenden audiovisuellen Ebenen ist darüber hinaus eine Art von Verschriftlichung. Sie macht das Medium mit seiner zeitlichen Abfolge und der Gleichzeitigkeit von Sinnebenen bearbeitbar. Weiters zwingt sie zum genauen Hinsehen und dient zur Selbstüberprüfung der Interpret:innen. Peltzer und Keppler (2015) schlagen etwa ein Sequenzprotokoll zur visuellen Gliederung des ganzen Films und ein Einstellungsprotokoll zur detaillierten Erfassung der Schlüsselszenen vor. Ein weiteres genanntes Prinzip ist jenes der Kontextfreiheit. Damit ist die Anforderung gemeint, vorhandenes Wissen über das Forschungsthema beim Herangehen an die Interpretation zunächst auszuklammern. So soll die möglichst vielfältige Herstellung von Lesarten gewährleistet werden. Dennoch soll Kontextwissen nicht vollständig vernachlässigt werden – vielmehr kann es in späteren Interpretationsschritten kontrolliert in die Fallanalyse einfließen und das Medium so in Zusammenhang mit seiner sozialen Umwelt gesetzt werden (Raab und Stanisavljevic 2018, S. 67 f.). Das Prinzip der Kontrastierung, schließlich, meint die Vorgehensweise, weitere bearbeitete Schlüsselszenen nach der

größtmöglichen Differenz zur vorhergehenden auszuwählen. So sollen Lesarten im Verlauf der Analyse erweitert und ausgeschlossen werden und schließlich eine Strukturhypothese erarbeitet werden, die die Bedeutungsstruktur des gesamten Mediums beschreibt (ebd., S. 61 ff.; vgl. Peltzer und Keppler 2015, S. 46).

5.4 Die Fernsehdoku-Reihe *Heimatleuchten*

In der vorliegenden Arbeit wurde die Entscheidung getroffen, das Fernseh-Dokuformat *Heimatleuchten* zur Analyse heranzuziehen. Das Format wird seit April 2016 vom österreichischen Privatsender ServusTV ausgestrahlt und ist eine quotenstarke Instanz im Hauptabendprogramm des Senders, der wiederum den größten Marktanteil der österreichischen Privatsender erzielt (statista.com 2023; Hadler 2020; medianet.at 2023). Das Programm von ServusTV beinhaltet Sportübertragungen, Unterhaltungsformate, Nachrichtensendungen und Magazine und auch einige weitere Doku-Formate im Bereich „Heimat“ bzw. „Volkskultur“ (ServusTV.com 2023). Spätestens seit der Bestellung von Ferdinand Wegscheider zum Senderchef 2016 fällt der Sender immer wieder durch rechtspopulistische Maßnahmen und Inhalte auf (Schattleitner 2016). So wurden etwa die prominenten Rechtsextremen Götz Kubitschek und Martin Sellner zu Diskussionssendungen eingeladen (derstandard.at 2016; Simon 2019). Der Senderchef Wegscheider moderiert seit der Corona-Pandemie ein eigenes Format, in dem er durch rechte Verschwörungserzählungen und Falschaussagen zur Corona-Pandemie auffiel, was eine Beschwerde des Presseclubs Concordia nach sich zog (derstandard.at 2023).

Vom Dokuformat *Heimatleuchten* wurden bisher über 300 Folgen ausgestrahlt, von denen etwa 130 auch auf der online-Plattform von ServusTV zugänglich sind. Der Großteil wurde von ServusTV in Zusammenarbeit mit unterschiedlichen Video-Produktionsfirmen produziert (fernsehserien.de 2023). Eine Folge hat jeweils eine Länge von etwa 46 bis 48 Minuten. Inhaltlich behandeln die einzelnen Folgen meist eine einzelne Region in Österreich oder Südtirol, aber auch Spezialfolgen über Trachten, Kulinarik oder Handwerkliches sind Teil des Formats. Zusammengesetzt ist eine Folge aus mehreren Sequenzen, in denen Menschen aus der Region an einem bestimmten Schauplatz dieses Gebiets ihre Arbeit, ihr Hobby, ihre Küche oder ähnliches vorstellen. Die Themen der einzelnen Sequenzen drehen sich meist um die Aspekte Handwerk, Tradition, Landwirtschaft, Kulinarik und Brauchtum. Eine Sequenz besteht wiederum aus einer Mischung aus Interviews und Filmmaterial, das die Personen bei der jeweiligen

Tätigkeit zeigt. Unterlegt ist die Sequenz immer wieder von einem Kommentar aus dem Off, der das Gezeigte einordnet und kontextualisiert.

5.5 Eingrenzung und Auswahl des Analysekorpus

Die interpretative Film- und Fernsehanalyse schlägt vor, einzelne Sequenzen aus dem Gesamtmaterial herauszupicken und lediglich diese einer genaueren Untersuchung zu unterziehen (Peltzer und Keppler 2015, S. 37 ff.; Raab und Stanisavljevic 2018, S. 62 ff.). Demgegenüber wurde sich in der vorliegenden Arbeit nach Rücksprache mit der Betreuerin Fr. Prof.in Flicker aus mehreren Gründen dafür entschieden, eine ganze Folge in die Analyse einzubeziehen. Zum einen ist die behandelte Folge eines Fernsehformats wesentlich kürzer als ein Spielfilm, zum anderen ist sie ja selbst bereits ein sehr kleiner Teil einer Fernsehreihe. Darüber hinaus lässt ein Dokumentarfilm es – anders als ein Spielfilm mit seiner fiktiven Dramaturgie – kaum zu, Schlüsselszenen aus dem Gesamtgeschehen herauszudestillieren. In *Heimatleuchten* stehen die einzelnen Sequenzen in besonderem Maße nebeneinander und bauen nicht dramaturgisch aufeinander auf, was die Herauslösung von Schlüsselstellen besonders schwierig gestalten würde. Schließlich führte die Beschäftigung mit dem Heimatkomplex zu der Erkenntnis, dass dieser ein enorm umfangreiches Themenspektrum umfasst. Ein theoretisches Sampling, welches bis zur theoretischen Abgeschlossenheit der Untersuchung des Heimatkomplexes fortgeführt wird, würde im Rahmen einer Masterarbeit zu einem zu großen Analysekorpus an Schlüsselszenen führen. Stattdessen konnte eine gesamte Folge in all ihren Facetten explorativ interpretiert werden.

Zum Zweck einer Wahl einer einzelnen Folge wurde die Gesamtanzahl aller Folgen *Heimatleuchten* aus Gründen der Zugänglichkeit und der Möglichkeit des wiederholten Ansehens auf jene 140 Folgen beschränkt, die zum Zeitpunkt der Auswahl auf dem Online-Portal *ServusTV-On* (servustv.com) verfügbar waren. Diese Folgen wurden weiter auf jene begrenzt, die eine einzelne Region bearbeiten und nicht als Spezialfolge produziert wurden. Jene Folgen, die eine Region unter unterschiedlichen Aspekten bearbeiten, stellen die klassische und häufigste Form von *Heimatleuchten*-Folgen dar. Von diesen wurde dann wiederum eine Zufallsauswahl von 15 Folgen getroffen.

Zur bestmöglichen Beantwortung der Forschungsfrage wurden im Zuge der Recherche zum Heimatbegriff drei Dimensionen des Heimatdenkens erstellt (vgl. Gebhard et al.

2007, S. 10). Sie dienen zunächst zur Auswahl jener Folge *Heimatleuchten*, die am besten zur Beantwortung der Forschungsfrage geeignet ist. Die Dimensionen sollen den „kleinsten gemeinsamen Nenner“ der in der Literatur erfassten Heimatkonzeptionen wiedergeben. Anhand der Eckpunkte der Dimensionen soll überprüft werden, wie intensiv Aspekte des Heimatkomplexes in einer Folge abgebildet werden. Die aus der Literatur entnommenen Dimensionen beziehen sich auf *Raum*, *Zeit* und *Gesellschaft*.

Um die Folge *Heimatleuchten* zu erfassen, die sich am besten zur Bearbeitung der Forschungsfrage eignet, wurden schließlich die 15 Folgen der Zufallsauswahl danach untersucht, wie intensiv sie mit Themen arbeiten, die sich innerhalb der Spektren der oben beschriebenen Heimat-Dimensionen befinden. Während dieser Überprüfung wurden bereits erste Notizen zu Inhalten angefertigt. Es kristallisierte sich heraus, dass die Folge „Eppas onderscht – Das Südtiroler Ultental“ (2020; ServusTV / Eckert Film) die größte Dichte an Heimat-bezogenen Aspekten aufweist. In ihr wird etwa besonders stark mit Motiven wie Tradition, Natur und Gemeinschaft gearbeitet, die auch im Kontext des Heimatbegriffs zu finden sind. Weiters sind diese Motive bereits beim ersten, unsystematischen Sichten der Folge als besonders relevant für die Gesamtinszenierung erkennbar.

5.6 Transkription

Audiovisuelle Medien verbinden mehrere Handlungsebenen, weshalb ein adäquates Mittel gefunden werden muss, um sie für die filmsoziologische Analyse zugänglich zu machen. Peltzer und Keppler (2015) schlagen für die interpretative soziologische Film- und Fernsehanalyse zunächst die Verschriftlichung des ganzen Mediums als Sequenzprotokoll vor. Dieses dient zur Gliederung und Orientierung über die Gesamtstruktur eines Mediums. Die Sequenz bildet dabei eine Handlungseinheit innerhalb des Films und besteht aus mehreren Szenen. Die behandelte Folge *Heimatleuchten* wurde in zwölf Sequenzen untergliedert, die alle jeweils durch die Einheit der dargestellten Personen eine abgeschlossene Handlungseinheit bilden. Weiters wurde eine Einteilung in Subsequenzen vorgenommen, die etwa Änderungen von Raum oder Thematik innerhalb der Sequenz berücksichtigen (Anhang 1). Gleichzeitig zur Erstellung des Sequenzprotokolls wurden anhand des Filmmaterials inhaltliche Notizen angefertigt.

Für die Bearbeitung des filmischen Materials ist außerdem eine Form der detaillierten Verschriftlichung der Bild- und Tonebene essenziell. In der Literatur zur hermeneutischen Filmanalyse wird diese meist als tabellarische Verschriftlichung einzelner Einstellungen vorgeschlagen (vgl. Peltzer und Keppler 2015, S. 101 ff.; vgl. Hickethier 2007, S. 35 f.; vgl. Raab und Stanisavljevic 2018, S. 65 ff.). Ein Filmtranskript ist etwa durch die Abbildung der zeitlichen Gleichzeitigkeit und Ungleichzeitigkeit von Filmelementen und die Aufhebung der Flüchtigkeit von audiovisuellen Medien unverzichtbar für die Analyse. Darüber hinaus zwingt es zum einen zum genauen Hinsehen und Erfassen einzelner Elemente und dient zum anderen zur Selbstüberprüfung während der Interpretation (Peltzer und Keppler 2015, S. 101 f.; Raab und Stanisavljevic 2018, S. 65 ff.).

Im Rahmen dieser Arbeit wurde zunächst geplant, mit Einstellungsprotokollen zu lediglich ausgewählten Sequenzen zu arbeiten. Zu Beginn der Analyse wurde ein solches bereits für eine Sequenz angefertigt (Anhang 2). Um jedoch die ganze Folge im Rahmen einer Masterarbeit analysieren zu können, wurde schließlich in Rücksprache mit der Betreuung eine eigene Form von Transkript entworfen (Anhang 3). Es behält die tabellarische Form des Einstellungsprotokolls bei, die kleinste visualisierte Einheit stellt jedoch die Subsequenz dar. Innerhalb dieser werden visuelle und auditive Handlungen detailliert und mit Rücksicht auf ihre Reihenfolge verschriftlicht. Ebenso wurden zwei Spalten in das Transkript aufgenommen, in die einerseits manifest ersichtliche Elemente und Themen, andererseits bereits erste Interpretationsmöglichkeiten eingefügt wurden. Die Stelle des jeweiligen Eintrags entspricht dabei dem jeweiligen Zeitpunkt im Ablauf des Films. So soll gewährleistet werden, dass möglichst überindividuell ersichtlich ist, auf welche Stelle sich eine vermerkte Interpretation bezieht.

5.7 Analyse der Folge

Während der Erstellung des Transkripts wurden bereits manifeste Aspekte des Filminhalts und erste Interpretationsmöglichkeiten festgehalten. Die manifesten Inhalte wurden in einem nächsten Schritt Sequenz für Sequenz mit Inhalten aus dem vorangegangenen Material verglichen. So konnte nachgewiesen werden, ob Themen, Objekte, Arbeiten, etc. mehrmals im Material vorkommen. Die Reihenfolge des Vergleichs einer Sequenz mit den zuvorkommenden erfolgte dabei in der chronologischen Abfolge der Folge selbst, um dem zeitlichen Nacheinander der Filmhandlung getreu zu bleiben.

Die vorgefundenen manifesten Inhalte wurden gemeinsam mit den ersten Interpretationsmöglichkeiten nun in die drei Heimatdimensionen *Raum*, *Zeit* und *Gesellschaft* unterteilt. So konnte das Vorgefundene geordnet und auf seine Relevanz für die Inszenierung von Heimat überprüft werden. In einem nächsten Schritt wurden die aufgefundenen manifesten Themen mit ihrer ästhetischen Gestaltung in Verbindung gebracht (vgl. Peltzer und Keppler 2015, S. 155 ff.). So konnten etwa Interpretationsmöglichkeiten, die bereits im Zuge der Transkription angefertigt wurden, bestätigt, erweitert oder verworfen werden, indem die Filmstellen aus unterschiedlichen Perspektiven befragt wurden. Die erstellten Interpretationen wurden außerdem auf den Gesamtzusammenhang der Folge rückbezogen und mit anderen Filmstellen verglichen, um ihren Gehalt noch erweitern zu können (vgl. Peltzer und Keppler 2015, S. 157 ff.). Die so gewonnenen Ergebnisse konnten in einem letzten Schritt mit der theoretischen Literatur zum Heimatbegriff in einen Kontext gesetzt werden. So wurden Antworten auf die Frage erzielt, inwieweit einzelne Ergebnisse mit bereits bekannten Heimatkonzepten vergleichbar sind und in welchen Konzepten sie sich wiederfinden.

Peltzer und Keppler (2015, S. 157 ff.) und Raab und Stanisavljevic (2018, S. 68 f.) schlagen als Schluss des interpretativen Vorgangs schließlich die Kontrastierung aller Interpretationen mit widersprüchlichen Stellen aus dem Medium vor. Das Ziel stellt dabei die Erstellung einer Deutung, die für das gesamte Medium widerspruchsfrei gültig ist, dar. In der vorliegenden Arbeit wird vom Ziel abgesehen, eine Lesart zu entwickeln, die für das gesamte Datum ohne Widersprüche gültig ist. So soll zum einen die Gefahr der Harmonisierung des Werks – auf die etwa Hickethier (2007, S. 31) hinweist – vermieden werden. Zum anderen kann für einen Dokumentarfilm weniger von der Möglichkeit einer harmonischen Lesart ausgegangen werden als für den fiktionalen Film mit seinem vorab erstellten Drehbuch und seiner durchgängigen Dramaturgie.

6 Die Folge Heimatleuchten: Eppas onderscht – Das Südtiroler Ultental

Die in der vorliegenden Arbeit bearbeitete Folge wurde unter dem Titel *Heimatleuchten: Eppas onderscht – Das Südtiroler Ultental* ausgestrahlt. Sie ist die 202. Folge der *Heimatleuchten*-Reihe, die seit April 2016 im Hauptabendprogramm von ServusTV gezeigt wird. Erstausstrahlungstermin der Folge war der 11.12.2020. Mit 16.09.2023 wurde die Folge danach noch insgesamt siebenmal im Programm von ServusTV wiederholt (fernsehserien.de 2023). In dieser Arbeit wird jene Version der Folge

untersucht, die in der Online-Mediathek *ServusTVOn* zugänglich ist. Hier ist die Folge seit 01.05.2021 verfügbar. Wie die meisten *Heimatleuchten*-Folgen sind die dargestellten Orte auf eine Region begrenzt. Gezeigt wird das Ultental, das im Westen Südtirols liegt.

Die behandelte Folge ist in zwölf Sequenzen gegliedert (siehe Anhang 1). Jede Sequenz behandelt einen eigenen Schauplatz mit jeweils eigenen Personen, wobei diese teilweise wiederkehren. Umrahmt wird die Folge von einer Einführung und einer Zusammenfassung der Inhalte (Sequenz 1 bzw. Untersequenz 12_4). In der Anfangssequenz werden bereits einige Einstellungen von kommenden Schauplätzen und Personen gezeigt. Der Voiceover-Kommentar spricht kommende Themen an und gibt gleichzeitig bereits Lesarten für diese vor (Untersequenz 1_1). Auf diese Einführung folgt die Signation des Doku-Formats *Heimatleuchten* (Untersequenz 1_2). Am Ende der Episode werden erneut einige Einstellungen der nun bereits bekannten Schauplätze und Personen gezeigt, während der Voiceover-Kommentar noch einmal Kernbotschaften wiederholt (Untersequenz 12_4).

Eine Sequenz wird durch die Einheit von Personen, Schauplätzen und Tätigkeiten gebildet. Vorgegeben wird diese Einheit vom Medium selbst. So wird sowohl visuell als auch durch den Voiceover-Kommentar eine Einführung in jede Sequenz gegeben. Die visuelle Abgrenzung und Einführung einer Sequenz besteht immer aus mindestens einer Panorama-Einstellung, die die verschneiten Berge und Hänge zeigt. Befindet sich der erste Schauplatz in einem Gebäude, wird zudem in manchen Fällen die Außenansicht des Hauses gezeigt. Zusätzlich führt der Voiceover-Kommentar in die Sequenz ein, indem er kurz in ihre Thematik einführt, den Schauplatz und die Protagonist:innen vorstellt und bereits eine Kontextualisierung für das im Folgenden Gezeigte anbietet.

Innerhalb der Sequenz wechselt sich der Voiceover-Kommentar mit den Textbeiträgen der gezeigten Personen ab. Visuell wird das Gesagte von deren Tätigkeiten illustriert. Der Text der Protagonist:innen entsteht meist im Zuge von Interview-Einstellungen oder vom Sprechen während der Ausführung von Tätigkeiten. Doch auch dieser Text wird regelmäßig mit illustrierenden Bildern unterlegt. Besonders während den Textpassagen des Voiceover-Kommentars wird der Film immer wieder musikalisch untermalt. Die musikalischen Passagen bestehen dabei meist aus Instrumentalmusik und tragen atmosphärisch zum Gezeigten bei. Die musikalische Begleitung der Online-Fassung der Folge unterscheidet sich dabei von jener der Fernseh-Fassung. Während für das Fernsehen die Rechte an populären Liedern gekauft werden, wird in der Online-Version

aufgrund der zeitlichen Begrenzung von Copyright-Rechten auf frei verfügbare Musik zurückgegriffen (Silber 2022).

Ähnlich wie in der Einführungssequenz werden auch an zwei Stellen während des Films Vorschauen auf das noch Kommende gegeben. Auch hier werden durch einzelne Einstellungen mit kurzen Kommentaren durch das Voiceover und kurze O-Töne auf künftige Szenen hingewiesen. Auf die beiden kurzen Vorschauen, die sich in den Sequenzen 4 und 7 befinden, folgt jeweils zweimal ein kurzer Ausschnitt der Signation, während eine Grafik mit dem Sendungslogo eingeblendet wird. Dies ist ein Hinweis darauf, dass in der im Fernsehen ausgestrahlten Version an diesen Stellen Werbepausen platziert sind. In der Online-Version schließt der Verlauf der Folge jedoch nahtlos und ohne Werbungen aneinander an.

7 Ergebnisse der Analyse

Im Folgenden sollen die Ergebnisse der Analyse der Folge dargestellt werden. Der Aufbau folgt dabei den drei Dimensionen von Heimat, die bereits zur Auswahl einer Folge herangezogen wurden (siehe Kapitel 2.1.10). Diese unterteilen das Spektrum Heimat zur Operationalisierung und Sichtbarmachung seines Gehalts in drei Themenbereiche. Jede der Dimensionen bildet ein Kapitel, in dem zunächst dargestellt wird, welche manifesten Inhalte im Zusammenhang mit Heimat im Material zu finden sind. Den zweiten Teil eines Kapitels bilden die Interpretationsergebnisse der hermeneutischen Analyse. Diese Ergebnisse wurden jeweils durch den Bezug des manifest dargestellten auf seine ästhetische Gestaltung, den Produktionshintergrund, die Gesamtfolge und die Forschungsfrage erstellt. Die Einteilung der Analyseergebnisse in die zuvor aus der Literatur extrahierten Dimensionen von Heimat wurde auch vorgenommen, um sichtbar zu machen, welchen Zusammenhang die Ergebnisse mit dem Heimatbegriff und somit der Forschungsfrage haben.

Innerhalb der Interpretationsteile werden Interpretationsergebnisse im Zusammenhang mit den jeweiligen Filmstellen, Textziten und Bildern dargestellt, auf die sie sich beziehen. Somit werden die manifesten Inhalte und ihre Interpretationen im Rahmen des Interpretationsteils nicht vollständig getrennt voneinander dargestellt. Jedoch wird dadurch der Zusammenhang der Interpretationen mit den Filmstellen, auf denen sie basieren, anschaulicher gestaltet. Am Ende einer Dimension befindet sich jeweils eine

Conclusio der ermittelten Interpretationsergebnisse und deren Bezug zur Forschungsfrage.

Innerhalb der manifesten und der interpretativen Abschnitte der Dimensionen befinden sich weitere Unterüberschriften, die Kategorien von Ergebnissen anzeigen, die vom Material selbst vorgegeben wurden. Sie dienen dazu, eine Orientierung über die Ergebnisse zu liefern und diese übersichtlicher darzustellen. Folgende Ergebniskategorien wurden im Material vorgefunden:

Dimension *Raum*

- Kategorien manifester Inhalte
 - Landschaft und Szenerie
 - Innenschauplätze
 - Holz
- Kategorien von Ergebnissen der Interpretation
 - Natur
 - Berge
 - Winter
 - Land/Stadt-Verhältnis
 - Position der Kamera

Dimension *Zeit*

- Kategorien manifester Inhalte
 - Alter und Tradition von Objekten
 - Entwicklung von Wissen und Handwerk und deren Protagonist:innen
 - „Früheres“ Leben
 - Winter
- Kategorien von Ergebnissen der Interpretation
 - Tradition, Ursprünglichkeit und „Umdenken“
 - Visuelle Hervorhebung von Alter
 - Langsamkeit und Langlebigkeit
 - Filmische Stilmittel des chronologischen Ablaufs

Dimension *Gesellschaft*

- Kategorien manifester Inhalte

- Dargestellte Menschen
- Konstellationen
- Handwerkliche Arbeit
- Lebensmittel-Herstellung
- Kunsthandwerk
- Landwirtschaft
- Zusammenkünfte und Gruppen
- Kategorien von Ergebnissen der Interpretation
 - Ultnr:innen als soziale Gruppe und Einfluss von außen
 - Soziale Position
 - Prinzipien des Warentausches
 - Soziale Konflikte
 - Arbeit
 - Vereine

7.1 Dimension *Raum*

Unter der Dimension Raum wird zunächst angeführt, welche räumlichen Gegebenheiten im behandelten Medium manifest vorhanden sind, d.h. welche Schauplätze im Film dargestellt werden. Hier werden etwa die Topographie des Tales und seine winterliche Charakteristik angesprochen. Ebenso wird die Vielzahl von Arbeitsstätten und die Dominanz von Holz in verschiedensten Kontexten thematisiert.

In der interpretativen Auseinandersetzung mit dem Raum der inszenierten Heimat kommt der Natur große Bedeutung zu. So können etwa Aspekte von Natur an vielen Schauplätzen vorgefunden werden. Darüber hinaus ergibt die Interpretation jedoch auch, dass Natur im Rahmen vieler anderer Themen latent vorhanden ist – etwa wenn von der Natürlichkeit eines Materials die Rede ist. Weitere Aspekte der Interpretation behandeln die Höhe der Berge, die im Material einen großen Platz einnehmen, und die Gegenüberstellung von Land und Stadt, die auf Textstellen und der Ländlichkeit des dargestellten Raumes basiert. Schließlich werden auffällige Regelmäßigkeiten in der räumlichen Position der Kamera bearbeitet. Diese sind über den gesamten Film zu finden und deshalb nur bedingt an manifeste Themen der Filmhandlung gebunden.

7.1.1 Deskription manifester Inhalte zur Dimension *Raum*

Landschaft und Szenerie

Die Eingänge aller Sequenzen sind mit Panoramen des Tales und der Berglandschaft bebildert. Die gezeigte Landschaft besteht aus Berggipfeln, die teils bewaldet, aber auch schroff sind. Visuell hervorgehoben wird dabei die Höhe der Gipfel, die meist von der Sonne angestrahlt werden (Abb. 1).

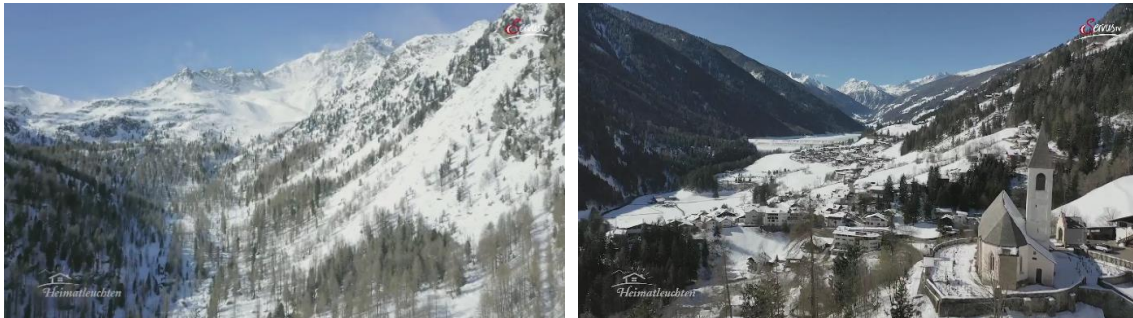


Abb. 1: Bergpanoramen an den Eingängen zu den Sequenzen 3 und 10 (07:59; 35:10).

Immer wieder werden auch Häuser im Tal und an den Hängen abgebildet. Sie wirken dörflich und sind entweder in sehr kleinen Versammlungen angeordnet oder stehen gänzlich alleine. Immer wieder werden in diesen Eingangseinstellungen Häuser vom Voiceover-Kommentar betitelt. So ist etwa in Subsequenz 2_1 von den „*Bergbauernhöfen im Tal*“ die Rede (02:17-02:19). In der gleichen Sequenz werden aus den Bauernhöfen nun auch „*Erbhöfe*“, die teils schon im Mittelalter errichtet wurden (04:33-04:37). So wird den abgebildeten Häusern nicht nur ein gewisses Alter hinzugefügt, sondern auch eine Vorstellung vom gesellschaftlichen Hintergrund ihres Bewohnens mitgeliefert. Neben den Bauernhöfen werden in Subsequenz 4_1 auch Almhütten eingebunden.

An einigen Stellen werden topographische Eigenschaften des Tales in die Narration übernommen. In Subsequenz 7_1 wird es etwa als „*eingerahmt von den Ortler Alpen*“ (23:39-23:43) bezeichnet. Bereits davor wird die „*Hintere Eggenspitze mit fast dreieinhalb tausend Metern Höhe*“ (07:56-08:00) erwähnt, womit gleichsam die Höhe der umliegenden Berge skizziert wird. Neben der Umrandung des Tals mit Bergen findet auch der Fluss „*Falschauer*“ in seiner Mitte Erwähnung. So begeben sich zwei Protagonisten „*entlang der Falschauer*“ (02:26-02:29; 37:09-37:12) auf die Suche nach Naturmaterialien für ihr jeweiliges Handwerk. In Subsequenz 7_2 wird die Topographie in Form des Flusses mit den Bauernhöfen durch den Voiceover-Kommentar in Verbindung gesetzt: „*Oft zieht es sie zu den alten Höfen entlang der Falschauer*“ (27:04-27:08).

Eine zentrale Rolle sowohl für das Erscheinungsbild der Landschaft, als auch für die Handlung, spielt die Jahreszeit. So werden immer wieder die Temperatur und der Schnee erwähnt. Visuell sind alle Außenansichten von Schnee geprägt. Bereits am Eingang von Subsequenz 2_1 werden Bilder von verschneiten Häusern, Wiesen und Bergen damit verbunden, dass „*im Winter die Landwirtschaft auf den Feldern ruht*“ (02:21-02:24).



Abb. 2: Von Schnee geprägte Außenaufnahmen (20:06; 27:08).

Kurz darauf wird erwähnt, dass der Protagonist nur Ruhe und Zeit für sein Handwerk hat „*bevor die Natur wieder aus ihrem Winterschlaf erwacht*“ (6:08-6:12). Dazu mischen sich Bilder von verschneiten Berghängen und tropfenden Eiszapfen an einem Dachvorsprung. An anderen Stellen wird der Winter als Herausforderung für die Menschen der Vergangenheit charakterisiert. In einer Sequenz wird der harte Winter als Grund für die Herstellung von Trockenbrot, das in der weiteren Folge der Sequenz hergestellt wird, benannt: „*Für die langen Winter haben die Bauern Vorräte angelegt*“ (23:46-23:50). In Subsequenz 5_1 ist der Satz „*Früher sind die Bauern oft wochenlang auf ihren eingeschneiten Höfen von der Außenwelt abgeschnitten gewesen*“ (14:54-14:59) mit Bildern von Häusern und Hängen hinter Schneeverwehungen kombiniert (Abb. 3).



Abb. 3: Schneeverwehungen und Eiszapfen (14:51; 06:15).

Trotz der winterlichen Umgebung ist das Wetter in den Außenaufnahmen fast immer sonnig und ohne Niederschlag, in einzelnen auch atmosphärisch dämmrig. Die wenigen Außenaufnahmen mit bewölktem Wetter und Schneefall werden mit der Erwähnung von entbehrungsreichem Leben durch die Naturgewalten kombiniert: „*Die Naturgewalten*“

haben die Ultner seit jeher geprägt. Früher sind die Bauern oft wochenlang auf ihren eingeschneiten Höfen von der Außenwelt abgeschnitten gewesen“ (14:50-14:59). Besonders am Schluss des Films bekommt der Schnee als Kulisse eines Gemeinschaftsevents Relevanz. Hier treffen sich Bewohner:innen, um mit Schlitten und Skiern eine Skipiste zu befahren.

Innenschauplätze

Ein großer Teil der Innenansichten der Episode zeigt verschiedene Arten von Werkstätten, in denen die Protagonist:innen ihren Arbeiten nachgehen. Neben mehreren Schauplätzen zur Verarbeitung von Holz sind meist weitere Arbeitsstätten, wie etwa ein Kuhstall, die Küche einer Almhütte oder eine Backstube zu sehen, wo die dargestellten Personen alleine ihre Tätigkeiten ausführen.



Abb. 4: Typische Arbeitsstätten: Eine Korbflechterwerkstatt und eine Almhütte (05:37; 13:17).

Zu zweit gearbeitet wird im Keller eines Bauernhauses, wo ein Bauer mit einem Freund ein Stück Fleisch als Speck vorbereitet und dann in die Selchkammer hängt. In zwei Sequenzen ist die Innenperspektive von zwei gewerblichen Werkstätten zu sehen, in denen mehrere Menschen gleichzeitig arbeiten. Zum einen wird die Werkstatt des Wollverarbeitungsbetriebs in Sequenz 9 gezeigt, zum anderen wird zu Beginn der Sequenz 10 kurz dargestellt, wie mehrere Personen in einer größeren Backstube arbeiten. Auch in der letzten Sequenz wird in einer nicht näher benannten Werkstatt gefilmt. Hier bauen und dekorieren mehrere Männer einen Schlitten für das abschließende Schlittenrennen. Einige Sequenzen beinhalten Schauplätze, die sich als Wohnzimmer oder Stuben beschreiben lassen. So wird etwa der „Rumpler“ erstmals in einem solchen Zimmer vorgestellt, wobei die Kamera dabei kaum etwas von diesem zeigt. Prominenter ist die Stube etwa in der Subsequenz 7_2, als eine Bäckerin gemeinsam mit ihrem Ehemann das vorhin gebackene Brot probiert und darüber spricht. Eine ähnliche Bauernstube benutzt der Bäcker in Sequenz 10, um seine Birkendosen zu fertigen. Die gezeigten Teile der Stuben sind jeweils fast zur Gänze aus Holz und mit einem Holztisch

und einer Eckbank eingerichtet. Den wichtigsten Platz in der Darstellung nimmt wohl die Stube der Almhütte in Sequenz 6 ein. Hier findet eine der beiden größeren Zusammenkünfte statt, nachdem die Wandergruppe zur Alm hinaufsteigt. Auch diese Stube besteht fast ausschließlich aus Holz und ist mit mehreren Bänken und einem großen Tisch ausgestattet, an dem die Gruppe isst (Abb. 5).



Abb. 5: Die Stube des Bäckers und jene der Wandergruppe auf der Almhütte (37:38; 21:36).

Holz

Durch weite Teile des Films ist Holz ein zentrales Motiv. In den oben genannten Stuben ist es etwa in Form von Wandvertäfelungen, Tischen, Bänken und sonstigen Möbeln allgegenwärtig. Doch auch in Außenaufnahmen sind Wälder von der Distanz aber auch aus der Nähe zu sehen. So arbeiten etwa die beiden Handwerker aus den Sequenzen 2 und 3 ausschließlich mit Holz und suchen ihre Arbeitsmaterialien in Wäldern. In Sequenz 2 wird bereits in das Thema Holz eingeführt und mit dem großen Schauplatz verknüpft: „*Schon immer ist Holz ein wichtiger Rohstoff im Tal*“ (03:28-03:31). Einige besondere Bäume werden daraufhin gesondert vorgestellt: „*Trotzdem stehen hier einige der ältesten Nadelbäume Europas. Drei Urlärchen bei St. Gertraud haben die Jahrhunderte überdauert*“ (03:35-03:43). Daraufhin werden die drei Bäume gezeigt und thematisiert.

7.1.2 Interpretation zur Inszenierung der Dimension *Raum*

Natur

Einen großen Platz im Spektrum der interpretierten Motive nimmt Natur als Raum und Natürlichkeit als Eigenschaft von Dingen ein. Natur findet im Verlauf der Folge oft als mächtig, widerstandsfähig, oder bestimmend über die Menschen statt. Diese Stellen finden sich etwa in den einleitenden Sätzen des Voiceover-Kommentars am Beginn einer Sequenz: „*Die Naturgewalten haben die Ultner seit jeher geprägt*“ (14:49-14:53); „*Für die langen Winter haben die Bauern Vorräte angelegt*“ (23:46-23:50). Auch im Spektrum

Arbeit ist der Mensch auf die Natur angewiesen. So sind etwa einige Naturmaterialien in ihren Eigenschaften nicht berechenbar und müssen auch so von den Menschen behandelt werden: *„Das ist nicht so einfach, schön gerade Haselnussstöcke zu kriegen“* (02:37-02:40). An einzelnen Stellen scheint die Natur jedoch auch eine quasi übernatürliche Kraft auf die Menschen auszuüben: *„Etwas unterhalb zieht es Michael Schwienbacher in den Bergwald“* (08:04-08:08); *„Ich brauche ja keine ärztliche Hilfe, sondern die Tiere reichen mir vollkommen“* (30:26-30:31). Mit der Positionierung der Natur als mächtig wird ihr eine besondere Rolle zugeschrieben. Die Menschen im Ultental sind auf verschiedene Arten von ihr abhängig und ihr unterworfen.

Gleichzeitig wird die Natur selbst als durchwegs positiv gezeichnet: *„Ich kann zu Fuß gehen, ohne Leute, herrlich. Du hörst die Vögel singen, du siehst eine Gams, du siehst einen Hirsch. Einfach schön“* (11:45-11:54); *„Und das ist eigentlich auch ganz schön, so durch den Schnee zu stapfen und die Stecken zu suchen und den Duft von den Bäumen und Sträuchern genießt man schon, ja“* (03:19-03:27); *„ich habe einfach den schönsten Arbeitsplatz, den man sich nur vorstellen kann“* (24:05-24:08). Die Narration des Films stellt Natur als einerseits über die Menschen erhaben, andererseits als positiv und schön dar. Damit nimmt der Film zum Verhältnis zwischen Mensch und Natur Stellung. Es wird tendenziell ein hierarchisches Verhältnis konstruiert, in dem dem Menschen die untergeordnete Rolle zukommt und die Natur rechtmäßig deren Leben bestimmt.

Aspekte von Natur werden oft thematisiert, indem Naturprodukte und ihre Eigenschaften behandelt werden. Vielfach wird das „natürlich sein“ als Eigenschaft von Materialien hervorgehoben: *„Erst im Feinschliff zeigt sich, was in dem Holz steckt. Die Maserungen und das Farbenspiel der Verwachsungen“* (10:47-10:54); *„Es ist ein Geruch von Heimat, den ich immer gerne schmecke, weil’s so natürlich ist“* (31:54-31:59); *„Man spürt, die Wolle ist jedes Mal anders (...) Das ist effektiv ein Naturprodukt“* (32:44-32:55). Die besonderen Eigenschaften der Materialien sind dabei oft eine Herausforderung für die Verarbeitung, schlussendlich werden sie aber insofern als positiv hervorgehoben, als dass sie das Produkt zu etwas Besonderem machen. Diese Eigenschaften werden besonders im Verlauf der Wollverarbeitung herausgestrichen. Bei der Hinzugabe von Zirbenspänen zu einer Matratze wird wörtlich im gleichen Zug sowohl Natur als auch Gesundheit hinzugesetzt: *„Es hat einen sehr sehr angenehmen Geruch. Zur Wärme der Wolle kommt noch ein bisschen Wald und noch ein bisschen Gesundheit mit dabei. Und es raschelt so schön. (lacht) Das ist fast wie Musik“* (33:18-33:30). Auf diese Interviewsequenz folgend

finden sich vier Einstellungen, die das Geschehen intensivieren (33:30-33:43). Sie alle zeigen aus verschiedenen Blickrichtungen in Zeitlupe, wie die Zirbenspäne von der Arbeiterin auf das Wollgewebe gestreut werden. Diese Stelle ist gleichzeitig eine der wenigen, die länger als 10 Sekunden ohne Text auskommen. Auditiv ist sie von atmosphärischer Gitarrenmusik und dem hervorgehobenen Rascheln der Späne unterlegt. So wird ein besonderer Fokus auf die beiden Materialien gelegt, die zuvor mit ihren besonderen Eigenschaften und ihrer Natürlichkeit beschrieben wurden. Weiters wird mit dem Aufprall der Späne auf die Wolle eine Verbindung zwischen den beiden Naturmaterialien verdeutlicht. Schließlich werden die sinnlichen Eindrücke des Geruchs und Klangs, die im Text beschrieben wurden, nun mit der auditiven Dominanz des Raschelns wiederholt. Diese Stelle bewirkt, dass der Stellenwert der Materialien mit all ihren zuvor genannten positiven Eigenschaften und natürlichen Konnotationen noch einmal für das Publikum hervorgehoben und sinnlich erfahrbar gemacht wird (Abb. 6).



Abb. 6: Zirbenspäne werden in Zeitlupe auf die Wollmatratze gestreut (33:36; 33:41).

Besonders intensiv thematisiert wird Natur in der Subsequenz 2_2. Folgt man der Filmhandlung, kommt der Buckelkorb-Bauer hier am Weg vom Sammeln der Haselstecken bei drei alten Lärchen vorbei. Im Verlauf der Szene wird über diese informiert. Der Text und die Bilder weisen dabei auf einige Aspekte hin, die relevant für die Charakterisierung von Natur und das Mensch-Natur-Verhältnis im Film sind. So führt der Voiceover-Kommentar etwa in die Szene ein: „Drei Urlärchen bei St. Gertraud haben die Jahrhunderte überdauert. Eine mit einem Stamm von über 8 Meter Umfang“ (03:38-03:47). Hier wird die Widerstandsfähigkeit, die Größe und die Langlebigkeit der Natur in Form der Bäume thematisiert. Die dabei gezeigten Einstellungen zeigen zunächst den Protagonisten, der sich auf den mächtigen Baum zubewegt. Der Bildausschnitt lässt ihn im Vergleich zum Baum klein wirken. Damit wird ein bestimmtes Verhältnis zwischen der Macht der Natur und dem daneben kleinen Menschen verbildlicht. In der darauffolgenden Einstellung wird ein dicker Baumstamm von unten in seiner ganzen Länge gefilmt (Abb. 7). Der Eindruck der Bäume wird in weiterer Folge im Interview

unterstrichen: *„Jedes Mal wenn man vorbeigeht ists halt beeindruckend. Nachweislich sind die über 1000 Jahre alt“* (03:46-03:53). Der darauffolgende Text des Voiceover-Kommentars unterstützt die Langlebigkeit der Bäume. Zusätzlich beschreibt er die Bäume als *„altersschwach“* und *„die drei knorrigen Riesen“* (03:57-04:05). Dies kann als Vermenschlichung der Bäume und damit von Natur interpretiert werden.



Abb. 7: Urlärchen als Symbol für Macht und Widerstandsfähigkeit der Natur (03:40; 03:57).

Auch im Übergang von der Thematisierung der Bäume zur nächsten Szene wird schließlich eine Assoziation von Natur und Mensch hergestellt: *„Auch menschliche Spuren haben im Ultental die Zeit überdauert. Von den Erbhöfen sind die ältesten schon vor 600 Jahren errichtet worden“* (04:28-04:36). Die Tradition der menschlichen Kultur dieser Region wird hier mit dem Alter und der Widerstandsfähigkeit der zuvor besprochenen Bäume verglichen.

Berge

Eine zentrale Rolle im Verlauf des Films spielen Berge und deren Höhe. So werden mehrmals Höhenangaben für bestimmte Punkte des Tals geliefert. So auch etwa beim Aufstieg der Almwirtin zur Almhütte in Sequenz 4: *„Wo das Tal immer weiter ansteigt und der Wald lichter wird, liegen verteilt Almhütten. (...) 40 Minuten Aufstieg auf 1900 Meter. Jeden Morgen“* (11:23-11:39). Zur Einführung des Voiceover-Kommentars werden zunächst Bergpanoramen gezeigt. Danach folgt das Publikum visuell der Almwirtin bei ihrem Aufstieg. Auch hier ist der Hintergrund stets von Bergen dominiert. Während der Voiceover-Kommentar zuvor noch die Mühsal des Aufstiegs betonte, korrigiert die Protagonistin diesen gleich darauf selbst: *„Die Strecke da hinein ist der schönste Weg der Welt“* (11:40-11:43). Der Aufstieg nach oben auf den Berg wird somit als positives Erlebnis hervorgehoben. Denselben Weg hinauf zur Almhütte nimmt schließlich auch die Wandergruppe in Sequenz 6. Neben den Stellen, die explizit von Bergen oder dem Aufstieg darauf handeln, findet sich eine Vielzahl von Schnittbildern, die Berge beinhalten, im Material. Diese befinden sich oft am Eingang von Szenen und Sequenzen, so etwa besonders eindrücklich zu Beginn der Sequenzen 3, 11 und 12. Die

Berge und ihre verschneiten Gipfel werden durch die Aufnahmen als erhaben und eindrucksvoll präsentiert.



Abb. 8: Betonung der Höhe der Berge und der Aufstieg (06:07; 11:55).

Die vom Voiceover-Kommentar hinzugefügten Textpassagen beinhalten oft Informationen, die das Tal und seine Einwohner:innen betreffen. Die Bevölkerung wird so mit den Bergen konnotiert, aber auch die Berge als zur Region zugehörig inszeniert. An einigen Stellen werden die Berge außerdem als Begrenzung des Tals genannt: *„Die hintere Eggenspitze mit fast dreieinhalb tausend Metern Höhe markiert den Übergang zwischen Südtirol und der Nachbarprovinz Trentino“* (07:56-08:04); *„Eingerahmt von den Ortler Alpen sind die Ultner Jahrhundertelang auf sich alleine gestellt gewesen“* (23:40-23:46). So wird die Region verbal einerseits zu einem in sich geschlossenen Gebiet gemacht, andererseits nach außen abgegrenzt.

Winter

Für die Handlung, aber auch die visuellen Merkmale des Films ist relevant, dass sich alles im Winter abspielt und permanent Schnee liegt. In mehreren Szenen wird vom Voiceover-Kommentar angemerkt, dass das Gezeigte deshalb stattfindet, weil gerade Winter im Tal herrscht. So etwa bereits mehrmals im Zusammenhang mit dem Flechten eines Buckelkorbes: *„Nur zwischen November und April kann sich Erhard dafür in seine Werkstatt zurückziehen, bevor die Natur wieder aus ihrem Winterschlaf erwacht“* (06:03-06:11). Dazu werden Bilder von der verschneiten Berglandschaft und von Eiszapfen in der Sonne gezeigt. Mit der Vorstellung, dass sich die Natur im Winterschlaf befindet, kann sie als Einheit und als Lebewesen gedacht werden. Auch im Zusammenhang mit der Herstellung von Speck wird der Winter angesprochen: *„Winter im südtiroler Ultental. Um die Jahreswende sind die Temperaturen ideal, um Speck herzustellen“* (28:50-28:58). Auch an anderen Stellen werden lange Winter, Wintermonate und eingeschneite Höfe besprochen. An einer Stelle wird darüber hinaus der Übergang von der kalten Winterlandschaft in die warme Stube besonders visualisiert. In Sequenz 4 kommt die Almwirtin nach dem Aufstieg bei ihrer Almhütte an. Von den Schneeflächen um die Alm

in mehreren Totalen wandelt sich das Bild zu einer Detailaufnahme, in der sie einen großen, alten Schlüssel ins Schlüsselloch der Holztür steckt und die Tür öffnet. Drinnen angekommen stellt sie eine Pfanne auf den Herd und sammelt Holzscheite, die sie dann in den Ofen des Herds legt. Wie an mehreren Stellen des Films folgt eine Einstellung, die frontal den offenen Ofen und das darin brennende Feuer zeigt. So wird die Wärme des Ofens der äußeren Kälte gegenübergestellt und das Motiv des Hineingehens vervollständigt (Abb. 9).



Abb. 9: Ankunft auf der Almhütte und Anheizen des Ofens als Heimkommen (12:04; 12:18).

Mit der Ankunft und des gemeinschaftlichen Essens und Feierns der Wandergruppe in derselben Stube später im Film wird die Wärme mit Gemeinschaft und sozialer Nähe verknüpft. Diese Verknüpfung wird schließlich in der Abmoderation konkret angesprochen: *„Menschliche Wärme strahlt in den Stuben der schneebedeckten Häuser und Höfe“* (46:41-46:46). Die oben genannten Thematisierungen der Aktivitäten, für die nur in den Wintermonaten Zeit ist, setzen dem Motiv der menschlichen Wärme ein Moment von Ruhe und Freiheit von Verpflichtungen und Verantwortung hinzu.

Land/Stadt-Verhältnis

Die gesamte filmische Handlung findet im südtiroler Ultental statt. Die Umgebung ist demnach durchwegs sehr ländlich geprägt und keine Szene wird vor einem Hintergrund gefilmt, der urban anmutet. Dennoch kommt die Stadt bzw. Aspekte der Stadt an mehreren Stellen im Material vor. Bereits in Sequenz 2 wird durch den Voiceover-Kommentar eine Gegenüberstellung zwischen Land und Stadt geliefert: *„Nicht jeder der 4000 Ultner findet Arbeit im Tal. Viele müssen in die größeren Städte pendeln. Für Erhard ist das nie eine Option gewesen“* (02:58-03:07). In Sequenz 5 betont der Tischler, nicht aus dem Tal in die Stadt ziehen zu wollen: *„ich habe nie keinen Gedanken gehabt, sagen wir nach Meran oder in die Stadt zu ziehen“* (16:56-17:00). In Sequenz 10 spricht der Bäcker über die meditative Qualität des Herstellungsprozesses der Birkendöschen: *„Meine Frau, die fährt oft nach Meran zum Meditieren. Und ich bleib‘ zu Hause und*

meditiere auch hier“ (37:51-38:00). Während in den ersten beiden Textstellen die Stadt offensichtlich als unerwünscht vorkommt, muss diese dritte Textstelle nicht zwingend als negative Konnotation der Stadt verstanden werden. Durch den gesamten Film hindurch wird das Leben in dem Tal jedoch zweifelsfrei idealisiert und als erstrebenswert besprochen. Werden nun beide Textpassagen in diesen Kontext gestellt, muss die Stadt als negative Kontrastierung des positiven Landlebens interpretiert werden. Mit dem Hinzufügen etwa der Ideale der Genügsamkeit und des Handwerks, die oft im Hintergrund verhandelt werden, kann die Fahrt der Frau des Bäckers in die Stadt zum Zweck des Meditierens als unnötiger, oberflächlicher Luxus verstanden werden. Die Bäckerin der Sequenz 7 wird zu Beginn als „*Linzerin*“ vorgestellt. Im weiteren Verlauf der Sequenz wird besprochen, dass sie im Ultental sesshaft wurde, indem sie einen Bauern aus dem Tal heiratete, „*weil einen so einen richtigen Ultner verpflanzt man nicht so leicht*“ (24:48-24:52). Hier wird suggeriert, Menschen vom Land hätten eine engere Bindung an den eigenen Herkunftsort als Stadtbewohner:innen.

Position der Kamera

Ein weiterer Aspekt der filmischen Gestaltung, der im Rahmen dieser Dimension verhandelt werden muss, ist die Rolle, die die Kamera im filmischen Geschehen spielt. Auch sie nimmt eine bestimmte Position im Raum ein und formt diesen so mit. Über den gesamten Verlauf des Films auffällig ist etwa die Häufigkeit der Aufnahmen in Untersicht. Diese kommt beispielhaft zum Einsatz als der Tischler in Sequenz 5 einführende Erklärungen über den Rumpler gibt (Abb. 10). Aber auch im Kontext der Darstellung von Arbeitsschritten werden immer wieder Einstellungen in Untersicht benutzt, so wie etwa der Vorgang des Drehselns in Sequenz 3 (Abb. 10) und das Füttern der Kühe in Sequenz 2. Einerseits kann so diejenige Person, die eine Tätigkeit ausführt, im gleichen Moment bei dieser Tätigkeit gezeigt werden, wie das betätigte Objekt selbst. Andererseits geht damit eine bestimmte Position des Publikums gegenüber der gezeigten Person einher. Die jeweiligen Protagonist:innen werden durch die Untersicht gegenüber dem Publikum erhöht. Somit erhält ihre Position und damit auch das von ihnen Gesagte und Symbolisierte eine gewisse Überlegenheit. Auch die in Untersicht ausgeführten Arbeitsschritte werden so als besonders eindrucksvoll inszeniert. Das Publikum ist hingegen währenddessen in einer Position der Passivität, in der es der arbeitenden Person nicht auf Augenhöhe gegenübersteht, sondern aus verminderter Position zu ihr aufblickt. Damit hat das häufig eingesetzte Stilmittel mehrere Auswirkungen auf die ästhetische

Gesamterscheinung des filmischen Geschehens: Zunächst trägt es entscheidend zur Inszenierung des Raumes als ideale Heimat bei. Indem etwa der Vorgang des Korbflechtens aus der Untersicht gezeigt wird, erhält diese Arbeit und der Ausführende eine visuelle Überhöhung. Diese wird, wie im Fall der Sequenz 2, durch den Text fortgeführt, indem die Arbeit und der mit ihr verbundene Lebensstil etwa der Arbeit in der Stadt entgegengesetzt oder die Freude an der Fertigstellung des Korbes hervorgehoben wird. Zudem beeinflusst die Kameraposition die Wahrscheinlichkeit der kritischen Auseinandersetzung des Publikums mit dem Gezeigten. Da Kritik und das Hinterfragen von audiovisuellen Aussagen eine bestimmte Stellung zum Geschehen voraussetzen, wird ihre Möglichkeit durch eine niedrigere Position erschwert.



Abb. 10: Untersicht als wiederkehrendes Stilmittel (10:23; 15:18).

Oft mit der Untersicht kombiniert ist zudem die Positionierung der Kamera mit Gegenlicht im Hintergrund. Meist ist in diesen Einstellungen die Sonne im Hintergrund zu sehen, die der Gestaltung eine bestimmte Stimmung hinzufügt. Die dargestellten Objekte werden, wie etwa in Sequenz 2 und 7, in ein bestimmtes Licht getaucht. Die Ränder des Objekts werden erleuchtet, was ihm eine erhabene Konnotation verleiht. Diese trägt dazu bei, das „Besondere“ im gezeigten Objekt und in der ausgeführten Tätigkeit hervorzuheben (Abb. 11).



Abb. 11: Gegenlicht verleiht dem Abgebildeten erleuchtete Umrisse und eine besondere Stimmung (03:16; 16:49).

Eine weitere Auffälligkeit, die die Position der Kamera im Raum betrifft, ist das Hervorschauen auf das Geschehen von hinter einem Gegenstand bzw. die Fahrt von hinter einem Gegenstand hervor. So wird die Bäckerin in Sequenz 7 etwa vorgestellt, während die Kamera von hinter einem Holzgegenstand hervorblickt und während die Almwirtin in

Sequenz 4 einen Teig knetet, ist die Szene halb von einem Türstock verborgen (Abb. 12). Das Stilmittel wird zudem oft mit der Untersicht kombiniert – wie etwa mehrmals in Sequenz 2. Auch diese Kameraposition setzt das Dargestellte in einen Kontext. So wird das Geschehen in der Szene teilweise verborgen. Das Motiv des Verborgenen wird dabei in der Abmoderation durch den Voiceover-Kommentar angesprochen: „*Das Besondere zeigt sich im Ultental oft im Verborgenen*“. Der Satz verstärkt die Auffassung, nach der das Gezeigte durch das teilweise verbergen als besonders und außergewöhnlich aufgewertet werden soll. Damit bekommt auch die dargestellte Heimat die Eigenschaft, Besonderes abseits des Alltäglichen zu beinhalten. Gleichzeitig wird dem Dargestellten durch die Kameraposition eine Aura des Geheimnisvollen hinzugesetzt. In der Inszenierung als geheimnisvoll kann der Eindruck erweckt werden, es gäbe eine Differenz zwischen dem/der Zuseher:in, der/die am Gezeigten teilhaben darf und allen anderen Menschen, für die es ein Geheimnis bleibt. Somit bezieht die Inszenierung das Publikum als Teil der Heimat mit ein, indem sie gleichzeitig den Eindruck erweckt, Andere seien kein Teil von ihr.



Abb. 12: Halb verdeckte Einstellungen verstärken das Motiv des Geheimnisvollen (12:29; 23:46).

Ein weiteres filmisches Mittel, das sich auf die Wahrnehmung des Raumes auswirkt, ist die Verwendung vieler auffälliger Detailaufnahmen im Lauf des Films. Auch diese entstehen vor allem im Zuge der Darstellung von Arbeitsschritten – wie etwa dem Drechseln in Sequenz 3 oder dem Rühren im *Mues* in Sequenz 4 (Abb. 13). Mit den Detailaufnahmen wird die Nähe des Publikums zum Gezeigten hergestellt. So können Objekte und ihre Bearbeitung genau beobachtet werden. Zum anderen wird so auch affektive Nähe zum Gezeigten erzeugt. So werden etwa in mehreren Detailaufnahmen auch sinnliche Erfahrungen, wie der Geruch von *Mues* oder das Rascheln von Zirbenspänen visuell hervorgehoben.



Abb. 13: Zahlreiche Detailaufnahmen erzeugen (affektive) Nähe zum Geschehen (10:27; 14:23).

In Zusammenhang mit der Nähe der Kamera am Geschehen und der damit einhergehenden Nähe des Publikums kann auch die wiederkehrende Berührung von Händen mit einem Objekt als räumliches Motiv genannt werden, das oft mithilfe einer Detaileinstellung gefilmt wird. Als Beispiele können etwa das Leimen des Rumplers oder das Bemalen einer Birkendose genannt werden (Abb. 14). Auch in diesem Zusammenhang ist zunächst die Nähe des Publikums zum Arbeitsvorgang entscheidend. Es kann hautnah am Arbeitsprozess teilhaben. Darüber hinaus vermittelt die Berührung zwischen der gezeigten Person und dem Arbeitsobjekt jedoch auch Unmittelbarkeit im Prozess. Wie in der Beschäftigung mit dem Heimatdenken ermittelt werden konnte, stellt die Heimatidee unter anderem eine Idealvorstellung gegenüber der modernen Entfremdung von Arbeit dar. Das Motiv der unmittelbaren Berührung zwischen Mensch und Werkstück vermittelt dagegen das genaue Gegenteil dieser Erfahrung der Moderne. Der Mensch hat uneingeschränkten Zugriff auf seine Arbeit und kann sich letztlich in ihr verwirklichen. Somit ist auch der räumliche Aspekt der Nähe zum Arbeitsvorgang und zum Arbeitsobjekt in der hier vorliegenden Inszenierung von Heimat enthalten.



Abb. 14: Hände an der Arbeit als unmittelbarer Zugriff auf die Umwelt (17:52; 39:38).

Conclusio – Wie wird Raum inszeniert?

Zusammenfassend lassen sich einige klare Bestimmungen dazu treffen, wie der inszenierte Raum der Heimat ausgestaltet ist. Dieser wird durch viele latente und manifeste Hinweise – wie etwa positive Hervorhebungen des Lebensraumes durch die Protagonist:innen oder Kontrastierungen zum Stadtleben – als Sehnsuchtsort konstruiert.

Als charakteristisch wird unter anderem seine Abgelegenheit angegeben. Die kalte Jahreszeit setzt ihm jedoch eine Ruhe, die als angenehm und befreiend von Verantwortungen empfunden wird, hinzu. Besonderes Merkmal des Raumes ist weiters seine Ländlichkeit, die das immer wiederkehrende Motiv der Natur bedingt. Natur findet sich einerseits in der Landschaft wieder, kommt aber auch in anderen Inhalten latent vor – etwa indem Materialien positiv gegenüber synthetischen, modernen Werkstoffen hervorgehoben werden. Mit der Idealisierung von Natur und dem Natürlichen geht die Herstellung eines Verhältnisses zwischen Mensch und Natur einher. Gerade im Lebensraum des Tales lebt der Mensch besonders nahe an der Natur, ordnet sich dieser aber unter. Gleichzeitig profitiert er auch von dem, was die Natur bereitstellt.

Mithilfe der Kameraarbeit werden schließlich zwei Näheverhältnisse hergestellt, die zur Narration beitragen. Zum einen stellt die Kamera eine Hierarchie, aber auch eine besondere Nähe und Intimität zwischen Publikum und dem filmischen Geschehen her. Hiermit wird das Gezeigte als positiv und erstrebenswert unterstrichen. Zum anderen hebt die Kamera immer wieder die Nähe zwischen dem menschlichen Subjekt und seinem Objekt hervor. Dadurch bekommt die dargestellte Heimat die Eigenschaft, Entfremdungserscheinungen zu beheben und die Unmittelbarkeit von Zugriffsmöglichkeiten auf die Umwelt herzustellen.

7.2 Dimension Zeit

Unter dem zeitlichen Gehalt der Folge ist zunächst relevant, inwiefern zeitliche Verläufe und historische Gegebenheiten im Material zur Sprache kommen. Hier spielt vor allem die Thematisierung „früherer“ Zeit und des Alters von Objekten, Wissen und Lebensweisen eine Rolle. Weiters ist die Winterzeit für die chronologische Einbettung der Folge relevant.

Darauf aufbauend wird im Interpretationsteil die Bedeutung erläutert, die diese Stellen im Zusammenhang mit der Gesamtheit des Materials und mit ihrer formalen Gestaltung erhalten. So wird etwa das Tal als ein Ort positioniert, in dem das Alte, Traditionelle einen besonderen Platz erhält. Die „frühere Zeit“ wird als positiv hervorgehoben und den Herausforderungen der Moderne gegenübergestellt. Außerdem finden die Menschen an diesem Schauplatz Ruhe und Zeit vor.

7.2.1 Deskription manifester Inhalte zur Dimension Zeit

Alter und Tradition von Objekten

Die zeitliche Dimension schreibt sich über die gesamte Folge ein, indem etwa an verschiedenen Objekten ihr Alter hervorgehoben wird. So wird der Rumpler zu Beginn der Sequenz 5 entsprechend vorgestellt: *„Das ist ganz ein alter Ultner Rumpler. Der ist circa bei den 120 Jahren alt“* (15:14-15:20). Auch ein Werkzeug zur Zerteilung von Brot wird als *„altes Familienerbstück“* (27:48-27:50) bezeichnet. Beide Objekte bestehen aus Holz, was von den Detail Einstellungen der Kamera betont wird. Aber auch eine Maschine, die zur Herstellung eines Wollvlieses benutzt wird, wird als *„museumsreif“* (32:09-32:10) betitelt und in mehreren Einstellungen bei der Tätigkeit gezeigt (Abb. 15.). Neben den besonders hervorgehobenen alten Objekten wird in Sequenz 6 auf das Alter der Gewänder der dargestellten Personen eingegangen. Zunächst fokussiert sich die Kamera in einigen Einstellungen auf die Gesamterscheinung der Wander:innen. Später werden einige Kleidungsstücke auch detaillierter gefilmt (Abb. 15). Der Voiceover-Kommentar hält das Alter der Kleidung fest: *„Bis in die 1930er-Jahre ist das die Arbeitskleidung auf den Höfen gewesen“* (19:14-19:19); *„dann kommt nicht nur die alte Kleidung zum Einsatz“* (19:44-19:47). Ein Interviewter erläutert daraufhin, dass die Kleidungsstücke nur von Verwandten zu bekommen seien und man sie nicht im Internet, aber beispielsweise in der Diele finden könne (19:48-20:04).



Abb. 15: An Objekten wird ihr Alter betont (32:10; 19:48).

Auch verschiedene Handwerke, Kochrezepte und deren Produkte werden als alt bzw. traditionell besprochen: *„doch dann hat teilweise billigere Plastikware die traditionellen Körbe ersetzt“* (07:24-07:29); *„Das traditionelle Gericht hat Irmi Schwenbacher auf Bestellung gekocht“* (19:05-19:09); *„Doris formt traditionelle Pindeln“* (25:36-25:39); *„Sie geben ihm Hinweise, wie die alte Handwerkstechnik funktionieren könnte“* (37:34-37:38). Die Einordnung als alt oder traditionell wird dabei fast immer vom Voiceover-Kommentar vorgenommen.

Entwicklung von Wissen und Handwerk und deren Protagonist:innen

Immer wieder wird auch das Alter von Wissen und Können und dessen chronologische Entwicklung angesprochen: „*Erhard hat das Handwerk von einem alten Korbmacher gelernt. Heute gibt er sein Können in Kursen weiter*“ (05:38-05:44); „*Vor 35 Jahren hat eine Bäuerin Wirtin Irmi das Mueskochen beigebracht*“ (13:14-13:19). Auch die Fähigkeit zum Drechseln wird in Sequenz 3 vom Vater an den Sohn weitergegeben. Handwerkliches Wissen wird so in mehreren Zusammenhängen über den Film hinweg zwischen den Generationen weitergegeben.

Auch der Lebenslauf der Protagonist:innen selbst wird von der Folge im Zusammenhang mit deren jeweiligen ausgeführten Tätigkeiten besprochen. So lernte der Holzkünstler in Sequenz 3 das Drechseln bereits als Kind von seinem Vater kennen. Auch die Almwirtin hat bereits in ihrer Jugend auf der Alm gearbeitet: „*Ich bin mit 20 Jahren das erste Mal auf der Alm gewesen*“ (12:18-12:22). Ebenso reicht die Zuneigung des Schafbauers zu den Tieren schon lange zurück: „*Die Liebe zu den Schafen, die habe ich schon in der Kindheit vom Vater übernommen*“ (30:14-30:19). Die Folge enthält jedoch auch Beispiele von Lebensläufen, die sich erst zu der nunmehr ausgeführten Arbeit hin entwickeln. So gab der besprochene Holzkünstler seinen Job auf: „*Seinen Beruf als Maschinenschlosser hat er an den Nagel gehängt*“ (08:54-08:58). Die Bäckerin aus Linz änderte mit ihrem Umzug auch ihren Beruf: „*Doris ist leidenschaftliche Quereinsteigerin*“ (25:20-25:23).

„Früheres“ Leben

Immer wieder über die Folge verteilt werden abstrakte Vorstellungen davon geliefert, wie sich das Leben „früher“ gestaltete. Diese beinhalten meist keine genaueren Zeitangaben, beziehen sich jedoch fast immer auf ein Leben am Bauernhof. Diese Vorstellungen können etwa an dargestellte Objekte oder den Ursprung des in einer Sequenz Gezeigten geknüpft sein: „*Die Leute haben auf dem Hof nicht viel gehabt*“ (13:39-13:42); „*Früher sind die Bauern oft wochenlang auf ihren eingeschnitten Höfen von der Außenwelt abgeschnitten gewesen*“ (14:53-14:59); „*Für die langen Winter haben die Bauern Vorräte angelegt*“ (23:46-23:50). Die Beschreibungen dieses Lebens beinhalten oft Aussagen darüber, wie karg es gewesen sei und wie sehr die Menschen von den Naturgewalten und den Jahreszeiten abhängig gewesen seien. Aber auch frühere Aspekte von Arbeit werden thematisiert. Diese werden etwa im Zuge der Darstellung historischer Arbeitsgeräte angesprochen: „*Buckelkörbe sind früher auf den Höfen unverzichtbar gewesen. Für die Feldarbeit, zum Ernten oder Heutransport*“ (07:17-07:24); „*und das*

sind, wir sagen Strafhaken. Die hat man gehabt, um das Holz aus dem Wald herauszuziehen“ (41:54-42:00). Die Arbeit dieser nicht definierten Zeit wird so durch die oftmaligen Erwähnungen als landwirtschaftlich und körperlich geprägt.

Winter

Die zeitliche Ebene ist in der Folge auch mit der Thematisierung des Winters vertreten. Bereits in Sequenz zwei wird vom Voiceover-Kommentar die Rolle, die die Jahreszeit für das Geschehen spielt, angesprochen: „Auf den Bergbauernhöfen im Tal bleibt Zeit für andere Arbeiten, wenn im Winter die Landwirtschaft auf den Feldern ruht“ (02:17-02:23); „Nur zwischen November und April kann sich Erhard dafür in seine Werkstatt zurückziehen, bevor die Natur wieder aus ihrem Winterschlaf erwacht“ (06:03-06:12). Ebenso an anderen Stellen wird der Winter als Faktor für die Arbeit im Tal und in der Folge betont: „Nur wenige davon [von den Almhütten, M.D.] sind im Winter bewirtschaftet“ (11:30-11:32); „Um die Jahreswende sind die Temperaturen ideal, um Speck herzustellen“ (28:54-28:58). Auch im Zusammenhang mit dem „früheren“ Leben werden die Auswirkungen des Winters angesprochen: „Für die langen Winter haben die Bauern Vorräte angelegt“ (23:47-23:50); „Früher sind die Bauern oft wochenlang auf ihren eingeschneiten Höfen von der Außenwelt abgeschnitten gewesen“ (14:54-14:59). Die Außenaufnahmen der Folge sind geprägt von verschneiten Landschaftsbildern und einzelnen Einstellungen von etwa einem zugefrorenen See oder Eiszapfen.

7.2.2 Interpretation zur Inszenierung der Dimension Zeit

Tradition, Ursprünglichkeit und „Umdenken“

Wie oben bereits erwähnt, wird in zahlreichen Passagen Alter, Geschichte und Tradition hervorgehoben. So etwa auch im Bereich Handwerk: „Buckelkörbe sind früher auf den Höfen unverzichtbar gewesen“ (07:17-07:21); „Für die langen Winter haben die Bauern Vorräte angelegt. Vor allem nahrhaftes Brot. Doris Meyer hat diese Tradition von Anfang an fasziniert“ (23:46-23:56); „Sie geben ihm Hinweise, wie die alte Handwerkstechnik funktionieren könnte“ (37:34-37:38). Offensichtlich wird durch die vielen Hervorhebungen des Alters von Wissen und Handwerk, dass diese Eigenschaften als positiv und wertvoll gesetzt werden. Handwerk, das bereits seit langer Zeit ausgeübt wird, kommt dadurch ein besonderer Wert zu. Dafür sprechen etwa auch andere positive Konnotationen des Handwerks, wie dessen Abgrenzung gegenüber modernen,

industriellen Produkten, oder die detailgenaue Beachtung der Arbeitsschritte durch die Kamera. Ähnliches gilt für Objekte, Lebensräume, Lebensformen und mehr: „*Oft zieht es sie zu den alten Höfen entlang der Falschauer*“ (27:04-27:08); „*In den Wintermonaten haben die Vereinsmitglieder doppelt Spaß. Denn dann kommt nicht nur die alte Kleidung zum Einsatz*“ (19:40-19:47). Das Motiv des Alters wird an mehreren Stellen mit der Erwähnung erweitert, Handwerk, etc. würde wiederentdeckt: „*Weil das sonst niemand tut und ich bin für dem interessiert, dass ich sowas mach‘, was es sonst nicht mehr gibt*“ (36:51-36:59); „*Jahrzehnte ist das Spiel verschollen, bis ein Bauer es zufällig in den Neunzehnhundertachtziger Jahren auf seinem Dachboden entdeckt*“ (16:05-16:12). Dieses Motiv kann insofern interpretiert werden, als dass es suggeriert, dass das positiv besetzte Alte in diesem Lebensraum hochgehalten wird und so in dieser Heimat fortbesteht. Gleichzeitig wird eine Dramaturgie gezeichnet, die von dem guten Alten über dessen Verlust bis hin zum aktuellen Wiederaufschwung führt. So kann beim Publikum ein positiver, optimistischer Affekt hervorgerufen werden.

Diese bestimmte Wendung zum Positiven wird im Film zweimal mit dem Wort „Umdenken“ durch den Voiceover-Kommentar auf den Punkt gebracht. Beide Male handelt es sich darum, dass ein traditionelles Produkt bzw. ein traditioneller, natürlicher Rohstoff wieder vorgezogen wird gegenüber synthetischer Ware. Im Fall des Buckelkorbes gelingt es seinem Hersteller, diesen wieder gegen „billigere Plastikware“ in Position zu bringen: „*Erhard hat ein Umdenken angestoßen*“ (07:29-07:32). Im Fall der Schafwolle wird diese wieder statt „Kunstfaser“ verarbeitet: „*Mittlerweile hat ein Projekt im Tal ein Umdenken bewirkt*“ (31:01-31:05). Das Motiv des Umdenkens nimmt jedoch auch für weitere Teile des Materials, in denen traditionelles gegenüber Modernem hervorgehoben wird, eine zentrale Rolle ein. Umdenken bedeutet hier, dass sich Wertvolles, Altes wieder gegen Wertloses, Modernes durchsetzen kann. Das Wort selbst zeigt dabei an, wie Konflikte und Problemstellungen, die mit der Moderne einhergehen, gedacht werden. Sie können alleine durch Änderungen im Denken aufgelöst werden. Gleichzeitig haben (mithin sogar einzelne) Menschen die Möglichkeit, Änderungen und Besserungen zu bewirken.

Eine begriffliche Ergänzung zu Alter und Tradition stellt die Hervorhebung von Ursprünglichkeit dar. Besonders in zwei expliziten Erwähnungen wird ihre positive Setzung deutlich: „*Ja da im Ultental finde ich es einfach ganz schön, weil alles noch so ursprünglich geblieben ist*“ (27:11-27:15); „*Eingebettet in einem der ursprünglichsten*

Täler Südtirols“ (46:47-46:51). Die Nennung der Ursprünglichkeit versteht das Betreffende damit mit besonderem Wert und konstruiert gleichzeitig die Vorstellung einer guten alten Zeit. Der Punkt des Ursprungs in dieser Vorstellung von Ursprünglichkeit ist ein historischer Zustand, der nicht näher ausdefiniert wird, der jedoch implizit als vollständig positiver Zustand angenommen wird.

Bei mehreren Gelegenheiten wird eine Abgrenzung des bewahrungswürdigen Alten vorgenommen, indem Modernes als negativer Antagonist positioniert wird. So wird etwa bei der Herstellung traditioneller Produkte auf die Konkurrenz durch industriell gefertigte Ware verwiesen: „Doch dann hat teilweise billigere Plastikware die traditionellen Körbe ersetzt“ (07:24-07:29); VO: „In der Bekleidungsindustrie ist Kunstfaser gefragt“ NG: „Das ist ja sehr schade, weil die Naturwolle zu einem richtigen Produkt zu verarbeiten, das hätte schon einen Sinn“ (30:43-30:54). Dieses Negativbild hat zunächst die Funktion, das im Film hergestellte als bedroht von modernen Produkten und Materialien darzustellen. Gleichzeitig ist es widerständig und setzt sich im weiteren Verlauf durch. Die traditionellen Gegenstände schaffen dies, indem sie ursprünglich sind und damit besonderen Wert haben. Das Negativbild, das in diesem Zug aufgebaut wird, beinhaltet etwa Vorstellungen von Industrie, Massenware, oder Plastik.

Visuelle Hervorhebung von Alter

Die positive Konnotation des Alten und Traditionellen geschieht auch anhand der visuellen Hervorhebung von alten, historischen Gebrauchsgegenständen. Deutlich wird diese Präsenz etwa am Beispiel des historischen „Rumplers“, der zu Beginn der Sequenz 5 von einem Tischler präsentiert wird. Er wird – zunächst noch mit einem Tuch bedeckt – auf den Tisch in der Stube gestellt. In der nächsten Einstellung (15:07-15:11) wird das Tuch gelüftet. Die Kamera befindet sich dabei in Untersicht zum Rumpler. Mit Gegenlicht Richtung Fenster und in Zeitlupe werden die abgeschliffenen und groben Kanten des alten Holzes enthüllt. Gleichzeitig ist durch die Bewegung des Tuches und das Gegenlicht der aufwirbelnde Staub in der Luft gut sichtbar (Abb. 16). Die Einstellung wird von getragener, erhebender Streichermusik untermalt. Insgesamt ergibt sich eine Stimmung, die das alte Holzspiel in eine mystische Aura verpackt. Durch die Bildsprache wird ihm ein besonderer, fast spiritueller Wert beigemessen. In der weiteren Folge der Szene wird vom Tischler das Alter dieses speziellen Rumplers und dessen Funktion für die damaligen

Menschen besprochen. Außerdem wird aufgezeigt, dass der Aufbau des Rumplers einem traditionellen Bauernhof mit seinem dazugehörigen sozialen Gefüge gleicht.



Abb. 16: Gegenlicht beleuchtet den Staub und die schroffen Kanten. Dem alten Rumpler wird eine mystische Aura hinzugefügt (15:21).

Ein weiteres Beispiel für einen besonders hervorgehobenen Gebrauchsgegenstand stellt ein Werkzeug zur Verkleinerung des Trockenbrots in Sequenz 7 dar. Es wird zunächst als „echte südtiroler Erfindung“ (27:37-27:39) vorgestellt. Der Bauer des Hofes erwähnt ihren Namen und die Weitergabe innerhalb der Familie: „Das ist eine Grombl, eine Brotgrombl wie wir sagen und das hab ich von meinem Tatta gekriegt, der es auch wieder von seiner Mama gekriegt hat also die ist schon ein altes Familienerbstück“ (27:39-27:50). Während des Textes werden auf visueller Ebene mehrere Einstellungen mit Großaufnahmen vom Zerkleinern des Brotes mitgeliefert (Abb. 17). Die Gebrauchsgegenstände haben somit eine Funktion für die Konstruktion einer Vorstellung des früheren Lebens und verdeutlichen gleichzeitig die Traditionalität des jetzigen in dem Tal. Sie können somit als Materialisierungen des positiven Hervorhebens traditioneller Lebensstile im Film gelten.



Abb. 17: Materialisierung von Tradition in Form eines geerbten Brotschneidegerätes (27:43).

Langsamkeit und Langlebigkeit

Im Film werden Arbeitsprozesse meist als langsam, lang und aufwändig dargestellt. Auf die positive Konnotation von Langsamkeit wird etwa bereits im zweiten Satz der Folge durch den Voiceover-Kommentar hingewiesen: „*Wo Gutes die Zeit bekommt, die es braucht*“ (00:08-00:11). Auch durch ihre konkreten Vorteile wird Langsamkeit als wünschenswert hervorgehoben: „*Dass die Maschinen langsam laufen, hat einen Vorteil. Die Wolle könnte sonst reißen*“ (32:16-32:21); „*Ab jetzt ist Zeit das Geheimnis*“ (41:11-41:13). Auch die Länge der Arbeitszeit und der Aufwand bei der Produktion selbst wird betont: „*Drei Tage Arbeit stecken in einem Buckelkorb*“ (06:00-06:03); „*Tagelang haben die Vereinsmitglieder an ihren Schlitten gewerkelt*“ (43:28-43:32); „*40 Minuten Aufstieg auf 1900 Meter. Jeden Morgen*“ (11:36-11:40); „*Aus über 40 Teilen setzt Adolf die Spielkammern zusammen*“ (17:51-17:55); „*Der Stall kennt kein Wochenende, nein*“ (06:44-06:46). Diese Zusammensetzung der Charakterisierung der dargestellten Arbeit erfüllt mehrere Funktionen für die Filmhandlung. Zunächst wird durch die lange Arbeitszeit und den Aufwand das Produkt, dessen Herstellung dargestellt wird, erneut als etwas Besonderes ausgezeichnet. Zugleich wird aber auch ein Idealbild von langer, aufwendiger Arbeit gezeichnet. Im Rahmen dieser Form von Arbeit hat der/die Handwerker:in genug Zeit, um aktiv und unmittelbar auf das Produkt einzuwirken und es nach eigenem Ermessen zu gestalten. Die Freude, die die aufwändige Arbeit in den Protagonist:innen hervorruft, zeigt sich in der eigenen Artikulation dessen, aber auch in der Genugtuung, wenn das jeweilige Produkt fertiggestellt ist.

Die Produkte, die in der Folge hergestellt werden, zeichnen sich unter anderem durch ihre Widerstandsfähigkeit und Langlebigkeit aus: „*Wenn man ein bisschen drauf schaut, dann hält der ein Leben lang*“ (08:24-08:27); „*Die flachen Pindl trocknen schnell und halten lang*“ (27:32-27:35); „*mich hat das fasziniert, wie so ein verderbliches Produkt wie Fleisch über ein Jahr haltbar gemacht werden kann*“ (29:13-29:19). Diese Charakteristik überschneidet sich mit der Konnotation von Natur, aber auch der Menschen des Tales als zäh, langlebig und widerstandsfähig. Diese Eigenschaften werden somit in den Arbeitsprodukten als allgemeines Ideal wiederholt.

Filmische Stilmittel des chronologischen Ablaufs

Im chronologischen Ablauf der Folge spielen mehrere filmische Stilmittel eine entscheidende Rolle, um ein harmonisches Gesamtbild herzustellen. So arbeitet der Film durchgehend mit Soundbrücken, um Einstellungen, Szenen und auch Sequenzen aneinanderzubinden. So setzt während einer Interviewpassage die gesprochene Tonspur meist etwas früher ein als das dazugehörige Bild. Ebenso setzt die musikalische Begleitung des Sequenzanfangs bereits kurz vor den Bildern der Sequenz ein. Mit diesen Mitteln wird bewirkt, Brüche und Pausen zu verhindern, womit die möglichst nahe Bindung des Publikums ans Geschehen gewährleistet werden kann. Für einen harmonischen Eindruck sorgt auch der Ablauf der Einstellungsgrößen innerhalb einer Sequenz. Dieser führt stets von Panoramaaufnahmen über Totalen auf die Protagonist:innen hin zum eigentlichen Geschehen, bei dem halbnah, nahe, Groß- und Detailaufnahmen dominieren (Abb. 18).



Abb. 18: Einstellungsabfolge in Sequenz 9 vom Panorama über die Halbtotale zur Nahen (29:59; 30:07; 30:21)

Die visuelle Form führt das Publikum so wiederum ohne Brüche und Sprünge an das Geschehen heran. Auch so werden Widersprüche in der Befragung des Gezeigten verhindert und Nähe zu diesem hergestellt.

Conclusio – Wie wird Zeit inszeniert?

Zusammenfassend tritt die zeitliche Dimension von Heimat vor allem dadurch in der behandelten Folge in Erscheinung, dass das Alte, Traditionelle hervorgehoben wird. Diese Hervorhebung wird anhand von Gegenständen, Lebensweisen, Handwerksarten und mehr sichtbar. Die Tradition wird oft Aspekten, die als Ausdrücke der Moderne verstanden werden können, gegenübergestellt und geht dabei stets als zu bevorzugende Alternative hervor. Ausdrücke der Moderne werden dagegen nur als zu überwindende Hindernisse verstanden wie etwa der Voiceover-Kommentar andeutet: *„Traditionen bewahren mit den Herausforderungen der Gegenwart. Das zeichnet die Ultner aus“* (29:57-30:03). Die Dramaturgie im Film führt jedoch stets dazu, dass das Traditionelle die Oberhand behält. So etwa indem ein altes Handwerk nun doch wieder Akzeptanz in der Bevölkerung findet. So kann das traditionelle Leben, das in dem Tal praktiziert werde,

positiv hervorgehoben und gleichzeitig ein angenehmer, optimistischer Affekt beim Publikum hergestellt werden. Dieser wird weiters unterstützt, indem ein Idealbild von einer Gesellschaft gezeichnet wird, in der die Menschen zwar hart arbeiten, aber sich die Zeit dafür nehmen können, ihre Arbeit so auszuüben, dass diese zufriedenstellend wirkt.

7.3 Dimension Gesellschaft

Unter der gesellschaftlichen Dimension von Heimat wird im Folgenden zunächst erläutert, welche Personen im Material vorkommen und in welchen Verhältnissen diese zueinander stehen. Weiters wurde ermittelt, welche Tätigkeiten von den dargestellten Personen in der Folge ausgeübt werden. Dies ist für die Untersuchung der dargestellten Heimat relevant, da mit einer Vorstellung von Heimat stets auch Vorstellungen von den darin enthaltenen Menschen und den von ihnen ausgeführten Tätigkeiten einhergehen.

Davon ausgehend werden anhand des Gesamtzusammenhangs und der ästhetischen Gestaltung der Folge Interpretationen darüber angestellt, welches Gesellschaftsbild darin hergestellt wird. Dieses beinhaltet etwa eine enge Bindung an die geografische Region und traditionelle Werte. Darüber hinaus wird die Gesellschaft des Tales als homogen und harmonisch inszeniert.

7.3.1 Deskription manifester Inhalte zur Dimension *Gesellschaft*

Dargestellte Menschen

Im Verlauf der Folge stehen jeweils Personen im Vordergrund, die ihre Tätigkeiten präsentieren, Aussagen im Zusammenhang mit dem Gezeigten treffen, oder in ihr Vereinsleben einführen. Welche Menschen gezeigt und wie diese inszeniert werden ist für eine soziologische Untersuchung über die Inszenierung von Heimat von Belang, da sich eine Vorstellung von Heimat auch über Vorstellungen der Menschen generiert, die in ihr existieren. In der Frage nach der Anzahl der Personen, die im Material zu Wort kommen, nehmen erneut die beiden Sequenzen, die eine größere Zusammenkunft behandeln, eine Sonderstellung ein, da hier jeweils einige verschiedene Personen sprechen. Ebenso muss die erste Sequenz gesondert behandelt werden, da in ihr ein Überblick gegeben wird und bereits einige Protagonist:innen vorgestellt werden. In den restlichen 10 Sequenzen kommen – unterschiedlich verteilt – 10 Personen zur Sprache.

Während der Voiceover-Kommentar hochdeutsch ohne erkennbaren Dialekt klingt, zieht sich durch den Text aller zur Sprache kommenden Personen ein ähnlicher südtiroler Dialekt. Dieser tritt nicht nur durch die spezielle Aussprache hervor, sondern auch durch die Nutzung typischer Worte wie etwa „*eppes*“ (08:50), „*ninderscht*“ (08:22), oder „*Tatta*“ (Vater; 10:30, 27:43) und alternativer Satzbauweisen: „*Mia hom miass gea*“ (17:26-17:28); „*(...) nochher isch jeder Tog wo ma kann do hergea orbeitn für mi wertvoll*“ (32:30-32:35). Die Nutzung südtiroler Aussprache und Wörter und die Anlehnung an das Hochdeutsche variieren dabei stark zwischen den einzelnen Sprecher:innen. Eine Ausnahme zum südtiroler Dialekt bildet die Trockenbrot-Bäckerin in Sequenz 7. Sie wird als „*Linzerin*“ vorgestellt.

Über den Film hinweg legen die Kamera und die Narration kein besonderes Augenmerk auf Äußerlichkeiten oder Kleidung der dargestellten Personen. Eine Ausnahme bildet die Sequenz 6, in der die Wandergruppe in der Almhütte einkehrt. Hier wird gleich zu Beginn gesondert auf die historische Kleidung des Vereins eingegangen: „*Alle tragen Leinengewänder. Bis in die 1930er-Jahre ist das die Arbeitskleidung auf den Höfen gewesen*“ (19:11-19:19). Währenddessen legt die Kamera den Fokus auf die Wander:innen und ihre Kleidung. Sie besteht etwa aus Filzhüten, Wollwesten, Leinenhosen, Stutzen, Leinenhemden, Schürzen oder alten Sonnenbrillen (Abb. 19). Daraufgehend geht ein Mitglied darauf ein, woher die historischen Kleidungsstücke stammen: „*Sowas gibt's im Internet freilich nicht. Das kann man nur von den Großvätern und -müttern bekommen*“ (19:48-19:54).



Abb. 19: Fokus auf die Kleidung der Wandergruppe (19:11).

Konstellationen

Die Folge enthält mehrere verschiedene Verhältnisse, in denen die auftretenden Personen zueinanderstehen. So wird etwa in Sequenz 4 – der ersten Sequenz mit mehr als einer Person – ein Helfer, der Holz für die Almwirtin hackt, als ihr Sohn vorgestellt. Auch in Sequenz 10 wird ein solches Verwandtschaftsverhältnis behandelt. Hier kommt zwar nur der Bäckermeister zu Wort, es geht aber im Text der ersten Szene zu einem großen Teil um seinen Sohn. Im Speziellen wird von dessen Übernahme des Familienbetriebs gesprochen: „*Vor einigen Jahren hat Richard den Betrieb mit den 60 Angestellten auf seinen Sohn Hannes übertragen*“ (35:39-35:45). Gleichzeitig wird der Sohn immer wieder im Bild gezeigt. In Sequenz 7 wird die Bäckerin, die aus Linz ins Ultental gezogen ist, als in einer romantischen Beziehung mit einem Ultner angegeben. Während in der Sequenz das Brotbacken beleuchtet wird, wird ein kurzer Exkurs zur Entstehungsgeschichte der Beziehung gegeben. Diese wird im Text des Voiceover-Kommentars und auch in einer Interview-Sequenz mit der Bäckerin behandelt. Der Text wird dabei mit Bildern unterlegt, in denen die beiden lächelnd von ihrem Haus hinunter ins Tal blicken und gemeinsam in der Stube essen (Abb. 20).

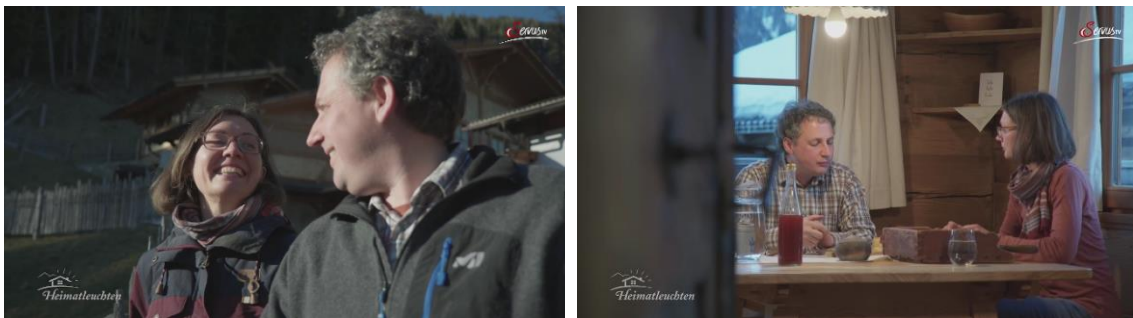


Abb. 20: Bebilderung einer romantischen Beziehung (24:31; 27:54).

Der Mann dieser romantischen Beziehung wird daraufhin in den Sequenzen, in denen der Speck zubereitet wird, behandelt. In beiden Sequenzen tritt in einigen Einstellungen eine Person mit ihm auf, der zu Beginn mit einem Satz erwähnt wird: „*Luis - ein Freund von der freiwilligen Feuerwehr – hilft mit*“ (29:06-29:09).

Eine Ausnahme zu den Sequenzen, die meist Einzelpersonen, aber auch verwandtschaftliche und romantische Paarbeziehungen verhandeln, bildet wiederum die Wollmanufaktur in Sequenz 9. Zwar wird auch hier ein verwandtschaftliches Verhältnis zwischen zwei Arbeiterinnen angesprochen – *„Zusammen mit ihrer Schwester Clara bedient sie die museumsreifen Maschinen“* (32:06-32:10) – hauptsächlich sind die Frauen jedoch Kolleginnen. Dies geht vor allem aus dem Text hervor: *„Eine Sozialgenossenschaft“* (31:11-31:13); *„Heute ist sie eine von sechs Frauen, denen das Projekt direkt vor der Haustür Arbeit gibt“* (31:42-31:48). Hinzu kommen vereinzelt Bilder des gemeinsamen Arbeitens. So legen die Kolleginnen etwa zu dritt eine Bahn Wolle auf einen Arbeitstisch, aus der später die Matratze gefertigt wird (32:31-32:41; Abb. 21). Ebenso werden gegen Ende der Sequenz in einer Einstellung zwei Mitarbeiterinnen gezeigt, die an ihren jeweiligen Arbeitstischen arbeiten (34:59-35:04; Abb. 21), sowie anfangs der Sequenz eine weitere, deren Name nicht bekannt ist (31:15-31:20).



Abb. 21: Bilder eines geteilten Arbeitsplatzes (32:38; 35:02)

Verwandtschaftsverhältnisse, die zwischen Personen bestehen, die im Material sichtbar sind, werden lediglich an den drei erwähnten Stellen abgebildet. Allgegenwärtig im Text der Folge ist jedoch die Verbindung der dargestellten Personen mit deren jeweiligen Familien. Diese kommt etwa in der innerfamiliären Weitergabe von Objekten, Handwerkswissen oder Betrieben zum Ausdruck: *„Als einziges von sieben Kindern hat er den elterlichen Hof übernehmen wollen“* (06:36-06:40); *„Der Tatta hat mir als Bub einmal etwas gedrechselt, etwas kleines, und nachher hat mich das interessiert. (...) Dann hat er mir das gezeigt“* (10:30-10:38); *„Mein Vater hat sie schon gemacht, die den Rumpler und wir haben uns auch entschieden, den den Rumpler weiterzumachen“* (16:20-16:27); *„Das kann man nur von den Großvätern und -müttern bekommen“* (19:50-19:54); *„Das ist eine Grombl, eine Brotgrombl wie wir sagen und das hab ich von meinem Tatta gekriegt, der es auch wieder von seiner Mama gekriegt hat also die ist schon ein altes Familienerbstück“* (27:38-27:50); *„Die Liebe zu den Schafen, die habe ich schon in der*

Kindheit vom Vater übernommen“ (30:14-30:19); „Die habe ich von meinem Schwiegervater geerbt“ (34:01-34:04).

Eine weitere Form des sozialen Zusammenhangs in der Folge ist jener des Vereins. Besonders explizit als Verein markiert wird die Wandergruppe auf der Almhütte. Unter anderem durch ein Insert, das einen Protagonisten vorstellt: *„Harald Gruber, VEREIN ‚ULTNER MUESER‘“ (19:21-19:24).* Als charakteristisch für den Verein wird die historische Kleidung und das gemeinsame Essen von „Mues“ angegeben. Weiters wird das Vereinsleben durch vereinsinterne Regeln abgesteckt: *„Jeder hat seinen eigenen Löffel. (...) Wer den Löffel nicht dabei hat, der wird bestraft, der muss den Abspüldienst machen“ (20:30-20:44); „Eine weitere Regel: Der älteste darf den ersten Löffel nehmen. So ists schon bei den alten Bauersleut‘ Tradition gewesen“ (20:59-21:06).* Das Vereinsleben steht aber auch in Verbindung mit Alkoholkonsum: *„Zeit zum Rumpeln. Natürlich mit Regeln: Der Verlierer muss eine Runde Schnaps spendieren“ (22:34-22:41).*



Abb. 22: Alkoholkonsum auf der Almhütte (23:22).

Auch in der letzten Sequenz wird zu Beginn ein Verein dargestellt. Dieser wird zunächst durch seinen Namen, die Gründung und Gemeinsamkeiten markiert. Auch hier etwa durch das Insert: *„Manuel Karnutsch, GRÜNDER ‚SCHLIETNSCHWÄNZER‘“; „Unsere Eltern haben ja fast alle einen Bauernhof“ (41:42-41:44); „Praktisch: Fast alle haben Handwerksberufe“ (42:25-42:28).* Auch hier wird die Vereinszugehörigkeit mit dem gemeinsamen Alkoholkonsum in Verbindung gebracht: *„Das Wort ‚schwänzen‘ in ‚Schlietnschwänzer‘ bedeutet etwa ‚einen über den Durst trinken‘. Das Vereinsmotto verpflichtet“ (43:09-43:17).* In den darauffolgenden Einstellungen ist etwa ein Fässchen Schnaps und gemeinsames Anstoßen und Trinken zu sehen (Abb. 23).



Abb. 23: Alkohol als Teil des Vereinslebens in der letzten Sequenz (43:14; 43:27).

Handwerkliche Arbeit

Die behandelte Folge *Heimatleuchten* ist auch dadurch gekennzeichnet, dass sie darauf fokussiert ist, Menschen bei Tätigkeiten zu zeigen, die diese zumindest teilweise in ihrem Alltag ausführen. Jede Sequenz ist nicht nur durch die jeweiligen Personen und Schauplätze, sondern auch durch spezielle Aktivitäten gekennzeichnet. Neben wenigen Ausnahmen liegt dabei der Fokus auf handwerklichen Tätigkeiten. Klassische handwerkliche Tätigkeiten stellen etwa die Herstellung eines Buckelkorbes (Sequenz 2) und eines Spiels namens *Rumpler* (Sequenz 5) dar. Der Buckelkorb wird von einem einzelnen Mann angefertigt. Dieser wird zunächst beim Aussuchen und Abschneiden passender Äste im Wald gezeigt. Danach wird der Arbeitsprozess beim Aufbau eines Buckelkorbes dargestellt. In beiden Sequenzen spricht der Protagonist über die dargestellte Arbeit, die damit zusammenhängenden Schwierigkeiten, Hintergründe und Beweggründe. Der Voiceover-Kommentar wechselt sich mit dem gesprochenen Kommentar ab und kontextualisiert das Gesagte und Gezeigte. Über den Rumpler wird zunächst Hintergrundwissen und Wissen über den Aufbau und die Regeln des Spiels gegeben. Später wird wiederum die Herstellung des Rumplers im Ablauf dargestellt. Auch hier wird der Bau von einem einzelnen Mann in seiner Werkstatt vorgenommen, während die visuelle Ebene vom Handwerker und dem Voiceover-Kommentar kontextualisiert wird. In Abweichung zum in alleiniger Arbeit hergestellten Holzobjekt findet sich eine Sequenz, die die Anfertigung einer Matratze aus Schafwolle behandelt (Subsequenzen 9_2 und 9_3). Dabei wird zunächst eine sozialgenossenschaftlich betriebene „Wollmanufaktur“ vorgestellt. Wie aus den Bildern und dem Kommentar hervorgeht, wird diese fast ausschließlich von Frauen betrieben. Die Verarbeitung der Wolle geschieht in Zusammenarbeit und auch unter der Zuhilfenahme von historischen Maschinen. Danach wird die Herstellung einer Matratze aus Wolle genauer beleuchtet.

Diese wird wiederum von einer einzelnen Frau genäht, während sie über die Herstellung und die Eigenschaften der Matratze spricht.



Abb. 24: Das Flechten eines Buckelkorbes und das Nähen einer Wollmatratze (07:19; 34:03).

Trotz mehrerer Differenzen in den Inhalten der Sequenzen, in denen Handwerk behandelt wird, weisen sie auch mehrere Gemeinsamkeiten auf. Zunächst fällt am Ablauf der Fertigung auf, dass alle Produkte in Einzelstückproduktion angefertigt werden und kaum Arbeitsteilung stattfindet. Besonders die erste Handwerkssequenz, die den Bau des Buckelkorbes zum Inhalt hat, legt dies nahe. Das jeweilige Werkstück wird vom Sammeln des Holzes bis zur Fertigstellung von einer einzelnen Person gefertigt. Das bedeutet auch, dass Arbeitsschritte nicht aufgeteilt werden, sondern eine Person alle Schritte in Eigenregie durchführt. Die Arbeit wird weiters zu einem großen Teil ohne Einsatz von modernen Maschinen durchgeführt. Stattdessen werden viele Schritte mit unmittelbarer Zuhilfenahme der Hände geleistet. Vielfach kommen dabei auch kleine analoge Werkzeuge wie ein Taschenmesser, ein Hobel oder Stricknadeln zum Einsatz. Die Zuhilfenahme moderner, elektronischer Geräte bleibt dagegen im Bereich der besprochenen handwerklichen Sequenzen, neben eines elektronischen Akkubohrers, die Ausnahme. Schließlich wird vom Text immer wieder die Auswahl bestimmter Materialien betont, die für die handwerkliche Arbeit benutzt werden. Es handelt sich dabei stets um Materialien, die aus der Natur und meist auch aus der nächsten Umgebung stammen. Neben der Verarbeitung des Holzes wird die Natürlichkeit der Naturprodukte vor allem im Zusammenhang mit der Wolle betont, die zu der Matratze in Subsequenz 9_3 verarbeitet wird. Zwei Arbeiterinnen der Wollmanufaktur heben das Arbeiten mit Wolle etwa positiv hervor: „*weil's so natürlich ist*“ (31:57-31:59) und „*Das ist effektiv ein Naturprodukt*“ (32:53-32:56). Auch weitere Eigenschaften der Wolle werden vom Voiceover-Kommentar, aber auch von der Herstellerin der Matratze genau besprochen. In jeder Szene des Films, in der Arbeit ausgeführt wird, liegt der visuelle Fokus auf der Ausführung der Arbeitsschritte. Mit einigen Detailaufnahmen wird jeweils das jeweilige

Werkstück im Detail gezeigt. Meist sind außerdem Hände im Bildausschnitt zu sehen, die eine Arbeit am Arbeitsstück ausführen.

Lebensmittel-Herstellung

Eine weitere Kategorie von Tätigkeiten lässt sich als Lebensmittel-Herstellung zusammenfassen. Dazu gehört etwa eine Almwirtin, die auf ihrer Almhütte ein regionales Gericht aus Maisbrei kocht. Dieses wird in weiterer Folge einer Wandergruppe serviert, die einen Ausflug auf die Alm unternimmt. Weiters kann ein Bauer unter diese Kategorie gefasst werden, der in zwei relativ kurzen Sequenzen vorkommt. In der ersten der Sequenzen würzt er gemeinsam mit einem Freund ein Stück Fleisch, um es zur Herstellung von Speck vorzubereiten. In der zweiten wird das Stück Fleisch zum Räuchern in der eigenen Selchkammer aufgehängt. Weiters wird eine Bäckerei gezeigt, in der mehrere Bäcker an Schüttelbrotten arbeiten. Eine ganze Sequenz handelt schließlich fast zur Gänze von einer Bäckerin, die in Einzelarbeit regionales Trockenbrot herstellt. Auch in dieser Kategorie von Tätigkeiten liegt der Fokus auf einzeln bewältigten Arbeiten. Eine Ausnahme bildet der Bäckereibetrieb. Über diesen erwähnt der Voiceover-Kommentar gar die Anzahl von 60 Angestellten. Anders als in anderen Sequenzen steht hier jedoch nicht der Arbeitsprozess im Mittelpunkt der Narration, sondern die intergenerationale Weitergabe des Betriebs. Am prominentesten dieser vier Schauplätze wird die Trockenbrot-Bäckerin behandelt. Auch diese führt alle ihre Arbeitsschritte alleine aus. Auf die einzelnen Arbeitsschritte wird hier besonders genau eingegangen, aber auch ihr Zugang zu dem Handwerk, sowie die Eigenschaften einzelner Zutaten werden immer wieder artikuliert. Wie auch vereinzelt in anderen Sequenzen finden sich in Sequenz 7 zusätzlich zu mehreren Detail-Einstellungen mehrere Zeitlupen-Aufnahmen. Diese beinhalten jeweils Zutaten des Brotes, die etwa in Schüsseln geschüttet werden (Abb. 25).



Abb. 25: Zeitlupenaufnahmen im Zuge des Brotbackens (25:03; 25:13).

Ein Motiv, das über den ganzen Film immer wieder und auch vor allem im Zusammenhang mit Nahrungsmitteln benutzt wird, ist jenes des Feuers. So wird dieses im Zuge des Kochens des Maisbreis (Mues), des Brotbackens und der Herstellung von Speck direkt gezeigt. Weitere Darstellungen von Öfen kommen auch an anderer Stelle vor. Im Zuge der Darstellungen von Feuern und Feuerstellen wird stets auch das oben erwähnte Motiv Holz eingebunden.

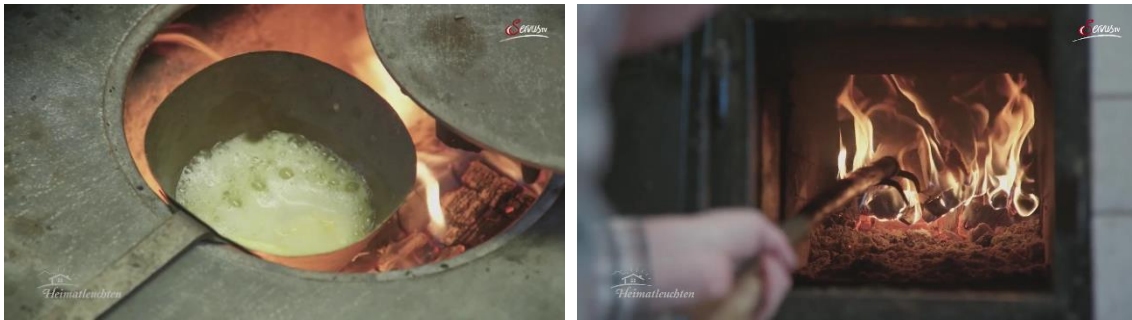


Abb. 26: Abbildungen von Feuer bei der Herstellung von Lebensmitteln (14:16; 41:00).

Kunsthandwerk

Zwei der in dieser Folge Heimatleuchten dargestellten Tätigkeiten lassen sich unter dem Überbegriff Kunsthandwerk zusammenfassen. Darunter fällt zum einen ein junger Mann, der in Sequenz 3 zunächst in einem Wald nach geeigneten Holzstücken sucht. Eines davon bearbeitet er dann in seiner Werkstatt zu einer Schüssel. Zum anderen lässt sich ein pensionierter Bäckermeister aus Sequenz 10 darunter fassen. Dieser tritt zunächst in der Backstube in Erscheinung, indem er das Verhältnis des Betriebs mit der intergenerationalen Weitergabe darlegt. Die zweite, längere Subsequenz der Sequenz zeigt ihn schließlich beim Basteln von verzierten Dosen aus Birkenrinde. Erneut wird der Arbeitsprozess von der Kamera begleitet, von Interview-Einstellungen, die meist während der Arbeit stattfinden unterbrochen und vom Voiceover-Kommentar kontextualisiert. Beide Arbeiten werden individuell vollbracht und in beiden Fällen finden sich keine anderen Personen im Material. Erneut nimmt das Motiv Holz eine zentrale Rolle in beiden Sequenzen ein. So sind während der Suche des Holzkünstlers in Sequenz 3 nach passenden Holzstücken für sein Handwerk die Eigenschaften von Holz und verschiedenen Holzstücken auch zentrales Thema des Textes. Auch während der späteren Bearbeitung werden die Eigenheiten verschiedener individueller Holzstücke betont. Auch der Bäcker wird vor dem Bau der Birkendose kurz dabei gefilmt, wie er nach geeigneter Rinde sucht und diese dann von einer Birke ausschneidet. Die benutzten Werkzeuge der beiden Handwerker weisen einige Unterschiede auf. So benutzt der Bäcker, entsprechend der Kleinteiligkeit seiner Arbeit kleine Werkzeuge, die nicht mit

Strom betrieben werden, wie etwa eine Schere, ein Stanley-Messer oder Lederwerkzeug. Demgegenüber werden für die Fertigung der Holzschale etwa Geräte wie eine Motorsäge, eine elektronische Drechselmaschine und eine elektronische Schleifmaschine verwendet.



Abb. 27: Kunsthandwerk aus Holz: eine Schüssel und ein Döschen aus Birkenrinde (10:54; 39:38).

Landwirtschaft

Trotz der oftmaligen Erwähnung von Bauernhöfen, Landwirtschaft, oder deren historischer Bedeutung werden an nur zwei Stellen Tätigkeiten gezeigt, die sich als unmittelbar landwirtschaftliche Tätigkeiten bezeichnen lassen. Dies betrifft erstens den Buckelkorb-Flechter aus Sequenz 2. Dieser wird während des Flechtvorgangs auch in seinem Kuhstall gezeigt, wo er die Kühe mit Heu versorgt. Zweitens wird zu Beginn von Sequenz 9 ein Schafbauer gezeigt, der später seine Wolle an die Wollmanufaktur übergeben wird. Hier wird die Gewinnung von Wolle durch die Schafe thematisiert und der Bauer beim Scheren der Schafe gezeigt. Beide Szenen sind relativ kurz und stehen nicht im Vordergrund ihrer jeweiligen Sequenzen. Weiters beinhalten beide Formen von Landwirtschaft Tiere. Anders als etwa im Rahmen der handwerklich geprägten Szenen wird hier der Ablauf einzelner Arbeiten weder gezeigt noch besprochen. Auf visueller Ebene findet nur jeweils eine einzelne Arbeit statt: das Verteilen von Heu und Stroh bzw. das Scheren der Schafe. Stattdessen werden hier unter anderem finanzielle Hintergrundbedingungen und Widrigkeiten der Landwirtschaft angeschnitten: „Die Milch und das Fleisch der Kühe sichern rund zwei Drittel seines Einkommens. Kaum einer der Bergbauern kommt mit nur einer Arbeit über die Runden“ (06:57-07:06); „Seine 25 Schafe produzieren jedes Jahr rund 70 Kilo Wolle. Lange muss sie Norbert auf eigene Kosten entsorgen. In der Bekleidungsindustrie ist Kunstfaser gefragt“ (30:35-30:46). Die dargestellten Personen treten in ihren jeweiligen landwirtschaftlichen Szenen wieder alleine auf.



Abb. 28: Zwei landwirtschaftliche Tätigkeiten: Verteilen von Stroh und Schafe scheren (07:04; 30:34).

Zusammenkünfte und Gruppen

Wichtige Eckpunkte des Films sind schließlich zwei Sequenzen, die die Zusammenkunft mehrerer Personen zum Gegenstand haben. Dies betrifft zum einen die Sequenz 6. Hier steigt zunächst eine Gruppe von Wander:innen zu der Almhütte hinauf, in der bereits in der Sequenz 4 das Kochen von „Mues“ durch die Almwirtin gezeigt wurde. Dieses wird in der Folge von der Gruppe gegessen. Die zweite Sequenz, in der eine Zusammenkunft das zentrale Thema ist, ist die Abschlussequenz. Hier wird zu Anfang ein Schlitten von einer Gruppe Männern gebaut und verziert. Der Abschluss der Sequenz und der Folge findet schließlich auf einer Skipiste statt, wo einige Personen an einem Rennen für verschiedene Arten von Schlitten und Skiern teilnehmen. In beiden Sequenzen wird zu Beginn jeweils ein Verein vorgestellt, der im weiteren Verlauf vorkommen wird. Besonders in Sequenz 6 werden einige Male bestimmte Charakteristiken und Regeln des Vereines vom Voiceover-Kommentar, aber auch von den teilnehmenden Personen besprochen. Dieser Verein wird als Gruppe von Liebhabern des Gerichtes „Mues“ vorgestellt. *„Jeder hat seinen eigenen Löffel. (...) Wer den Löffel nicht dabei hat, der wird bestraft, der muss den Abspüldienst machen“* (20:30-20:43). In der Abschlussequenz wird dagegen zunächst überwiegend auf die einzelnen Bestandteile des zusammengebauten Schlittens und auch auf die Beweggründe des Vereines eingegangen. Auf der Skipiste werden hauptsächlich die Teilnehmer:innen und ihre Ausrüstung vorgestellt, während auf visueller Ebene meist deren Fahrten dargestellt werden. Beide Sequenzen beinhalten in ihrem Verlauf in zunehmendem Maß Alkohol. Im Fall der Almhütte wird nach dem Essen in der Gruppe Schnaps konsumiert. Ebenso wird auf der Skipiste mehrmals der Konsum von Schnaps und Bier dargestellt und besprochen. Beide Sequenzen beinhalten gegen Ende außerdem gemeinschaftliches Musizieren. In der Almhütte wird zu Musik von mehreren Instrumenten und dem Gesang von mehreren

Personen getanzt. Ebenso wird auf der Skipiste in den letzten Einstellungen gemeinschaftlich gespielt und gesungen (Abb. 29).



Abb. 29: Gemeinsames Musizieren im Rahmen der Zusammenkünfte (22:02; 46:12)

7.3.2 Interpretation zur Inszenierung der Dimension *Gesellschaft*

Ultner:innen als soziale Gruppe und Einfluss von außen

Immer wieder über die Folge verteilt wird die Bevölkerung des Ultentals als eine in sich geschlossene soziale Gruppe gedeutet. Auch dieses Framing wird oft über die einführenden Worte zu einer Sequenz oder Szene durch den Voiceover-Kommentar getroffen: *„Eingerahmt von den Ortler Alpen sind die Ultner Jahrhundertlang auf sich alleine gestellt gewesen“* (23:40-23:45); *„Traditionen bewahren mit den Herausforderungen der Gegenwart. Das zeichnet die Ultner aus“* (29:57-30:03); *„Die Naturgewalten haben die Ultner seit jeher geprägt“* (14:49-14:53); *„Gemeinschaftssinn ist den Ultnern wichtig“* (40:04-40:07); *„einem echten Ultner wird so schnell nicht fad“* (15:00-15:03). So entsteht in der Vorstellung eine homogene Gruppe, die durch geteilte Eigenschaften, wie etwa das Traditionsbewusstsein, charakterisiert wird. Diese Eigenschaften sind dabei durchwegs positiv konnotiert. So wird etwa Zähigkeit, Kreativität und Gemeinschaftssinn betont. Verstärkt wird die Konstruktion des Ultentals als Raum durch die Benennung als Herkunftsort von Wissen, Kultur oder auch Gegenständen: *„Das ist mir ein großes Anliegen, dass die Sachen, die ja da im Tal eigentlich schon früher eine große Bedeutung gehabt haben und dass man das auch nachher kann weitergeben“* (05:48-05:58); *„Er interessiert sich für altes Handwerk aus dem Tal“* (36:29-36:33); *„Das ist ganz ein alter Ultner Rumpler“* (15:14-15:17).

Eine Sequenz des Films offenbart in spezieller Weise das Verhältnis zwischen der ursprünglichen Bevölkerung des Ultentals und einer Person, die sich dort von außerhalb niederlässt. In Sequenz 7 wird thematisiert, dass die Bäckerin aus Linz in das Tal gekommen sei. Kurz nachdem ihre Herkunft vom Voiceover-Kommentar erwähnt wird,

drückt sie – im Rahmen dieses Kontexts durch den Kommentar – ihre Wertschätzung für die Umgebung an ihrem Arbeitsplatz aus. Dieser befindet sich draußen und steht im starken Kontrast zu städtischer Umgebung. In weiterer Folge wird angesprochen, durch welche Umstände sie im Ultental sesshaft wurde: *„Doris ist wegen der Liebe im Ultental sesshaft geworden. Nach ihrem Pädagogikstudium hat sie unbedingt körperlich arbeiten wollen“* (24:17-24:25). Hier ist wieder eine zwischenmenschliche Beziehung angesprochen, die auf sehr positive Weise auf emotionaler Ebene basiert. Dies wird durch die visuelle Handlung unterstrichen, in der das Paar gemeinsam lächelnd in die Ferne blickt. Darüber hinaus wird explizit die Dichotomie zwischen geistiger und körperlicher Arbeit aufgemacht, wobei sich die Protagonistin klar für die letztere entscheidet. Dies entspricht auch dem gesamten restlichen Film, in dem an keiner Stelle Arbeit vollzogen wird, die sich als „geistige Arbeit“ fassen lässt und in dem der Arbeit mit den Händen sowohl im Text als auch visuell eine herausragende Rolle zukommt. Auch in diesem Zusammenhang ist relevant, dass nicht der Bauer aus dem Ultental, sondern die Protagonistin übersiedelt ist: *„Und irgendwann ist einmal die Entscheidung festgestanden, einer von uns wird übersiedeln müssen und dann bin das ich gewesen, weil einen so einen richtigen Ultner verpflanzt man nicht so leicht“* (24:42-24:52). Die Position des Mannes, der als Bauer im Ultental sesshaft ist, scheint gefestigter als jene der Frau aus der Stadt, die einen Dienstleistungsberuf erlernt hat. Die Begründung für die Entscheidung, die im Interview von der Bäckerin selbst formuliert wird, basiert nicht auf ökonomischen oder beruflichen Erwägungen. Vielmehr wird die Metapher des Baumes herangezogen, der mit seiner Erde verwurzelt ist. Die Baummetapher deutet eine Verbindung zwischen den Menschen und ihrem Herkunftsort an, die nicht rational erklärbar ist, sondern der Natur entspringt. Sie wird in diesem Vergleich zu einem natürlich gegebenen Umstand, der nicht weiter hinterfragbar ist. Das Verhältnis der Protagonistin zur Gruppe der Einheimischen wird gegen Ende der Subsequenz noch einmal thematisiert. Zunächst habe sie nur über ihre Paarbeziehung Zugang zur Gemeinschaft gefunden: *„Ja als erstes bin ich immer die Doris vom Klaus gewesen, weil den Klaus kennt da jeder in Ulten. Und das freut mich, dass heute man oft sagt: ‚ja die Doris mit dem Brot‘, also man verbindet mich schon mit meinem eigenen Handwerk“* (26:40-26:54). Der Anschluss an die Bevölkerung, der schließlich die Anerkennung der Person selbst in Unabhängigkeit vom Partner bedingt, erfolgt somit erst über das Ausüben einer Arbeit zum Wohl der Gruppe.

Eine Subsequenz verknüpft mehrere Motive, die relevant für eine Aufarbeitung von Gemeinschaft und Gebundenheit ans Tal sind. In Sequenz 5 wird die Thematisierung des Rumplers kurz unterbrochen. Die Subsequenz wird eingeleitet, indem der Tischler betont, nie aus dem Tal in die Stadt ziehen zu wollen. Davon ausgehend bespricht der Voiceover-Kommentar den Bau eines Stausees in dem Tal: *„Ende der Fünfziger-Jahre lässt die italienische Regierung fünf Stauseen zum Strom erzeugen errichten, denn das Ultental ist reich an Wasser. Das größte Staubecken ist der Zoggler See mit knapp drei Kilometern Länge. Für den Bau mussten 16 Höfe weichen“* (17:06-17:26). Aufgrund dessen sei die Familie des Protagonisten zum Umsiedeln gezwungen gewesen. Die Werkstatt habe sein Vater an einem anderen Ort neu errichten müssen. Die Subsequenz verdeutlicht die Wichtigkeit der Verbundenheit mit dem ursprünglichen Wohnort. Außerdem wird betont, dass der Stausee-Bau von der italienischen Regierung ausging. Es entsteht die Assoziation, dass eine von außen kommende Macht rücksichtslos das wichtige Gut des Herkunftsortes der Einwohner:innen missachtet. Darüber hinaus werden die dem Tal eigenen Bodenschätze benutzt und die in der Narration so geachtete Natur verändert.

Soziale Position

Trotz der seltenen Thematisierung von Bauernhöfen im Rahmen von eigenen Sequenzen wird auf das Leben am Bauernhof eingegangen. Ausgangspunkt ist dabei oft eine Vorstellung von einem früheren, traditionellen Leben am Bauernhof. Auch das soziale Gefüge dieses „früheren Lebens“ am Bauernhof wird dabei thematisiert: *„Der Rumpler ist aufgebaut wie ein Hof. Auf der linken Seite und rechten Seite sind die Stallburschenkammern, nachher haben wir weiter vorne die Rossknechte, noch weiter vorne sind die Mägde und ganz vorne ist die Speckkammer“* (15:44-16:01); *„Der älteste darf den ersten Löffel nehmen. So ists schon bei den alten Bauersleut‘ Tradition gewesen“* (21:01-21:06). Das Brot aus Sequenz 7 sei früher so kostbar gewesen, dass man es in Truhen aufbewahrte: *„Und da hat dann der Altbauer den Schlüssel genommen von der Truhe, hat zugesperrt und hat den Schlüssel einfach auch mitgenommen“* (28:09-28:15). Die angesprochene soziale Gliederung auf diesen Höfen hat demnach zunächst hierarchischen Charakter, worauf etwa der Aufbau des Rumplers schließen lässt. Außerdem ist diese Hierarchie eine patriarchale, indem dem „Altbauer“ das letzte Wort über die Versorgung des Hofes zukommt. Diese und ähnliche Charakteristiken, die einer „früheren Zeit“ zugeschrieben werden, müssen stets vor dem Hintergrund gesehen werden, welche positive Rolle ihr und der Tradition zugewiesen werden.

In der Folge ist keine explizite Erwähnung enthalten, die das Geschlechterverhältnis in der abgebildeten Gesellschaft kommentiert. Dennoch sind etwa Regelmäßigkeiten anhand der Tätigkeiten der dargestellten Personen festzustellen. So werden etwa sämtliche handwerklichen Arbeiten, die die Bearbeitung von Holz beinhalten, wie der Bau eines Buckelkorbes, einer Holzschüssel, eines Rumplers und des Heuschlittens von Männern ausgeführt. Der einzige Vorgang zum Kochen einer Speise wird von einer Frau ausgeführt. Von den restlichen handwerklichen Tätigkeiten wird die textile Arbeit an der Wollmatratze von Frauen und die Herstellung von Speck von Männern betrieben. Die verschiedenen Arten von Broten werden im Bäckereibetrieb von Männern und am privaten Schauplatz des eigenen Hauses von einer Frau hergestellt. Vereinzelte Aspekte, wie die Tatsache, dass der Arbeitsplatz der Frauen in der Wollmanufaktur außerhalb der privaten Sphäre liegt, relativieren die geschlechterstereotype Rollenverteilung in der Folge bis zu einem gewissen Grad. Insgesamt entspricht die Rollenverteilung im Rahmen der ausgeführten Tätigkeiten der Personen jedoch den Geschlechternormen. Zusätzlich kommen von der Wandergruppe in Sequenz 6 und der Schlittengruppe in Sequenz 12 jeweils nur Männer zur Sprache. Das Schlittenrennen als abschließende Gemeinschaftsveranstaltung, wird von körperlichem Krafteinsatz und Alkoholkonsum dominiert und beinhaltet auch auf visueller Ebene fast ausschließlich Männer (Abb. 30). Zusammenfassend macht der Film damit keine explizite Aussage zum Geschlechterverhältnis, geht jedoch nicht über die Grenzen stereotyper Geschlechterrollen hinaus.



Abb. 30: Männlicher Krafteinsatz beim Manövrieren eines Heuschlittens (44:35).

Prinzipien des Warentausches

Ausgehend von landwirtschaftlicher Arbeit oder auch der Fertigung von handwerklichen Produkten wird an mehreren Stellen die Weitergabe und der Tausch von Waren

thematisiert. So wird meist im Zuge der Fertigstellung eines Produktes angesprochen, in welcher Weise es nun abgegeben wird. So werden die Birkendosen in Sequenz 10 hauptsächlich verschenkt: „*Geld hat er dafür nie verlangt*“ (39:34-39:36). Die Wolle für die Manufaktur in Sequenz 9 wird für ein Tauschgeschäft dorthin geliefert: „*Dann krieg ich dafür einen Hut oder ein paar Socken oder irgendwas, was sie da produzieren. Und früher war es ja auch so, dass der Bauer hat dem anderen was gegeben fürs Helfen oder so und das macht mir Spaß da*“ (31:24-31:37). An keiner Stelle im Material werden im Zusammenhang mit der Distribution eines Produkts die Wörter „kaufen“, „verkaufen“ oder ähnliche benutzt. Statt dem erzielten Betrag, den ein fertiggestelltes Produkt bringt, wird durch die Hersteller:innen betont, welche anderen Anreize für die Fertigung bestehen: „*wenn man ihn nachher bei jemandem sieht, der ihn auch zu schätzen weiß und der ihn tagtäglich benutzt und ist es immer wieder schön zu sehen*“ (07:36-07:45); „*dann freuts einen, dass dass irgendwie die ganze Handarbeit rüberkommt. Und wenn jemand sie spürt, dann ists für mich der schönste Lohn*“ (34:59-35:06). Hier wird eine bestimmte Form des Umgangs zwischen Menschen im Tauschprozess vertreten. Das Verlangen eines finanziellen Preises für ein Gut wird als unerwünscht dargestellt. Stattdessen ist die idealisierte Form der Güterproduktion eine, die nur die Freude der Kundschaft zum Ziel hat. Außerdem äußern die Protagonist:innen Zufriedenheit darüber, wenn ihre Handarbeit von Abnehmer:innen wertgeschätzt wird. Das zwischenmenschliche Verhältnis, das hier dargestellt wird, basiert nicht auf dem reinen Tausch, es ist also nicht funktional. Stattdessen findet es auf einer emotionalen Ebene statt. Damit wird auch der Zwang, der dazu führt, dass Menschen Tauschhandlungen eingehen müssen, um das eigene Überleben zu sichern, aus dem Tauschvorgang entfernt. Weiters wird das jeweilige Handwerk zur Arbeit, die nicht für den eigenen Vorteil, sondern für das Wohl der Gemeinschaft geleistet wird. Thematisierungen von finanziellen Zwängen finden sich zwar in der Folge ebenso, wie etwa im Fall des Korbflechters, der das Handwerk machen muss, um neben der Landwirtschaft ein Einkommen zu haben. Diese Zwänge werden den Protagonist:innen jedoch stets von außen auferlegt. Die Protagonist:innen selbst, denen eine gewisse Vorbildfunktion im Film zukommt, verlangen innerhalb des Filmtextes keinen Lohn oder Preis.

Immer wieder wird in der Folge das Erbe in der Familie als gesellschaftliches Prinzip angeführt. So etwa im Rahmen der Weitergabe von Landwirtschaft: „*Von den Erbhöfen sind die ältesten schon vor 600 Jahren errichtet worden*“ (04:33-04:37); „*Als einziges von sieben Kindern hat er den elterlichen Hof übernehmen wollen*“ (06:36-06:40). Das

innerfamiliäre Erbe wird hier als natürliche Form der landwirtschaftlichen Organisation positioniert. Darüber hinaus werden auch andere Betriebe explizit als über mehrere Generationen in Familienbesitz befindlich präsentiert. Auch über die Vererbung von Gegenständen wird in der Folge berichtet: „*Meinen Korb, (...) vom Vater ein Onkel hat den gemacht*“ (08:12-08:15); „*Das ist eine Grombl, (...) die ist schon ein altes Familienerbstück*“ (27:39-27:50); „*Die habe ich von meinem Schwiegervater geerbt*“ (34:02-34:04). Durch die Hervorhebung des Erbes werden mehrere Dimensionen von Heimat verbunden. Zum einen wird erneut das Alter und die Tradition von Lebensweisen und Gegenständen betont. Zum anderen wird die Familie als maßgebliche Form des Zusammenlebens inszeniert. Sie tritt als bedingungslos gegebener sozialer Zusammenhang auf, in den die Mitglieder dieser Gesellschaft sozial und wirtschaftlich eingebunden sind.

Soziale Konflikte

In Subsequenz 10_1 befindet sich die einzige Stelle, an der ein Interessenskonflikt zwischen zwei dargestellten Bewohner:innen des Tals thematisiert wird. Dieser tritt in der Nacherzählung der Weitergabe eines Familienbetriebs zwischen Vater und Sohn auf: „*Ich hab‘ immer ein bisschen Angst gehabt, weil er andere Sachen im Kopf gehabt hat als... Er hat Gitarre gespielt, er ist snowboarden gegangen. Ich hab‘ geglaubt, er lernt Konditor und war Snowboardlehrer. Alles Mögliche. Aber jetzt ist ihm der Betrieb eben wichtig*“ (35:48-36:07). Der Konflikt, der zwischen den beiden besteht, löst sich hier von selbst, ohne der Notwendigkeit einer Intervention, auf. Die Besinnung des Sohnes auf den Familienbetrieb ist das glückliche Ende. Die Verständigung zwischen den beiden hält an: VO: „*Und Hannes hat den Senior nicht aufs Abstellgleis geschickt.*“ RS: „*Ich bin froh, dass er nicht sagt: ‚Vater, geh nicht in die Backstube!‘*“ (36:09-36:19). So hat sich der Interessenunterschied zu einem guten Auskommen innerhalb des Betriebs gewandelt. Weiters kann das Dargestellte auf die Konflikthaftigkeit zwischen Generationen bezogen werden. Innerhalb der Narration wird innerhalb des Tals und zwischen verschiedenen Generationen Harmonie gelebt. In dem Fall, dass Interessensunterschiede auftreten sollten, verflüchtigen sich diese und erübrigen sich mit fortdauernder Zeit.

Arbeit

Über den Film hinweg wird ein Idealbild von Arbeit gezeichnet, das sich durch mehrere Aspekte auszeichnet. Zunächst handelt es sich um körperliche Arbeit. Die Unterscheidung von geistiger und körperlicher Arbeit wird an mehreren Stellen

hergestellt, an denen stets für das Handwerk plädiert wird: „*Den ganzen Tag im Büro sitzen, das wäre jetzt nicht mei (lacht) nicht meine Arbeit. Weil ich lieber was mit den Händen mache*“ (03:10-03:16); „*Ja das Schöne daran ist, dass es einfach ein Handwerk ist. Es ist, ich mach das mit meinen Händen (...)*“ (25:27-25:33); „*Nach ihrem Pädagogikstudium hat sie unbedingt körperlich arbeiten wollen*“ (24:21-24:25). Zusätzlich zu den Hervorhebungen körperlicher und Handarbeit wird auf visueller Ebene durchgehend ein Fokus auf Hände an der Arbeit und am jeweiligen Werkstück gelegt. So wird die als erstrebenswert dargestellte Arbeit als körperlich konnotiert.

Arbeit wird weiters in mehr als der Hälfte der Schauplätze, die ein Handwerk zum Thema haben, in reiner Einzelarbeit ausgeführt. Die restlichen Sequenzen beinhalten zwar eine im Team ausgeführte Arbeit, hier herrschen aber keine sichtbaren Hierarchien. Eine solche wird lediglich im Rahmen des familienbetrieblich geführten Bäckereibetriebs kurz angesprochen: „*Vor einigen Jahren hat Richard den Betrieb mit den 60 Angestellten auf seinen Sohn Hannes übertragen*“ (35:39-35:45). Die Angestellten werden jedoch nicht näher thematisiert und kommen nicht zur Sprache. So wird ein Bild von Arbeit gezeichnet, das völlige Autonomie über den Arbeitsprozess beinhaltet – sei es durch die Individualität im Arbeitsprozess oder durch die Abwesenheit von Weisungsgebundenheit. Schließlich bleibt anzumerken, dass die Fertigung nahezu aller Waren in Einzelstückproduktion stattfindet. Das bedeutet, Produkte werden meist vollständig und in allen Arbeitsschritten von derselben Person angefertigt. Von den Arbeiten, die näher beleuchtet werden, wird nur der Speck von zwei Personen gleichzeitig und die Wollmatratze von mehreren Personen hintereinander hergestellt, wobei zwei Arbeiterinnen das Wollvlies herstellen und eine andere die Matratze fertigstellt. Auch mit der Einzelstückproduktion wird für die im Tal ausgeübte und somit idealisierte Arbeit größtmögliche Autonomie suggeriert. Die Folge erhält somit zumindest in Bezug auf das Thema Arbeit ein individualistisches Moment.

Vereine

An zwei Stellen im Film werden Vereine dargestellt und besprochen. In Sequenz 6 wird die Wandergruppe als Verein vorgestellt. Als Haupteigenschaften des Vereins wird zunächst die Kleidung der Mitglieder genannt, auf die die Kamera ihren Fokus legt: „*Alle tragen Leinengewänder. Bis in die 1930er-Jahre ist das die Arbeitskleidung auf den Höfen gewesen*“ (19:12-19:19). Außerdem verbindet die Gruppe in der Selbstbeschreibung das gemeinsame Essen von Mues. Im Interview wird betont, dass die Mitglieder „*einzig und*

allein das Gemeinsame haben, miteinander Mues zu essen und zu feiern“ (19:35-19:39). Trotz dieser Betonung der geringen Gemeinsamkeiten zwischen den Individuen wird diese Aussage kurz darauf bei genauerem Hinsehen in Bezug auf die Kleidung relativiert: *„So etwas gibt’s im Internet freilich nicht. Das kann man nur von den Großvätern und -müttern bekommen“ (19:48-19:54).* Die Teilnahme am Gebrauch der gemeinsamen Kleidung ist somit in der Praxis nur jenen vorbehalten, deren Verwandtschaft über die entsprechenden Stücke verfügt. Darüber hinaus ist das Vereinsleben durch Regeln gekennzeichnet, an die sich die Mitglieder halten müssen: *„Wer den Löffel nicht dabei hat, der wird bestraft, der muss den Abspüldienst machen“ (20:39-20:44); „Der älteste darf den ersten Löffel nehmen. So ist schon bei den alten Bauersleut‘ Tradition gewesen“ (21:00-21:06).* Der weitere Verlauf der Szene ist geprägt von gemeinsamem Essen, Feiern und Spielen.

In der letzten Sequenz wird ein Verein vorgestellt, dessen Ziel die Teilnahme an dem darauffolgenden Schlittenrennen ist. Zu diesem Zweck bauen die Mitglieder gemeinsam in einer Werkstatt einen Schlitten. Zwei Gemeinsamkeiten zwischen den Mitgliedern werden genannt: *„Unsere Eltern haben ja fast alle einen Bauernhof“ (41:42-41:44); „Praktisch: Fast alle haben Handwerksberufe“ (42:23-42:28).* Auch hier werden damit die Gemeinsamkeiten der Mitglieder hervorgehoben. Im Verlauf der Szene liegt der Fokus des Gesagten und von der Kamera gezeigten meist auf traditionellen Gegenständen, die dem Schlitten hinzugefügt und von Mitgliedern beigesteuert wurden. Die Fähigkeit, ebensolche Gegenstände beizutragen, wird nicht als Voraussetzung für die Mitgliedschaft formuliert, jedoch implizit als wünschenswert dargestellt. Als Voraussetzung für die Teilnahme wird jedoch hier der Konsum von Alkohol genannt: *„Das Wort ‚schwänzen‘ in Schlietnschwänzer bedeutet etwa einen über den Durst trinken. Das Vereinsmotto verpflichtet“ (43:09-43:15).*

Conclusio – Wie wird Gesellschaft inszeniert?

Zusammenfassend kann für die dargestellte Gesellschaft attestiert werden, dass sie sehr eng an das Tal als ihre geografische Heimat gebunden ist. Dies wird treffend durch das Zitat *„einen richtigen Ultner verpflanzt man nicht so leicht“ (24:49-24:52)* ausgedrückt. Diese Angebundenheit gilt dabei nicht nur an das Tal, sondern auch an den Wohnort innerhalb des Tals. Weiters werden die gezeigten Menschen als an die Vergangenheit angebunden inszeniert. So wird etwa ihre Weiterführung von traditionellen Arbeits- und Lebensweisen permanent hervorgehoben. An den Protagonist:innen werden durch den

Film Tugenden wie Fleiß und Großzügigkeit herausgestrichen und positiv bewertet. Ökonomische Zwänge werden den Bewohner:innen von außen auferlegt, diesen kann jedoch durch Solidarität untereinander entgegengetreten werden. Entsprechend der engen Verbindung, die die Ultnr:innen im Film charakterisiert, kommen keine Konflikte oder Außenseiterproblematiken vor. Ebenso werden keine Menschen mit einem sichtbaren, zur Mehrheitsgesellschaft unterschiedlichen ethnischen Hintergrund gezeigt. Geschlechtsidentitäten, Sexualitäten, sowie auch geschlechtsspezifische Rollen bewegen sich innerhalb der Norm und Heteronormativität. Der inszenierte soziale Zusammenhang weist somit keine Problemfelder oder Widersprüche auf, sondern zeigt sich als durchwegs harmonisch.

8 Beantwortung der Forschungsfrage

Zuletzt sollen in diesem Kapitel Antworten auf die Frage geliefert werden, wie in der vorliegenden Folge *Heimatleuchten* Heimat inszeniert wird. Dazu werden zunächst die Ergebnisse der hermeneutischen Interpretation des Materials abstrahiert, um möglichst Aussagen treffen zu können, die für die gesamte Folge Gültigkeit besitzen. Daran anschließend werden Vergleiche zwischen der vorliegenden Inszenierung von Heimat und der in der Arbeit behandelten Theorie und Literatur zum Heimatbegriff gezogen und herausgearbeitet, welche Funktionen diese Inszenierung erfüllen könnte.

In Hinblick auf die Art der Inszenierung kann zunächst festgehalten werden, dass diese klare Merkmale enthält, die das Gezeigte als Teil der Realität ausweisen sollen. So stellen die dargestellten Personen keine fiktiven Figuren dar, sondern verkörpern sich selbst. Dies wird unter anderem mittels Interviewpassagen verdeutlicht, welche den Realitätsgehalt der Inszenierung weiter untermauern. Weiters beinhalten diese Passagen etwa auch Inserts mit Namen und Beruf der Interviewten, die so im Stile einer Nachrichtenreportage den Wahrheitsgehalt des Gesagten untermauern wollen. Ein weiterer prägender Aspekt der Inszenierung ist der Voiceover-Kommentar, der stetig die visuelle Handlung und das von den Protagonist:innen Gesagte kontextualisiert. Dieser Kontext trägt zentral dazu bei, dass Themen und Motive, die historisch unter dem Heimatdiskurs verhandelt wurden, auch in der bearbeiteten Folge *Heimatleuchten* sichtbar sind. So werden etwa immer wieder die Tradition von Lebensweisen, Wissen und Handwerk hervorgehoben und das Gezeigte mithilfe der Erwähnung des Ultentaales mit diesem verbunden. Die Inszenierung des Gezeigten als realistisch hat in Verbindung mit

der Dichte an Themen und Motiven, die in Zusammenhang mit Heimatvorstellungen stehen und im Interpretationsteil herausdestilliert wurden, Auswirkungen auf die Gesamtinszenierung. Die sich daraus ergebende Kombination stellt auch die inszenierte Heimat als potenziell realistisch dar.

Zur weiteren Charakterisierung der Form des Filmes kann die Inszenierung weiter innerhalb der Modi nach Nichols (2017, S. 104 ff.) (siehe S. 30 f. in der vorliegenden Arbeit) eingeordnet werden. Zunächst beinhaltet die Gestaltung keinerlei Aspekte, die die Arbeit der Filmschaffenden oder die Weise der Aufnahme reflektieren. In Form von Interviewsequenzen und einiger offensichtlich gestellter Szenen wird seitens der Filmcrew in das Geschehen eingegriffen, jedoch nicht um es zu irritieren. Wie in der Charakterisierung des *expository mode* durch Nichols angeführt wird, wird die behandelte Folge vom Text des Voiceover-Kommentars dominiert. Informationsvermittlung und Sachlichkeit, die nach Nichols den *expository mode* auszeichnen, treten in *Heimatleuchten* jedoch meist in den Hintergrund. In der Regel überwiegt in der Inszenierung die romantisierende Ästhetisierung des Dargestellten, die das Publikum affektiv an das Filmgeschehen binden soll. Dementsprechend können für den vorliegenden Dokumentarfilm auch Elemente des *poetic mode* festgestellt werden, auch wenn dessen Dominanz des visuellen Bildes zugunsten des gesprochenen Wortes in *Heimatleuchten* nicht gegeben ist.

Eine Einordnung in den aktuellen Forschungsstand zu dokumentarischen Filmdarstellungen von ländlichem Leben ergibt zunächst eine Bestätigung der Beobachtung von Hißnauer (2018, S. 232 f.), wonach der Trend hin zur Idealisierung des ländlichen Lebensraumes und zur Aussparung von Kritik an diesem geht. Er diagnostiziert eine aktuelle Häufung von Formaten, die vor idyllischen Hintergründen mit Wohlfühlthemen arbeiten und sich inhaltlich weitgehend mit *Heimatleuchten* decken. Der von Hißnauer (2020, 2022) in einzelnen deutschen Formaten identifizierte Fokus auf die Zukunftsfähigkeit des Dorfes nimmt auch in *Heimatleuchten* Raum ein – etwa indem betont wird, wie in dem Tal durch das Hochhalten von Traditionen den Herausforderungen der Gegenwart begegnet wird. Dennoch wird der Fokus hier mehr auf konkrete handwerkliche und kulinarische Tätigkeiten, ihre Protagonist:innen und den idyllischen Charakter von Wohlfühlthemen gelegt und das Thema der Zukunftsfähigkeit eher in untergeordneter Rolle verhandelt. Differenzen macht Hißnauer (ebd.) in Bezug auf die integrativen Qualitäten, die am Dorfleben porträtiert werden. Hier diagnostiziert

er eine Bandbreite von äußerst homogenen Dorfgemeinschaften, die weder die Frage nach Integration aufwerfen noch diese thematisieren, bis hin zu Landdokus, die den integrativen Charakter des jeweiligen Dorfes offensiv abbilden. Trotz dieser Differenzen werden in keinen der von Hißnauer bearbeiteten Landleben-Dokus Konfliktlinien, Prekarität oder politische Problematiken innerhalb des Dorfes thematisiert. In der behandelten Folge *Heimatleuchten* ist eine homogene Gesellschaft dargestellt und die Integration von Menschen, die nicht der ethnischen Majorität des Tales angehören, wird nicht thematisiert. Ebenso werden keine sozialen Konflikte oder Widersprüchlichkeiten abgebildet.

Weiters weist die Inszenierung viele Aspekte auf, die darauf abzielen, dass das Publikum die inszenierte Heimat grundsätzlich als positiv wahrnimmt. Dazu zählt etwa die emotionale Aufwertung des Geschehens. Positive Emotionen werden unter anderem durch die Betonung der Freude durch die Protagonist:innen, oder der (menschlichen) Wärme zwischen den Menschen, aber auch durch Feuer, Öfen und warme Stuben hergestellt. Auch die musikalische Untermalung, die aus Instrumentalmusik besteht und immer wieder Pathos herstellt und erhebend wirkt, ist Teil dieser Emotionalisierung. Die Inszenierung arbeitet darüber hinaus immer wieder stark mit der Suggestion von positiven Sinneseindrücken. So legen die formale Gestaltung und der Text etwa ein Augenmerk auf den Geruch und das Geräusch von Zirbenspänen oder auf den Geschmack und Geruch von „Mues“.

Hauptbezugspunkte für das Publikum in der Filmhandlung sind die Protagonist:innen. Sie werden gleichzeitig als Identifikationsfiguren inszeniert. So werden ihnen durch den Text positiv konnotierte Eigenschaften und außergewöhnliche Fähigkeiten verliehen. Aber auch die visuelle Ebene trägt zur Idealisierung der Personen bei – so etwa durch die Nähe der Kamera und die Vielzahl an Untersicht-Einstellungen. Auf mehreren Ebenen vermittelt die Folge weiters Harmonie. So werden bereits in der ästhetischen Gestaltung konflikthafte Inszenierungen vermieden und etwa die Abfolgen von Einstellungsgrößen und die auditiven Übergänge weich und nicht-herausfordernd gewählt. So werden keine nennenswerten Konflikte zwischen Menschen und keine gesellschaftlichen Konfliktfelder thematisiert. Hürden werden den Menschen im Tal stets nur von außen auferlegt, können aber durch Tugenden und Traditionen, die dort vorhanden sind, überwunden werden. Herausforderungen können so ohne große Kraftakte oder strukturelle, längerfristige Umstellungen abgewendet werden. Mit dieser Überwindung

der Herausforderung, die im Material unter anderem durch das Wort „Umdenken“ auf den Punkt gebracht wird, gehen schließlich happy ends einher, die zur weiteren positiven Erfahrung des Gezeigten beitragen. Letztlich kommt zur positiven Konstruktion neben den besprochenen Aspekten noch hinzu, was in den Film aufgenommen wird und was nicht. So enthält dieser schlicht keine Bilder, die ästhetisch nicht ansprechend sind oder den angenehmen Eindrücken zuwiderlaufen, die er vermitteln will. In Anbetracht dieser Ergebnisse kann festgehalten werden, dass es sich um eine durchwegs positive Inszenierung von Heimat handelt.

Obwohl im Filmtext nur einmal das Wort „Heimat“ ausgesprochen wird, offenbaren sich im Laufe der Analyse zahlreiche Motive des Heimatdenkens, die auch im Rahmen der theoretischen Auseinandersetzung mit diesem aufscheinen. So geht aus dem Material zunächst etwa eine besonders starke Verbindung zwischen den Menschen und der sie umgebenden Natur in dieser Heimat hervor. Auch die Verbindung zwischen den Menschen und dem Tal als Lebensraum scheint außergewöhnlich stark zu sein, was sich etwa durch das Hochhalten der Traditionen des Tals oder den Unwillen der Bewohner:innen, das Tal zu verlassen, zeigt. Dieses Außerkraftsetzen der Grenze zwischen Subjekt und Umwelt wird etwa von Blickle (2004, S. 12) als allgemeines Merkmal von Heimatkonzeptionen angegeben. Ähnlich funktioniert der Anspruch auf einen sicheren Platz in der Gemeinschaft, den der Heimatgedanke vermittelt (Mense 2020, S. 81 f.). Dieser Anspruch findet sich auch in der behandelten Folge mit der oftmaligen Betonung der Gemeinschaft unter den Bewohner:innen wieder. Gemeinschaft und Zusammenhalt werden im Verlauf des Films als allgemeingültige Merkmale der Bevölkerung besprochen, wie etwa in dem Satz des Voiceover-Kommentars *„Die Einheimischen wissen, dass die Gemeinschaft ihr höchstes Gut ist“* (46:15-46:19) ersichtlich ist. Auch die Abwesenheit von Konflikten und Außenseiterproblematiken spricht für die enge soziale Integration in der dargestellten Gesellschaft.

Folgt man der Literatur zum Heimatbegriff, kann ein Lebensraum nur zur Heimat werden, wenn er sich Bedrohungen gegenüberstellt (Gebhard et al. 2007, S. 11). Der Heimatgedanke bietet dann einfache Lösungen zur Überwindung der Bedrohungen an, indem etwa ein sicheres, bedingungsloses Umfeld suggeriert wird. Im Zuge dieser Dichotomie zwischen Bedrohung und Lösung werden der Heimatidee Bedrohungsszenarien und Negativbilder gegenübergestellt, um ihr Berechtigung zu verleihen. Solche Negativbilder sind auch im bearbeiteten Videomaterial zu finden. So

werden an mehreren Stellen Bilder gezeichnet, die etwa die Stadt und geistige Arbeit als nicht erwünscht kommentieren. Ähnliche Ablehnungen finden sich etwa in der literarischen Gattung des Heimatromans, aber auch in anderen Ausformungen des Heimatbegriffs wieder (Bastian 1995, S. 190 ff.). Auch Äußerungen der Moderne werden in der Inszenierung als Negativbild oder Herausforderung behandelt. So werden etwa Plastik, industrielle Arbeit und Massenfertigung den im Film gefertigten Produkten gegenübergestellt, um deren subjektiven Wert zu steigern. Ebenso wird Tradition im Rahmen von traditionellen Gegenständen, Lebensweisen oder Arbeitsweisen stets als positiv bewertet, während Phänomenen, die als modern konnotiert werden können, stets die negative Antagonistenrolle zukommt. So erhält auch die Moderne gegenüber der Tradition und der Vergangenheit negative, von Vorbehalten geprägte Konnotationen. Auch diese Einordnung von Moderne und Vergangenheit ist ein zentrales Merkmal, das historisch unter dem Heimatbegriff verhandelt wurde und wird. So bietet dieses Motiv etwa einen ideologischen Anknüpfungspunkt zwischen politischem Konservatismus und dem Heimatdenken (Günter und Wimmer 1987, S. 11 f.).

Eine weitere Gemeinsamkeit zwischen konservativer Ideologie und Heimatdenken ist der Bezug auf das Einzelne, Konkrete und empirisch Gegebene und die Ablehnung des Abstrakten, Ungreifbaren, und Spekulativen (Günter und Wimmer 1987, S. 11 f.). Der positive Bezug auf das Konkrete ist auch im Material auf mehreren Ebenen zu erkennen. So zeichnen sich die enthaltenen Vorgänge zur Fertigung eines Produkts meist durch Einzelstückproduktion aus. Arbeiten werden oft durch eine Person und an nur einem Werkstück auf einmal durchgeführt. So entsteht für das Publikum eine Beziehung zwischen den Protagonist:innen und dem einzelnen Stück, welche durch viele Detailaufnahmen, aber auch zahlreiche Einstellungen von der Berührung der Hand mit dem Gegenstand visuell unterstrichen werden. In Zusammenhang mit dem Bezug auf das Konkrete wird im Rahmen des Heimatdenkens weiters auf einen gemeinsamen Ursprung der konkreten Dinge rekuriert. Auch in diesem Punkt entspricht die Inszenierung der dargestellten Heimat dem historischen, politischen Heimatbegriff – erneut etwa mit dem Häufigen Bezug auf Traditionen oder der Bezeichnung „ursprünglich“. Häufig wird darüber hinaus im Text von einer „früheren Zeit“ gesprochen, mit der bestimmte Vorstellungen in Verbindung gesetzt werden und die aber nicht näher eingegrenzt wird. Die Vermischung von Natur und Kultur, die Günter und Wimmer (ebd., S. 12 ff.) als Merkmal des Heimatdenkens anführen, ist schließlich in der Folge ebenso anhand einiger Merkmale, wie der großen Bedeutung der Natur für die Filmhandlung sichtbar. Weiters

werden etwa Erwähnungen von Lebensstilen, Gewohnheiten und Merkmalen der Bewohner:innen an mehreren Stellen mit den geografischen Gegebenheiten des Tales in Verbindung gesetzt. Insgesamt entspricht die Inszenierung von Heimat damit in einigen Teilen den Schnittstellen von Heimatdenken und konservativer Ideologie, wie sie etwa bei Günter und Wimmer (ebd.) identifiziert werden.

Obwohl *Heimatleuchten* keine erzählerische Dramaturgie beinhaltet, finden sich viele der im Material aufgefundenen Heimat-Motive im Heimatfilm der Nachkriegszeit wieder. So findet etwa eine Abgrenzung zwischen Land- und Stadtleben, zwischen Natur und Unnatur und eine inszenierte Bindung der Menschen an ihre Umwelt statt. Ist für die Bewohner:innen des Tals der Umzug daraus (besonders in die Stadt) unerwünscht, ist der Zuzug der einzigen aus der Stadt zugewanderten Person gleichbedeutend mit deren Selbstverwirklichung am Land. Traditionelle Wertvorstellungen werden dem Leben am Land eingeschrieben und mit Erwähnungen von Hektik, Industrie oder Erfolgsorientierung kontrastiert (vgl. Trimborn 1998, S. 41 ff.). Ähnliche Kontrastierungen können auch als das in den Heimatfilmen stark vertretene Motiv der Differenz zwischen Natur und Unnatur gefasst werden (vgl. Steiner 1987, S. 252 f.). Dafür spricht auch die starke Verbindung, die die Menschen durch die oft betonte Natürlichkeit ihrer Arbeitsmaterialien und Lebensräume mit der Natur besitzen. Auf einer latenten Ebene werden dadurch dargestellte Lebensweisen, Wertvorstellungen und Gesellschaftsformen näher an einen konstruierten, natürlichen Ursprung herangerückt. Die Affirmation und Naturalisierung der dargestellten Gesellschaft werden weiters durch die Abwesenheit von Konflikten und Widersprüchen gestärkt.

Der Filmsoziologie Siegfried Kracauers folgend, ist für die Auseinandersetzung mit der vorliegenden Inszenierung von Arbeit relevant, welche Bedürfnisse das Gezeigte für das Publikum bedient. Nach Kracauer enthalten Filme zu einem gewissen historischen Zeitpunkt und unter gewissen gesellschaftlichen Bedingungen existierende, unterdrückte Phantasien von Gesellschaft, die herrschaftsfunktional wiedergegeben werden (Heinze 2019, S. 11). Das Gesellschaftsbild in der vorliegenden Heimat-Inszenierung ist zunächst zu einem großen Teil bäuerlich geprägt. Obwohl die von den Protagonist:innen ausgeführten Tätigkeiten meist keine landwirtschaftlichen sind, wird beständig der bäuerliche Hintergrund der Personen, Familien und der Vergangenheit hervorgehoben. Die ansonsten im Verlauf des Films ausgeführten Tätigkeiten sind geprägt von Handarbeit, Naturmaterialien, Einzelstückproduktion und Einzelarbeit. Dabei herrschen

weder finanzieller Druck noch Zeitdruck vor. Die vorherrschende soziale Struktur, die das Tal prägt, ist die Familie. Obwohl keine klassische Kernfamilie mit Kindern im Material vorkommt, wird Familie immer wieder als soziales und wirtschaftliches Netz und besonders als Sozialstruktur, in der sich Erbe vollzieht, vom Text angeführt. Auch über Familienstrukturen hinaus herrscht in der Inszenierung dieser Heimat eine hohe soziale Integration, wie etwa im Zuge der Darstellung der größeren Zusammenkünfte suggeriert wird. Dabei haben die Mitglieder dieser integrierten Gesellschaft tendenziell aus dem Grund einen Platz in ihr, weil sie ursprünglich aus dem Tal stammen. Soziale Konflikte, Außenseiterproblematiken, politische Hintergründe sowie gesellschaftliche Integration von Menschen mit von der Mehrheitsbevölkerung abweichenden ethnischen oder sexuellen Hintergründen werden nicht in die Inszenierung mit einbezogen. Ausgehend von diesen Befunden können zwei Arten von Bedürfnissen identifiziert werden, die die Folge bedient. Zunächst ist die Darstellung der hierarchielosen, manuellen Arbeit unmittelbar am Werkstück als Antwort auf moderne Erfahrungen von Entfremdung, Sinnentleerung und Standardisierung zu deuten (vgl. Günter und Wimmer 1987, S. 20). Dem Verlust der Veränderbarkeit der Objekte wird durch Eskapismus in Erzählungen von Überschaubarkeit und unmittelbarem Zugriff – wie er etwa auch im bäuerlichen Leben und Arbeiten zu bestehen scheint – begegnet. Daneben zeigt sich ein Bedürfnis nach einer sicheren, bedingungslosen Gemeinschaft. Dieses wird in der Folge am konkretesten mittels der beiden Sequenzen, die das harmonische Beisammensein größerer Gruppen abbilden, bedient. Aber auch die oftmalige Betonung der Familie im Material bietet die Funktion eines sicheren und bedingungslosen sozialen Zusammenhangs. Zusätzlich wird durch die Inszenierung eine Anbindung der Bevölkerung an die Natur und Umgebung vorgenommen, die subtil eine natürliche Verbindung der Menschen mit ihrem Lebensraum suggeriert. Die so abgebildete Sicherheit und natürliche Eingebundenheit der Menschen steht in direkter Opposition zu Erfahrungen von Vereinzelung und Isolation in der Moderne. Demnach kann die Darstellung einer Gesellschaft, in der dem Menschen durch die Zugehörigkeit zu dem Tal ein bedingungsloser Platz zusteht, als kurzfristige Flucht aus realen Erfahrungen von Entfremdung und Verdinglichung sozialer Beziehungen verstanden werden.

9 Schlusswort und Ausblick

Wie die Arbeit am Material zeigen konnte, enthält die Inszenierung von Heimat in den drei Dimensionen *Raum*, *Zeit* und *Gesellschaft* Bilder und Motive, die jenen entsprechen, die in der theoretischen Auseinandersetzung mit der Heimatidee behandelt werden. So kommen etwa der ländlichen Szenerie und Lebensweise eine zentrale Rolle zu. Ebenso nimmt Natur und ihre Ausformungen einen entscheidenden Platz in der Darstellung ein. Viele Aspekte werden in Zusammenhang mit ihrer Tradition und ihrem Alter gebracht und dadurch positiv hervorgehoben. Traditionelles verhilft den Menschen, sich gegen Ausdrücke der Moderne zu behaupten, wodurch diese sich nicht bewähren und die Tradition in einem happy end als Siegerin hervorgehen kann. Die Menschen werden durch ihre enge Bindung an das Tal und durch ihre hohe soziale Integration charakterisiert. Sie bilden eine harmonische Einheit ohne innere soziale Konflikte. Auch abstraktere Inhalte des Heimatdenkens finden sich im Material wieder. So findet durch die Inszenierung insgesamt ein subtiles Hintanstellen der Individualität der Menschen gegenüber einer Betonung deren Herkunft und deren Eingliederung in der Gemeinschaft statt. Abstraktes und Spekulatives wird ausgeblendet zugunsten der Fokussierung auf Konkretes, Einzelnes und Greifbares. Dieses Konkrete hat seinen Ursprung dennoch in einer nicht näher eingegrenzten gemeinsamen Vergangenheit, auf die sich der Text immer wieder bezieht.

Obwohl im Rahmen einer hermeneutischen Analyse keine Aussagen über die gesellschaftlichen Implikationen eines ästhetisch gestalteten Mediums getroffen werden können, können dennoch ausgehend von den Forschungsergebnissen Hypothesen darüber formuliert werden. Im vorliegenden Fall kann das Material etwa ausgehend von politischen Hintergründen historischer Heimatkonzeptionen befragt werden. Die historisch immer wieder auftretende Bekräftigung des Nationalismus und der Nation wird in der behandelten *Heimatleuchten*-Folge kaum explizit praktiziert. Dennoch geben vereinzelte Stellen Anknüpfungspunkte für das nationale Verständnis des südtiroler Tales – so wird etwa in einer Landkarte Südtirol als Teil Österreichs dargestellt und die italienische Regierung für den Bau eines Stausees kritisiert. Was in der Folge nicht gezeigt wird, sind Menschen mit von der Norm abweichenden ethnischen Hintergründen. Unter den Menschen, die mit Namen vorgestellt werden, finden sich keine italienischen Namen. Mit verschiedenen Mitteln wird darüber hinaus eine Verbindung zwischen den Menschen und ihrem Lebensraum hergestellt. So wird etwa mithilfe des Rekurses auf Tradition

mitunter impliziert, die Ansässigkeit dieser Menschen in dem Tal sei eine natürliche Gegebenheit. Die stetig wiederkehrende Beschreibung von Menschen und Objekten als „Ultner“ verstärkt die Konstruktion deren Zugehörigkeit zu einem in sich geschlossenen und von Natur aus gegebenen Kollektiv. Auch an diesen Punkten entspricht die Inszenierung so der Ausformung eines Heimat-Begriffs, der für völkische Assoziationen offen ist. Anschlussfähigkeit an den Konservatismus, wie er etwa von Günter und Wimmer (1987) dargestellt wird, erhält der Film zunächst ebenso durch das zentrale Thema der Tradition. Mit deren Hilfe wird ein gemeinsamer Ursprung aller Dinge und gesellschaftlicher Gegebenheiten konstruiert und so affirmiert. Bei der Darstellung dieser bestimmten Bilder von Gesellschaft kommt der Inszenierung des Mediums als Dokumentation – und damit als Abbild der Realität – zentrale Bedeutung zu. Das Rechnen mit der Realität des Gezeigten könnte beim Publikum den Glauben an die tatsächliche Existenz einer Heimat befördern, die jener romantisierten der Inszenierung in *Heimatleuchten* gleicht. Historisch führte der Glaube an die reale Existenz einer ideologisch aufgeladenen Heimat zum Ausschluss dessen, was nicht unter dieser Idee vereint werden konnte. Dementsprechend könnte auch die Ästhetik der Heimat in *Heimatleuchten* etwa zur Ablehnung von Moderne, abstraktem Denken oder Denken in Widersprüchen beitragen.

Die im Zuge dieser Arbeit vorgenommene Forschung will einen ersten, explorativen Schritt zur Erforschung aktueller Heimat-Inszenierungen in dokumentarischen Filmmedien setzen. Die hermeneutische Analyse einer Folge setzt dabei einen Startpunkt zur Erfassung von Motiven und Themen, die im Rahmen von Heimat-Dokus abgebildet werden. Um das Forschungsthema weiterführend behandeln zu können, ist mehr Forschung und sind mehrere verschiedene Forschungszugänge vonnöten. So legen die erbrachten Ergebnisse nahe, die potenziellen Effekte der Inszenierung mittels einer Medienwirkungsanalyse zu untersuchen. Trotz der Schwierigkeiten, die eine Erfassung von abstrakten Vorstellungen und unbewussten Bedürfnissen, die das Material potenziell bedient, ergeben könnte, könnten so dennoch Assoziationen und emotionale Reaktionen erfasst werden. So könnten neue Erkenntnisse über das Feld der Heimat-bezogenen Medien, aber auch über Zugänge zu Heimatideen selbst gewonnen werden. Weiters von Interesse ist eine Beforschung des Themas mithilfe großer Samples. So könnten einerseits Aussagen über die Verbreitung von Heimat-bezogenen Motiven und Themen getroffen werden, andererseits wären so Feststellungen darüber möglich, wie konsistent und zentral einzelne von ihnen über mehrere Produkte hinweg unter dem Rekurs auf Heimat

verhandelt werden. Weitere Ergebnisse könnten etwa vergleichende Forschungen zwischen verschiedenen Formaten bringen. So könnten etwa Fokusverschiebungen zwischen Inszenierungen von Heimat und deren Auswirkungen auf die transportierten Aussagen herausgearbeitet werden. Weiters wäre ein Vergleich von Formaten unterschiedlicher Fernsehprogrammanbieter mit unterschiedlichen inhaltlichen Ausrichtungen möglich. In diesem Zuge ist schließlich auch der Vergleich von Formaten zwischen öffentlich-rechtlichen Produktionen und Produktionen von Privatsendern von Interesse. Dabei könnte eine Hypothese erforscht werden, die im Zuge dieser Forschung aufkam, aufgrund des Forschungsdesigns jedoch nicht bearbeitet werden konnte, wonach Privatsender aufgrund ihrer größeren Abhängigkeit von Einschaltquoten möglicherweise anders gewichtete Inhalte produzieren. Im Fall von Heimat-Dokumentationen könnte so etwa erforscht werden, ob diese unkritischer und romantisierender wirken und inszeniert sind, wenn sie von privaten Sendestationen produziert und ausgestrahlt werden.

10 Literatur

- Anz, Thomas. 2017. Heimatgefühle. Literarische Techniken der Emotionalisierung in der Repräsentation prototypischer Räume und Szenarien. In *Raum - Gefühl - Heimat. Literarische Repräsentationen nach 1945*, Hrsg. Garbiñe Izutueta, Mario Saalbach, Iraide Talavera, Carme Bescansa und Jan Standke, 17–37. Marburg: LiteraturWissenschaft.de.
- Applegate, Celia. 1990. *A nation of provincials. The German idea of Heimat*. Berkeley, CA: University of California Press.
- Bastian, Andrea. 1995. *Der Heimat-Begriff: eine begriffsgeschichtliche Untersuchung in verschiedenen Funktionsbereichen der deutschen Sprache*. Tübingen: Niemeyer.
- Blickle, Peter. 2004. *Heimat. A Critical Theory of the German Idea of Homeland*. Rochester, N.Y.: Camden House.
- derstandard.at. 2016. „Identitärer“ auf Podium: Gäste sagen „Talk im Hangar-7“-Teilnahme ab. *Der Standard*.
<https://www.derstandard.at/story/2000046196647/rechtsextremer-am-podium-gaeste-sagen-talk-im-hangar-7-ab> (Zugegriffen: 12. Sep. 2023).
- derstandard.at. 2023. Objektivitätsgebot: Bundesverwaltungsgericht hebt Komm-Austria-Bescheid zu „Der Wegscheider“ auf Servus TV auf. *Der Standard*.
<https://www.derstandard.at/story/3000000175675/objektivitaetsgebot-bundesverwaltungsgericht-hebt-komm-austria-bescheid-zu-der-wegscheider-auf-servus-tv-auf> (Zugegriffen: 12. Sep. 2023).
- Faulstich, Werner. 2013. *Grundkurs Filmanalyse*. 3., aktualisierte Auflage. Paderborn: Wilhelm Fink.
- fernsehserien.de. 2023. Heimatleuchten. *fernsehserien.de*.
<https://www.fernsehserien.de/heimatleuchten> (Zugegriffen: 12. Sep. 2023).
- Gebhard, Gunther, Oliver Geisler, und Steffen Schröter. 2007. Heimatdenken: Konjunktoren und Konturen. Statt einer Einleitung. In *Heimat: Konturen und Konjunktoren eines umstrittenen Konzepts*, Hrsg. Gunther Gebhard, Oliver Geisler und Steffen Schröter, 9–57. Bielefeld: transcript Verlag.

- Günter, Manuela, und Thomas Wimmer. 1987. „Blicke nach Hause“ oder Philosophische Bemerkungen zur Heimat. *Widerspruch. Münchner Zeitschrift für Philosophie* 14, 7. Jg.: 9–24.
- Hadler, Daniel. 2020. Wie sich Privatsender als Heimatsender positioniert. *kleinezeitung.at*. https://www.kleinezeitung.at/kultur/medien/5899591/Servus-TV_Wie-sich-Privatsender-als-Heimatsender-positioniert (Zugegriffen: 12. Sep. 2023).
- Heinze, Carsten. 2019. Siegfried Kracauer und der dokumentarische Film. Ein filmsoziologischer Versuch, sich anzunähern. In *Der dokumentarische Film und die Wissenschaften: Interdisziplinäre Betrachtungen und Ansätze, Film und Bewegtbild in Kultur und Gesellschaft*, Hrsg. Carsten Heinze und Arthur Schlegelmilch, 7–58. Wiesbaden: Springer Fachmedien Wiesbaden.
- Heinze, Carsten. 2020. Zwischen gesellschaftlicher Beobachtung und künstlerischer Praxis: Realismus, Fiktion und das Imaginäre in dokumentarischen Filmen. In *Film als Kunst der Gesellschaft: Ästhetische Innovationen und gesellschaftliche Verhältnisse, Film und Bewegtbild in Kultur und Gesellschaft*, Hrsg. Lutz Hieber und Rainer Winter, 129–162. Wiesbaden: Springer Fachmedien Wiesbaden.
- Heinze, Carsten. 2021. Dokumentarische Filme/Bewegtbilder. In *Handbuch Filmsoziologie*, Hrsg. Alexander Geimer, Carsten Heinze und Rainer Winter, 927–956. Wiesbaden: Springer Fachmedien Wiesbaden.
- Hickethier, Knut. 2007. *Film- und Fernsehanalyse*. 4., aktualisierte und erweiterte Auflage. Stuttgart / Weimar: J.B. Metzler Verlag.
- Hißnauer, Christian. 2011. *Fernsehdokumentarismus. Theoretische Näherungen, pragmatische Abgrenzungen, begriffliche Klärungen*. Konstanz: UVK.
- Hißnauer, Christian. 2018. Das Idyll als Wiedergutmachung? Kritik und Verklärung der Provinz im bundesdeutschen Fernsehdokumentarismus der 1960er bis 1970er Jahre und die rurbane Landlust aktueller Produktionen. In *Landmedien. Kulturhistorische Perspektiven auf das Verhältnis von Medialität und Ruralität im 20. Jahrhundert, Jahrbuch für Geschichte des ländlichen Raumes*, Hrsg. Clemens Zimmermann, Gunter Mahlerwein und Aline Maldener, 231–254. Innsbruck, Wien, Bozen: StudienVerlag.
- Hißnauer, Christian. 2020. Unser Dorf hat Wochenende. Die mediale Aufwertung der Provinz und des Dörflichen im Fernsehdokumentarismus der Dritten Programme. *Zeitschrift für Germanistik* 30 (2): 399–416.

- Hißnauer, Christian. 2021. Fernsehdokumentarismus. In *Handbuch Filmsoziologie*, Hrsg. Alexander Geimer, Carsten Heinze und Rainer Winter, 1009–1028. Wiesbaden: Springer Fachmedien Wiesbaden.
- Hißnauer, Christian. 2022. Die Zukunft auf dem Lande – früher und heute. Verhandlungen über die Zukunftsfähigkeit des Dorfes im bundesdeutschen Fernsehdokumentarismus. In *Die Zukunft auf dem Land. Imagination, Projektion, Planung, Gestaltung.*, Hrsg. Sigrun Langner und Marc Weiland, 343–374. Bielefeld: transcript Verlag.
- Hißnauer, Christian, und Claudia Stockinger. 2021. Gutes Leben in der Uckermark – intermedial. Gegenwärtige Narrative des Provinzerzählens und ein allgemeines Modell medialer Raumproduktion. In *Gutes Leben auf dem Land? Imaginationen und Projektionen vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart*, Hrsg. Werner Nell und Marc Weiland. Bielefeld: transcript Verlag.
- Hohenberger, Eva. 1988. *Die Wirklichkeit des Films. Dokumentarfilm, ethnographischer Film, Jean Rouch*. Hildesheim: Olms.
- Hüppauf, Bernd. 2007. Heimat - Die Wiederkehr eines verpönten Wortes. Ein Populärmythos im Zeitalter der Globalisierung. In *Heimat. Konturen und Konjunkturen eines umstrittenen Konzepts*, Hrsg. Gunther Gebhard, Oliver Geisler und Steffen Schröter, 109–141. Bielefeld: transcript Verlag.
- Kracauer, Siegfried. 1977a [1928]. Die kleinen Ladenmädchen gehen ins Kino. In *Das Ornament der Masse. Essays*, 279–294. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Kracauer, Siegfried. 1977b [1928]. Film 1928. In *Das Ornament der Masse. Essays*, 295–310. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Kracauer, Siegfried. 2015 [1964]. *Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit*. 9. Auflage. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Kracauer, Siegfried. 2017 [1947]. *Von Caligari zu Hitler. Eine psychologische Geschichte des deutschen Films*. 10. Auflage. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Ludewig, Alexandra. 2020. Es heimatet sehr. 125 Jahre Heimatfilm. In *Gutes Leben auf dem Land? Imaginationen und Projektionen vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart*, 427–444. Bielefeld: transcript Verlag.
- Mannheim, Karl. 1984. *Konservatismus. Ein Beitrag zur Soziologie des Wissens*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Mecklenburg, Norbert. 1987. *Die grünen Inseln. Zur Kritik des literarischen Heimatkomplexes*. München: Iudicium-Verlag.

- medianet.at. 2023. Privatsender freuen sich über gute Mai-Quoten. *medianet.at*.
<https://medianet.at/news/marketing-and-media/privatsender-freuen-sich-ueber-gute-mai-quoten-54079.html#> (Zugegriffen: 12. Sep. 2023).
- Mense, Thorsten. 2020. Wo die deutsche Seele wurzelt. Über den neuen deutschen Heimatboom, völkische Kontinuitäten und warum links immer noch da ist, wo keine Heimat ist. In *Maulwurfsarbeit 5*, Hrsg. associazione delle talpe, 79–86. Bremen.
- Nichols, Bill. 2017. *Introduction to Documentary*. 3rd edition. Bloomington: University of Indiana Press.
- Nitzke, Solvejg, und Lars Koch. 2020. Prekäre Heimat. Programmatik und Scheitern eines Entstörungsversuchs. *Kulturwissenschaftliche Zeitschrift* 5 (1): 1–14.
- Odin, Roger. 1998. Dokumentarischer Film - dokumentarisierende Lektüre. In *Bilder des Wirklichen. Texte zur Theorie des Dokumentarfilms*, Hrsg. Eva Hohenberger. Berlin: Vorwerk 8.
- Oesterheldt, Anja. 2016. Topographien des Imaginären. Thesen zum Konzept der ›Heimat‹ in der deutschsprachigen Literatur des 19. Jahrhunderts. In *Heimat gestern und heute. Interdisziplinäre Perspektiven*, Hrsg. Eduardo Costadura und Klaus Ries, 201–211. Bielefeld: transcript Verlag.
- Peltzer, Anja, und Angela Keppler. 2015. *Die soziologische Film- und Fernsehanalyse. Eine Einführung*. Berlin/Boston: De Gruyter Oldenbourg.
- Postone, Moishe. 1982. Die Logik des Antisemitismus. *Merkur. Deutsche Zeitschrift für Europäisches Denken* 403, 36. Jg.: 13–25.
- Raab, Jürgen, und Marija Stanisavljevic. 2018. Wissenssoziologische Videohermeneutik. In *Handbuch Qualitative Videoanalyse*, Hrsg. Christine Moritz und Michael Corsten, 57–72. Wiesbaden: Springer Fachmedien.
- Schattleitner, Christoph. 2016. ServusTV ist auf dem Weg zum Heimatsender der Rechtspopulisten. *vice.com*. <https://www.vice.com/de/article/3be8jb/servus-tv-der-heimatsender> (Zugegriffen: 12. Sep. 2023).
- Schramm, Holger, und Nicole Liebers. 2019. „Heimat – das ist ein Gefühl“. Begriffsklärungen, Desiderate und Perspektiven für die kommunikationswissenschaftliche Forschung zu Heimat in den Medien. *Medien & Kommunikationswissenschaft* 67 (3): 259–276.
- Schruhl, Friederike. 2022. „Du weißt doch, wie die Leute hier sind.“ Zur Zukunftsfähigkeit von ›Heimat‹ in Dorfromanen der Gegenwart. In *Die Zukunft*

- auf dem Land. Imagination, Projektion, Planung, Gestaltung*, Hrsg. Sigrun Langner und Marc Weiland, 275–291. Bielefeld: transcript Verlag.
- ServusTV.com. 2023. Heimatleuchten. *ServusTV.com*.
<https://www.servustv.com/volkskultur/b/heimatleuchten/aa-1qf83n3t92111/>
 (Zugegriffen: 3. Aug. 2023).
- Silber, Christoph. 2022. „Heimatleuchten“: ServusTV lädt zur Sommerfrische. *kurier.at*.
<https://kurier.at/kultur/medien/heimatleuchten-servustv-laedt-zur-sommerfrische/402089872> (Zugegriffen: 12. Sep. 2023).
- Simon, Anne-Catherine. 2019. Servus TV beglückt einen radikalen Denker der „Neuen Rechten“. *Die Presse*. <https://www.diepresse.com/5607683/servus-tv-beglueckt-einen-radikalen-denker-der-neuen-rechten> (Zugegriffen: 12. Sep. 2023).
- statista.com. 2023. Marktanteile der Fernsehsender in Österreich im August 2023.
statista.com.
<https://de.statista.com/statistik/daten/studie/303727/umfrage/marktanteile-der-fernsehsender-in-oesterreich-monatlich/> (Zugegriffen: 12. Sep. 2023).
- Steiner, Gertraud. 1987. *Die Heimat-Macher. Kino in Österreich 1946-1966*. Wien: Verlag für Gesellschaftskritik.
- Trimborn, Jürgen. 1998. *Der deutsche Heimatfilm der fünfziger Jahre. Motive, Symbole und Handlungsmuster*. Köln: Teiresias Verlag.

11 Abbildungsverzeichnis

Abb. 1: Bergpanoramen an den Eingängen zu den Sequenzen 3 und 10 (07:59; 35:10).	61
Abb. 2: Von Schnee geprägte Außenaufnahmen (20:06; 27:08).	62
Abb. 3: Schneeverwehungen und Eiszapfen (14:51; 06:15).	62
Abb. 4: Typische Arbeitsstätten: Eine Korbflechterwerkstatt und eine Almhütte (05:37; 13:17).....	63
Abb. 5: Die Stube des Bäckers und jene der Wandergruppe auf der Almhütte (37:38; 21:36).....	64
Abb. 6: Zirbenspäne werden in Zeitlupe auf die Wollmatratze gestreut (33:36; 33:41). 66	
Abb. 7: Urlärchen als Symbol für Macht und Widerstandsfähigkeit der Natur (03:40; 03:57).....	67
Abb. 8: Betonung der Höhe der Berge und der Aufstieg (06:07; 11:55).....	68
Abb. 9: Ankunft auf der Almhütte und Anheizen des Ofens als Heimkommen (12:04; 12:18).....	69
Abb. 10: Untersicht als wiederkehrendes Stilmittel (10:23; 15:18).	71
Abb. 11: Gegenlicht verleiht dem Abgebildeten erleuchtete Umrisse und eine besondere Stimmung (03:16; 16:49).	71
Abb. 12: Halb verdeckte Einstellungen verstärken das Motiv des Geheimnisvollen (12:29; 23:46).	72
Abb. 13: Zahlreiche Detailaufnahmen erzeugen (affektive) Nähe zum Geschehen (10:27; 14:23).	73
Abb. 14: Hände an der Arbeit als unmittelbarer Zugriff auf die Umwelt (17:52; 39:38).	73
Abb. 15: An Objekten wird ihr Alter betont (32:10; 19:48).	75
Abb. 16: Gegenlicht beleuchtet den Staub und die schroffen Kanten. Dem alten Rumpler wird eine mystische Aura hinzugefügt (15:21).....	80
Abb. 17: Materialisierung von Tradition in Form eines geerbten Brotschneidegerätes (27:43).	80
Abb. 18: Einstellungsabfolge in Sequenz 9 vom Panorama über die Halbtotale zur Nahen (29:59; 30:07; 30:21).....	82
Abb. 19: Fokus auf die Kleidung der Wandergruppe (19:11).	84
Abb. 20: Bebilderung einer romantischen Beziehung (24:31; 27:54).....	85

Abb. 21: Bilder eines geteilten Arbeitsplatzes (32:38; 35:02)	86
Abb. 22: Alkoholkonsum auf der Almhütte (23:22).....	87
Abb. 23: Alkohol als Teil des Vereinslebens in der letzten Sequenz (43:14; 43:27).....	88
Abb. 24: Das Flechten eines Buckelkorbes und das Nähen einer Wollmatratze (07:19; 34:03).....	89
Abb. 25: Zeitlupenaufnahmen im Zuge des Brotbackens (25:03; 25:13).	90
Abb. 26: Abbildungen von Feuer bei der Herstellung von Lebensmitteln (14:16; 41:00).	91
Abb. 27: Kunsthandwerk aus Holz: eine Schüssel und ein Döschen aus Birkenrinde (10:54; 39:38).	92
Abb. 28: Zwei landwirtschaftliche Tätigkeiten: Verteilen von Stroh und Schafe scheren (07:04; 30:34).	93
Abb. 29: Gemeinsames Musizieren im Rahmen der Zusammenkünfte (22:02; 46:12) .	94
Abb. 30: Männlicher Krafteinsatz beim Manövrieren eines Heuschlittens (44:35).....	97

Sämtliche in der Arbeit benutzte Abbildungen sind dem Werk „Eppas onderscht – Das Südtiroler Ultental“ (2020, Eckert Film / ServusTV) entnommen.

URL: <https://www.servustv.com/volkskultur/v/aa-24e36gw711w12> (zuletzt aufgerufen: 18.11.2023)

12 Anhänge

12.1 Anhang 1: Sequenzprotokoll

Folge	Eppas onderscht - Das Südtiroler Ultental (Eckert Film)					
Sequenz	1	2	3	4	5	6
Zeit	0:00:00-0:02:01	00:02:01-0:07:46	0:07:46-0:11:22	0:11:22-0:14:47	0:14:47-0:19:00	0:19:00-0:23:39
Handlungsverlauf	Einführung und Signation	Holzarbeit	Holzkünstler	Flatschbergalm	Rumpler	Die Wanderer auf der Hütte
	[1_1] Es wird ein Überblick über die verschiedenen Schauplätze gegeben.	[2_1] Vorstellung des Kraxenbauers. Er sucht Haselstecken.	[3_1] Er sucht im Wald geeignetes Holz.	[4_1] Die Almwirtin geht zur Hütte hinauf und erzählt, wie sie dazu gekommen ist.	[5_1] Der Rumpler-Bauer erklärt das Spiel. Auch seine Geschichte wird erzählt.	[6_1] Die Wandergruppe stellt sich vor und kehrt in die Hütte ein.
	[1_2] Signation	[2_2] Urlärchen	[3_2] Er drechselt das Holz in seinem Hof	[4_2] Vorschau und Werbeunterbrechung.	[5_2] Es wird thematisiert, dass die Familie wegen eines Staudamm-Baus umziehen musste.	[6_2] Das Muas wird von der Wandergruppe gegessen.
		[2_3] Am Bauernhof. Beim Korbflechten und im Stall.		[4_3] Die Wirtin kocht Muas und erklärt, wie es werden soll.	[5_3] Ein Rumpler wird gebaut und dann ausprobiert.	[6_3] Die Wandergruppe feiert, tanzt und rumpelt.

7	8	9	10	11	12
0:23:39-0:28:47	0:28:47-0:29:06	00:29:06-0:35:07	00:35:07-0:40:05	0:40:05-0:41:28	0:41:28-0:47:01
Brotbacken	Speck	Wollmatratzen	Der Bäcker	Speck 2	Skirennen
[7_1] Die Brotbäckerin spricht über das Brotbacken.	[8_1] Speck wird gewürzt und es wird über die Herstellung von Speck geredet.	[9_1] Der Bauer spricht vom Woll machen, während man sieht, wie er ein Schaf schert.	[10_1] In der Bäckerei wird über das Brot und das Bäckerhandwerk gesprochen.	[11_1] Der Speck wird in die Selchkammer gebracht und geräuchert.	[12_1] In der Werkstatt werden Vorbereitungen für das Schlittenrennen getroffen.
[7_2] In der Stube wird Brot gegessen und es wird über dieses Brot gesprochen.		[9_2] Die Wolle wird angeliefert und es wird ein Überblick über den Betrieb gegeben.	[10_2] Der Bäcker spricht über die Herstellung der Birkendosen. Man sieht ihn beim Rinde suchen und bei der Herstellung.		[12_2] Das Ski- und Schlittenrennen findet statt.
[7_3] Vorschau und Werbeunterbrechung.		[9_3] Eine Matratze wird hergestellt und es wird über ihre Eigenschaften gesprochen.			[12_3] Unten angekommen wird gefeiert.
					[12_4] Abmoderation und Zusammenfassung.

12.2 Anhang 2: Einstellungsprotokoll Sequenz 2

Heimatleuchten: Eppas onderscht – Das Südtiroler Ultental Sequenz 2						
Cut	Zeit	Visual Data			Audio Data	
		Schnittart	Kamera/Einstellung	Szene/Gesamtablauf	Off/On-Text	Musik/Text/Geräusche
1.	0:02:26 [2_1]	Harter Schnitt	Panorama über das Tal, Drohnenflug nach vorne	Im Vordergrund ein Bauernhof, im Hintergrund das Tal. Es scheint die Sonne und es liegt Schnee.	Off: „Auf den Bergbauernhöfen im Tal bleibt Zeit für andere Arbeiten“	Ruhige, idyllische E-Gitarren und Klaviermusik
2.	0:02:29	Harter Schnitt	Panorama über das Tal, Drohnenflug langsam nach vorne	In dem Tal scheint die Sonne und es liegt Schnee. Im Vordergrund mehrere Häuser, im Hintergrund Berge. Blick Richtung Talkessel	O: „Wenn im Winter die Landwirtschaft auf den Feldern ruht.“	s.o.
3.	0:02:34	Harter Schnitt	Halbnahe auf Nahe, leichter Schwenk nach oben, Aufsicht	E.P. hat einige Haselstecken geschultert und geht damit relativ mühsam bergauf nach rechts oben aus dem Bild. Sein Blick ist bestimmt. Er trägt eine dunkle Fleecejacke.	O: „Erhard Paris sucht entlang der Falschauer möglichst lange Haselnussstecken.“	s.o.
4.	0:02:40	Harter Schnitt	Halbnahe, Aufsicht durch einen Baum	E.P. betätigt sich an einem Baum. Sein Blick ist	O: „Um daraus Körbe und Kraxen zu flechten“	s.o.

				konzentriert. Im Hintergrund die helle Landschaft		
5.	0:02:43	Harter Schnitt	Detail, Normalsicht, Handkamera Schwenk nach oben. Untersicht. Fokus auf E.P.	Eine Handsäge schneidet einen Haselstecken vom Baum ab. Im Hintergrund E.P. Der Ast ist durch. E.P. nimmt den Ast und schneidet ihn an anderer Stelle noch einmal durch.	E.P. aus dem Off: „Es ist nicht so einfach, schön gerade Haselnussstöcke zu kriegen, weil in so einem Strauch wachsen in der Mitte ein zwei Stöcke, was man halt gebrauchen kann und die anderen sind alle schief gewachsen.“	s.o. Geräusch der Säge Musik klingt langsam aus
6.	0:02:58	Harter Schnitt	Nahe, Normalsicht, Handkamera	E. spricht rechts an der Kamera vorbei. Er hat einige Haselstecken geschultert. Es erscheint ein Insert rechts unten „Erhard Paris – Korbmacher und Bergbauer“	E.: „Und überhaupt wenn viel Schnee ist, nachher drückts ... drückts die Haselnussstöcke runter.“	
7.	0:03:03	Harter Schnitt	Nahe, Untersicht, Handkamera Leichter Schwenk nach rechts	E. schneidet an einem Stock. Dieser löst sich vom Baum. E. sieht den Stock nach oben an und nimmt ihn herunter.	E. aus dem Off: „Und nachher sind sie ganz gebogen und dann kann man die nicht verwenden.“	Sägegeräusche

				Lichteinfall von der Sonne hinten		
8.	0:03:09	Harter Schnitt	Untersicht, Handkamera	Der Ast wird vom Baum entwirrt. Im Hintergrund der blaue Himmel.	O: „Nicht jeder der 4.000 Ultner findet Arbeit im Tal. Viele müssen in die größeren Städte pendeln.“	Kratzen der Äste
9.	0:03:13	Harter Schnitt	Aufsicht, Handkamera hinter Baum, Halbtotale, leichte Fahrt nach rechts	E. schneidet an einem Ast. Dynamische Haltung. Der Ast löst sich und E. nimmt ihn an sich und betrachtet ihn.	O: „Für Erhard ist das nie eine Option gewesen.“ E. aus dem Off: „Den ganzen Tag im Büro sitzen.“	Kratzen der Äste
10.	0:03:22	Harter Schnitt	Normalsicht, Nahe, Handkamera	E. spricht und schaut nach oben rechts. Licht von rechts. E. lächelt und bewegt den Oberkörper	E.: „Das wäre jetzt nicht meine (lacht) nicht meine Arbeit.“	
11.	0:03:25	Harter Schnitt	Nahe, Untersicht, Gegenlicht, Handkamera	E. schneidet einen Ast mit der Handsäge. Der Ast löst sich	E. aus dem Off: „Weil ich lieber was mit den Händen mache. Und das ist eigentlich“	Sägegeräusche
12.	0:03:31	Harter Schnitt	Halbnahe auf Halbtotale, Schwenk nach oben, Untersicht,	E. geht von der Kamera weg über den beschneiten Weg. Er hat einige Haselstecken geschultert. Im Hintergrund das Bergpanorama	„Auch ganz schön, so durch den Schnee zu stapfen und die Stecken zu suchen. Und den Duft von den Bäumen und Sträuchern genießt man schon, ja.“	Schritte im Schnee

13.	0:03:37 [2_2]	Harter Schnitt	Panorama, Drohnenflug nach vorne	Die Kamera fliegt nach vorne. Rechts und links wird das Tal von bewaldeten Bergen eingerahmt. In der Mitte liegt Schnee und fließt ein Fluss	O: „Schon immer ist Holz ein wichtiger Rohstoff im Tal. Zum Beispiel für Dachschindeln. Trotzdem stehen hier einige der ältesten Nadelbäume	Langsame, getragene Geigenmusik
14.	0:03:47	Harter Schnitt	Totale, Handkamera, Aufsicht	Im Hintergrund im Fokus liegt ein alter Nadelbaum. Im Vordergrund geht E. mit seinen Haselstecken auf der Schulter davor vorbei bergauf durch den Schnee	„Europas. Drei Urlärchen bei St. Gertraud haben die Jahrhunderte“	s.o. Schritte im Schnee
15.	0:03:51	Harter Schnitt	Untersicht, Schwenk nach unten, Nahe	Ein großer Baum wird von der Kamera von oben bis unten beobachtet. Der Stamm hat einige Auswüchse	„Überdauert. Eine mit einem Stamm von über 8 Meter Umfang.“ E. aus dem Off.: „Jedes Mal, wenn man vorbeigeht, ist es halt beeindruckend“	s.o.
16.	0:03:58	Harter Schnitt	Normalsicht, Halbnahe, Handkamera	Rechts steht E. und spricht über die Kamera hinweg. Er hat seine Haselstecken geschultert. Er schmunzelt.	E.: „Nachweislich sind die über 1000 Jahre alt. Das sind europaweit die ältesten Lärchen.“	Musik endet

				Am linken Bildrand steht der Baum		
17.	0:04:05	Harter Schnitt	Untersicht, Halbnah, leichte Fahrt nach links	Ein alter, großer Baum wird im Fokus gefilmt. E. steht am rechten Bildrand und blickt hinauf zu dem Baum	O: „Etwas altersschwach, hohl und gezeichnet von Blitzeinschlägen“	Ambient-Musik
18.	0:04:09	Harter Schnitt	Untersicht, leichte Fahrt nach links	Das Bild ist leicht von links verdeckt von einem Ast. Ein großer, alter Baum wird im Fokus gefilmt. Er ist von rechts mit Stahlseilen befestigt	„Oder Trockenheit“	s.o.
19.	0:04:12	Harter Schnitt	Untersicht, leichte Fahrt nach links	Im Vordergrund ein großer, alter Baum, der von Stahlseilen gestützt ist. Die Vorderseite liegt im Schatten. Im Hintergrund der Himmel	„Stützen Stahlseile die drei knorrigen Riesen“	s.o.
20.	0:04:15	Harter Schnitt	Untersicht, Halbnah, Schwenk nach links	E. geht sich duckend in einen hohlen Baum, wo die Kamera bereits ist, und blickt sich nach oben hin um. Er leuchtet mit seinem Handy. Die Kamera blickt schlussendlich durch das Loch nach oben in den Himmel	„Immer noch schlagen sie jedes Jahr frisches Grün aus“	s.o. leise Schritte

21.	0:04:24	Harter Schnitt	Normalsicht, Halbnähe, Handkamera	E. spricht nach oben rechts über die Kamera hinweg über die Bäume. Er befindet sich in der rechten Bildhälfte, am linken Rand ein dicker, alter Baum. E. hat seine Haselstecken geschultert.	Leichte Soundbrücke E.: "Da haben sie vor in den 50er-Jahren ist einer umgefallen vom Wind"	s.o.
22.	0:04:28	Harter Schnitt	Untersicht, Nahe, Handkamera	E. steht im hohlen Baum und blickt sich nach oben hin mit seinem Handy als Beleuchtung um	E. aus dem Off: „Und da haben sie zweitausend Jahresringe gezählt“	s.o.
23.	0:04:33	Harter Schnitt	Untersicht, Detail, Handkamera	Im hohlen Baum sieht man Gravuren im Holz. Es ist finster und mit künstlichem Licht erleuchtet. Zu erkennen ist eine Inschrift „Schweiger Ferdl 1.8.1955“		s.o.
24.	0:04:38 [2_3]	Harter Schnitt	Panorama, leichte Fahrt nach rechts	Vorne rechts unten eine Schneefläche, rechts oben hängen Äste ins Bild. Im Hintergrund fokussiert das Tal	O: „Auch menschliche Spuren haben im Ultental“	s.o.
25.	0:04:41	Harter Schnitt	Untersicht, leichter zoom, statisch	Von unten wird ein Bauernhof gefilmt. Er ist in der rechten Bildhälfte, in der linken das Bergpanorama	„Die Zeit überdauert.“ „Von den Erbhöfen“	Ambient wird zu langsamen Streicher-Akkorden

26.	0:04:44	Harter Schnitt	Normalsicht, leichter zoom, statisch	Eine Gruppe von alten Bauernhäusern wird nun näher gefilmt. Es liegt Schnee	„Sind die ältesten schon vor 600 Jahren errichtet worden.“	s.o.
27.	0:04:46	Harter Schnitt	Normalsicht, Drohnenflug nach vorne	Links am Hang befinden sich alte Bauernhäuser, untere Bildmitte Schnee, rechts Bergpanorama	„Oberhalb von St. Nikolaus liegt der Bauernhof von Erhard. Direkt über dem Stall“	s.o.
28.	0:04:51	Harter Schnitt	Untersicht, Fahrt nach links, Halbtotale	Die Kamera fährt etwas nach links hinter einem Objekt hervor. E. geht von hinten in einem Raum hinein. Er hat seine Haselstecken geschultert. Die Farbe des Raumes ist durchgängig holzfarben. Alle Gegenstände sind aus Holz	„Hat er seine Flechtwerkstatt eingerichtet.“	s.o. leichte Schritte
29.	0:04:54	Harter Schnitt	Untersicht, Detail, leichte Fahrt nach links	Im Vordergrund wird ein Haselstecken von zwei Händen in ein Gerät aus Holz gelegt. Am Gerät steckt ein Taschenmesser. Im Hintergrund der Torso von E.	„Für das Binden einer Rückenkraxe braucht er mindestens zwei Meter lange Spalten“	s.o. leichte Schritte
30.	0:05:00	Harter Schnitt	Aufsicht, Detail, Handkamera	Eine Hand hält den Stecken auf dem Gerät. Die rechte schneidet mit einem Taschenmesser eine Kerbe	E. aus dem Off: „Beim Einschneiden ist es	s.o. Knistern im Hintergrund Musik klingt aus

				hinein. Der Schnitt ist im Bildmittelpunkt	wichtig, dass man nicht zu tief einschneidet.“	
31.	0:05:04	Harter Schnitt	Normalsicht, Handkamera, Nahe	E. ist in etwa in der Bildmitte. Er sieht nach unten und tut scheinbar etwas mit seinen Händen. Währenddessen spricht er und sieht kurz nach oben links an der Kamera vorbei. Im Hintergrund Holzwand und Holzgeräte	„Weil sonst bricht einem der Stock ab“	
32.	0:05:08	Harter Schnitt	Aufsicht, Detail, Handkamera	Der Stecken wird auf dem Gerät gebogen, sodass sich der Länge nach ein Teil der Rinde von ihm löst. Im Hintergrund die Hände	„Da muss man halt immer Nicht zu wenig und auch nicht zu viel“	Sanfte Percussion/Glockenspiel-Musik
33.	0:05:12	Harter Schnitt	Untersicht, Nahe, Handkamera	E., scheinbar bei der Arbeit, blickt konzentriert nach unten und schmunzelt etwas. Im Hintergrund die Holzdecke	O.: „Beim Korbmachen	s.o.
34.	0:05:14	Harter Schnitt	Untersicht, Halbnähe, Handkamera	E., im Fokus, spaltet die Rinde auf dem Gerät vom Stecken. Er blickt konzentriert auf den Stecken. Im Hintergrund die Holzdecke	„Fließen mehrere Techniken ineinander“	s.o. Knacksen des Holzes

				Hintergrund ist E. unscharf zu erkennen		
39.	0:05:27	Harter Schnitt	Untersicht, Halbtotale, Fahrt nach rechts	In der Bildmitte sitzt E. an einem Tisch und werkt an dem Korb. Scheinbar setzt er ihn zusammen. Rundherum ist ein Holzraum mit Holzkörben. Die Kamera fährt nach rechts aus dem Schatten eines Kastens, der anfangs die Sicht verstellt.	„Machen sie den Arbeitskorb stabil.“ E. aus dem Off: „Früher haben das eigentlich viele gemacht. Und jetzt“	s.o. Holzgeräusche Musik endet
40.	0:05:35	Harter Schnitt	Normalsicht, Großaufnahme,	E. in Großaufnahme spricht nach oben rechts über die Kamera hinweg. Rechts unscharf der Korb	„Ich glaub sind zwei drei, die das im ganzen Tal noch machen“	
41.	0:05:38	Harter Schnitt	Detail, Aufsicht, Schwenk nach oben	E.s Hände stecken eine Rippe des Korbes in das Bodenstück. Von dem Bodenstück schwenkt die Kamera hinauf zu seinen Händen.	„Die meisten jüngeren machen das nicht mehr Oder halt Haben das halt nicht mehr gern“	Knacksen des Holzes
42.	0:05:43	Harter Schnitt	Großaufnahme, Normalsicht	E. spricht nach oben rechts über die Kamera hinweg. Am rechten Bildrand der Korb. E. lehnt sich zurück. Im Hintergrund Körbe an der Wand.	E.: „Mir gefällt's eigentlich ganz gut“	

43.	0:05:45	Harter Schnitt	Halbtotale, leichte Kamerabewegung, Normalsicht	Der ganze Raum ist im Blick. In der Mitte sitzt E. an einem Tisch und arbeitet an seinem Korb. Alles im Raum ist aus Holz. An der Wand hängen ein paar Körbe.	O: „Erhard hat das Handwerk“	Soundbrücke: Glockenspielmusik setzt wieder ein
44.	0:05:49	Harter Schnitt	Aufsicht, Detail, Handkamera	E. arbeitet an dem Korb. Er steckt eine Spalte zwischen die Rippen. Die Kamera schaut ihm dabei über die Schulter, die unscharf von links unten ins Bild ragt.	„Von einem alten Korbmacher gelernt. Heute gibt er sein Können in Kursen weiter“	s.o. Holz knarrt
45.	0:05:53	Harter Schnitt	Halbnahe, Normalsicht, leichte Kamerabewegung	E. sitzt an dem Tisch und flechtet Späne in den Korb ein. Gemeinsam mit dem Korb teilt er sich die Bildmitte. Der Korb ragt hell nach oben.	„An einer Berufsschule im Tal“	s.o. Holz knarrt
46.	0:05:56	Harter Schnitt	Nahe, Aufsicht,	In der linken Bildhälfte sitzt E. und strickt Späne in den Korb. Sein Blick ist konzentriert. Im Vordergrund sieht man das Skelett des Korbes. Rechts im Hintergrund andere Körbe.	E. aus dem Off: „Das ist mir ein“	s.o. Holz schlägt aneinander Musik klingt aus

47.	0:05:59	Harter Schnitt	Detail, Normalsicht, Handkamera	E.s Hände stricken von links Späne in den Korb. Die Kamera geht mit seinen Händen mit. Der Korb ist im Bildmittelpunkt	„großes Anliegen, dass die Sachen, die ja da im Tal eigentlich“	Holz knarzt
48.	0:06:03	Harter Schnitt	Großaufnahme, Normalsicht	E. spricht nach oben rechts über die Kamera hinweg. Sein Kopf ist in der linken Bildhälfte. Am rechten Rand der Korb. Er sieht zum Korb.	E.: „schon früher eine große Bedeutung gehabt haben und dass man das auch nachher kann“	
49.	0:06:07	Harter Schnitt	Detail, vertikale Aufsicht	Im Bildmittelpunkt der Korb, dessen Rippen schwingen. Von oben links stricken E.s Hände Späne hinein.	E. aus dem Off: „weitergeben“	Langsame Klaviermusik setzt ein
50.	0:06:09	Harter Schnitt	Untersicht, Nahe, leichter Schwenk nach links oben	Erst Fokus auf den Korb, in den E.s Hände Späne stricken. Dann Schwenk nach links oben und Fokus auf E.s Gesicht, das konzentriert nach unten schaut	O: „Drei Tage Arbeit stecken in einem Buckelkorb“	s.o. Holz schlägt aufeinander
51.	0:06:13	Harter Schnitt	Panorama, leichte Fahrt nach oben	Hinter einem Zaun fährt die Kamera leicht nach oben. Links ein Bergpanorama, rechts am Hang ein paar Häuser.	„Nur zwischen November und April kann sich Erhard dafür in seine	s.o.
52.	0:06:16	Harter Schnitt	Panorama, leichter zoom	Im Bildmittelpunkt ein beschneiter, felsiger Berg in	„Werkstatt zurückziehen.	s.o.

				der Ferne, am unteren Bildrand bewaldete Berge	Bevor die Natur wieder aus ihrem Winterschlaf erwacht.“	
53.	0:06:21	Harter Schnitt	Detail, Untersicht, leichte Fahrt nach links	Eiszapfen hängen an einem hölzernen Dachvorsprung. Im Hintergrund scheint die Sonne.	E. aus dem Off: „Ich hab den Winter	s.o. Wind bläst
54.	0:06:25	Harter Schnitt	Halbnahe, Untersicht, Schwenk nach links unten	Zunächst ist E. links oben fokussiert. Dann leichter Schwenk und Fokus auf den Korb, der in den Bildmittelpunkt rückt. E. strickt Späne in den Korb. Das Gewebe wächst langsam.	„Eigentlich gern, weil ich da nachher mehr Zeit hab zum flechten und in der Werkstatt zu arbeiten.“	Musik klingt aus Holz schlägt aneinander
55.	0:06:31	Harter Schnitt	Nahe, Normalsicht,	E. spricht nach oben rechts über die Kamera hinweg. Am rechten Bildrand steht der Korb.	E: „Im Sommer ist man den ganzen Tag draußen auf den Feldern und nachher hat man halt“	Holz klappert
56.	0:06:36	Harter Schnitt	Totale, Untersicht, Fahrt nach rechts	Die Kamera fährt hinter einem Holzpfosten hervor nach rechts. In der Bildmitte geht E. mit einer Heugabel von draußen in einen dunklen Stall. Draußen liegt Schnee.	„im Winter mehr Zeit“	Gitarrenmusik setzt ein Kühe muhen
57.	0:06:41	Harter Schnitt	Untersicht, Halbnahe, Handkamera	Im Bildmittelpunkt sieht man mehrere graue Kühe im Stall		s.o.

				hintereinander angebunden. Am linken Bildrand wird das Bild etwas von einer Säule und Geräten verdeckt. Die Kühe blicken richtung Kamera.	O: „Seine 16 Rinder muss Erhard auch im Winter versorgen“	
58.	0:06:43	Harter Schnitt	Untersicht, Halbnah, Handkamera, Fahrt nach rechts, dann nach vorne	Von hinten kommt E. mit einer Heugabel voll Heu zum Stall herein. Dann geht er nach hinten dem Futtertrog entlang und verteilt das Heu darin. Die Kühe fressen das Heu.	„Tiroler Grauvieh. Als einziges von 7 Kindern hat er den elterlichen Hof übernehmen wollen.“	s.o. Heu raschelt Kühe muhen
59.	0:06:53	Harter Schnitt	Normalsicht, Nahe, Handkamera	E. steht im Stall und spricht nach oben rechts. Er befindet sich leicht links vom Bildmittelpunkt. Er schmunzelt. Im Bildhintergrund die hölzerne Stall-Einrichtung	E.: „Der Stall kennt kein Wochenende, nein, da... Ist jeden Tag...in der Früh und Abends“	Musik klingt aus
60.	0:06:59	Harter Schnitt	Großaufnahme, Untersicht, Schwenk nach rechts	Die Kühe fressen Heu aus dem Trog während die Kamera den Trog entlang filmt. Am linken Bildrand steht E. mit der Heugabel. Dann leichter Schwenk nach	E. aus dem Off: „In den Stall zu gehen. Zum Füttern und ausmisten und melken und ist eigentlich“	Heu raschelt

				rechts und Fokus auf die erste Kuh.		
61.	0:07:04	Harter Schnitt	Normalsicht, Nahe, Handkamera	E. steht im Stall und spricht nach oben rechts.	E.: „Immer was zu tun“	
62.	0:07:06	Harter Schnitt	Aufsicht, Handkamera	Durch eine Holzverkleidung wird ein Kalb gefilmt, das auf Stroh in einem von einem Holzzaun scheinbar abgetrennten Bereich steht. Links und rechts wird das Bild durch Holzbalken verdeckt. Das Kalb blickt zur Kamera	O: „Die Milch und das Fleisch“	Heu raschelt Eine Kuh muht
63.	0:07:08	Harter Schnitt	Untersicht, Halbnahe, Fahrt nach links	E. geht ums Eck eines Zaunes nach vorne und Streut mit der Heugabel Stroh in eine Abteilung. Dort steht ein Kalb. Er schüttelt das Stroh von der Heugabel.	„Der Kühe sichern rund zwei Drittel seines Einkommens. Kaum einer der Bergbauern kommt mit nur einer Arbeit über die Runden. E. aus dem Off: „Weil das halt zu wenig ist“	Kühe muhen Stroh raschelt
64.	0:07:17	Harter Schnitt	Normalsicht, Nahe, Handkamera	E. steht im Stall und spricht nach oben rechts	E: „Zum Leben tut man halt ... tu ich halt“	
65.	0:07:20	Harter Schnitt	Untersicht, Halbpanorama, Handkamera	E. sitzt in der Mitte des Zimmers und flechtet an einem Korb, der nun schon weit fortgeschritten ist. Er	E. aus dem Off: „als Nebenerwerb noch Körbe flechten. Die anderen gehen halt in eine Firma arbeiten“	Glockenspiel-Musik setzt wieder ein.

				teilt sich die Bildmitte mit dem Korb.		
66.	0:07:25	Harter Schnitt	Untersicht, Detail,	E.s Hände flechten Späne in den Korb ein. Im Hintergrund sieht man unscharf E.s Gesicht.	„oder im Skigebiet“ O: „Buckelkörbe sind früher auf den Höfen unverzichtbar gewesen“	s.o.
67.	0:07:29	Harter Schnitt	Normalsicht, Detail	Im Bildmittelpunkt bohrt ein Bohrer ein Loch in den Korb. Im Hintergrund unscharf hält eine Hand den Korb fest.	„Für die Feldarbeit, zum Ernten oder Heutransport“	s.o.
68.	0:07:33	Harter Schnitt	Detail	Ein Bohrer dringt leicht links vom Bildmittelpunkt durch den Korb durch. Außen herum ist nur Korb zu sehen. Dann gibt der Bohrer ein Loch frei, durch das Licht scheint.	„Doch dann hat teilweise“	s.o.
69.	0:07:35	Harter Schnitt	Nahe, Normalsicht	Der Korb und E. im Bildmittelpunkt. E. fädelt die Träger durch die Löcher des Korbes. Er blickt dabei konzentriert nach unten. Im Hintergrund ein Fenster, durch das Schnee zu sehen ist.	„billigere Plastikware“	s.o.

70.	0:07:36	Harter Schnitt	Halbnahe, Normalsicht	E. steht im Bildmittelpunkt und legt den Korb an. Im Hintergrund sieht man das Zimmer mit anderen Körben an der Wand.	„Die traditionellen Körbe ersetzt.“	s.o.
71.	0:07:39	Harter Schnitt	Nahe, Untersicht, Handkamera	E. legt den zweiten Träger des Korbes an. Links im Vordergrund der Korb, rechts im Hintergrund sieht man E.	„Erhard hat ein Umdenken angestoßen“	s.o.
72.	0:07:42	Harter Schnitt	Detail, Normalsicht,	Zuerst sieht man nur den oberen Rand des Korbes. Er bedeckt den Großteil des Bildes. Dann Fokus auf E., der den Korb im Hintergrund trägt. Er rückt den Korb an seinem Rücken zurecht	E. aus dem Off: „Das ist ein schönes Gefühl wenn der Korb fertig ist.“	Musik klingt aus
73.	0:07:46	Harter Schnitt	Nahe, Normalsicht, statisch	E. ist leicht rechts vom Bildmittelpunkt. Er spricht nach oben links an der Kamera vorbei. Dabei bewegt sich auch sein Oberkörper. Im Hintergrund ein Fenster nach draußen.	E.: „Und wenn man ihn nachher bei jemandem sieht, der ihn auch zu schätzen weiß und der ihn te ... tagtäglich benutzt ... und ... ist es immer wieder schön zu sehen.“	

12.3 Anhang 3: Transkript der Folge

Heimatleuchten: Eppas onderscht – Das Südtiroler Ultental Sequenz 1: Einführung						
Szene	Visuelle Handlung	Audio Data			Interpretation	
		Text	Musik	Geräusche	Themen	Interpretation
[1_1]	Panorama über das Tal	Das Ultental in Südtirol.	Fröhliche Glockenspielmusik		Schnee, Berge, Wald Zeit, Gutes braucht Zeit	
	Speck wird aufgehängt	Wo Gutes die Zeit bekommt,		Stimmen		Hier ist alles anders, als in der grauen Masse. Etwas besonderes Pausenlose Arbeit positiv besetzt
	Brot wird in der Bauernstube geschnitten, E bringt Heu in den Stall	die es braucht, Brot nicht einfach geschnitten wird, und immer etwas zu tun ist		Brot knackst	Brot Arbeit ist immer	
	Schnee, Holzspiel	Machen steile Hänge und Abgeschiedenheit erfinderisch.		Holz klappert	Abgeschiedenheit, Erfindungsreichtum	
	Kreisel dreht sich im Holzspiel	Das ist ganz ein alter ultner Rumpler. Den hat man		Holz klappert	Alt, hier bei uns, Bauernhöfe, Holz, Spiel	
	A wird beobachtet	eigentlich bei uns da auf den Bauernhöfen gespielt.				
	Die Wandergruppe spielt mit dem Rumpler	Die Spielfreude ist auch bei Verlierern ungetrüb.		Laute Stimmen	Freude	
	Zwei der Wandergruppe stehen in der Almhütte	Irmi ich bin eine Runde Schnaps schuldig für uns alle da.			Schnaps, Gemeinschaft	
	Häuser im Schneesturm	Das rauhe Bergklima inspiriert.		Wind weht	Rauhes Klima: positiv, Natur, Menschen	Natur, Landschaft, Klima holt das beste aus den Menschen hervor

	Wollmatratze, Holzspäne	Zu Wollprodukten, die mehr können, als nur zu wärmen.			(Häuser) in der Natur eingebettet Naturmaterial	Produkte haben übernatürliche Fähigkeiten
	Frau aus der Matratzenfabrik erzählt	Es hat einen sehr sehr angenehmen Geruch. Und es kraspelt so schön. Das ist fast wie Musik.		Holzspäne rascheln	Sinne	
	Schneepanorama	Wenn sich Almen in weiße Spielwiesen verwandeln,	Angeregte Streicher-Musik		Natur macht Kunst	Wie im Märchen, geheimnisvoll
	Verzierte Rodel auf der Alm	werden Rodeln zu Fabelwesen.			Verwandlung, Alm	
	Rodler auf der Piste erklärt die Rodel. Er rodelte hinunter.	Das ist die Susi. Ich werd sie an den Oberschenkeln nehmen und dann runter begleiten.				
	Winterpanorama Ein alter Bäcker sitzt in der Stube	Nicht nur die Natur entfaltet hier eine spirituelle Kraft.			Natur, Spiritualität, Kraft	Esoterik
	Er ritzt Muster in eine Rinde. Er streicht das fertige Schächtelchen an und spricht mit der Kamera	Meine Frau fährt oft nach Meran zum Meditieren und ich bleib zu Hause. Und meditiere auch hier.			Stadt/Land, Meditation, Paarbeziehung, Kunst	Handwerk ist Meditation
	Almhütte im Schnee, Menschen sitzen um den Tisch und essen Muas	Aber keine Sorge. Auch irdischer Genuss ist den Ultnern heilig. Allerdings mit ganz eigenen Regeln.		Leise Stimmen	Genuss, eigene Regeln, Gemeinschaft, Essen	Hier ist man anders, hat eigene Regeln Abgeschlossene Gemeinschaft mit eigenen Regeln,

	I spricht beim Kochen zur Kamera Ein Löffel isst Muas Ein Mann spricht zur Kamera Gruppe von Menschen streitet sich ironisch um einen Löffel	Muas muss dick, dünn und lauter sein. Wer den Löffel nicht dabei hat, der wird bestraft, der muss den Abspüldienst machen. Ich hab ihn auch mit! Ich hab ihn auch!	Titelmusik (Streicher)	Köcheln Laute Stimmen	Geheimes Wissen Strafe, eigene Regeln Spaß, Gemeinschaft	Sehnsucht nach Gemeinschaft
[1_2]	Schnittbilder: Berge Schilf Pferdekutsche Schneelandschaft Schlittenfahrt Pferde im Schnee Eisstockschießen Kastanien am Herd Rehe Altes Holzhandwerk Feuer Buchteln Hackbrett Gemeinschaft in der Stube Jägerin mit Hund Sendungslogo				Berge, Natur, Kunst Verbindung Natur-Kunst Tradition Nutztiere Spiel Essen Arbeit, Handwerk, Hand Wärme Essen Traditionelles Instrument, Musik Gemeinschaft Geschlechterrollen?	Zauber geht von Motiven der Schnittbilder aus: wird durch Muster symbolisiert; Kunst geht von Natur aus Schnittbilder geben relativ genau die Themen und Motive wieder, die in der Sendung vorkommen Gemeinschaft: Wärme innerhalb

	Panorama in der Winterlandschaft und Insert: EPPAS ONDERSCHT Das Südtiroler Ultental Österreich-Karte mit Südtirol Ultental wird mit Fähnchen verortet	Über vierzig Kilometer erstreckt sich das Ultental in den Ortler Alpen bei Meran.	Langsame Gitarrenmusik		Hier ist alles etwas anders Alpen, Berge	gegen die Kälte außerhalb Geheimnisvoll: weshalb wird das geheimnisvolle so hervorgehoben und worin besteht es? Was ist anders? Was ist normal? Hinzufügen von Südtirol zu Österreich bedeutet, dass es in der Sendung nicht um Nationalstaat Österreich geht, sondern um eine völkisch-kulturelle Einheit. Fügt der Auswahl der Folge Relevanz hinzu.
--	--	--	-------------------------------	--	--	---

Heimatleuchten: Eppas onderscht – Das Südtiroler Ultental Sequenz 2: Korbflechter						
Szene	Visuelle Handlung	Audio Data			Interpretation	
		Text	Musik	Geräusche	Themen	Interpretation
[2_1]	E geht mit ein paar Stecken auf der Schulter hinauf	Auf den Bergbauernhöfen im Tal bleibt Zeit für andere Arbeiten, wenn im Winter die Landwirtschaft auf den Feldern ruht.	Ruhige, idyllische Gitarrenmusik		Schnee, Winter, Berge, Wald, Panorama, Landwirtschaft, Ruhe, Zeit, Richten nach natürlichen Gegebenheiten Arbeit, Naturstoffe,	
		Erhard Paris sucht entlang der Falschauer möglichst lange Haselnussstecken, um daraus Körbe und Kraxen zu flechten.			Sinneseindrücke, körperliche Arbeit, Fokus auf konkreten Arbeitsvorgang, Detailsicht	
	E sägt mit einer Handsäge einen Haselstecken ab und betrachtet ihn.	Das ist nicht so einfach, schön gerade Haselnussstöcke zu kriegen, weil in so einem Strauch wachsen in der Mitte ein zwei Stöcke, was man halt gebrauchen kann und die anderen sind alle schief gewachsen.				
	E spricht in einer Interviewsequenz mit den Haselnussstecken geschultert.	Und überhaupt wenn viel Schnee ist, nachher drückts drückts die Haselnussstöcke runter und nachher sind sie ganz gebogen und nachher kann man die nicht verwenden.				
	E sägt einen Haselstecken ab			Sägegeräusche	Untersicht	Mensch muss sich mit Gegebenheiten der Natur arrangieren Interview: vermittelt Glaubhaftigkeit und Objektivität Untersicht vermittelt Ehrfurcht vor dem Gezeigten

	E sägt einen Haselstecken ab. E spricht im Interview E sägt an einem Ast E geht mit den geschulterten Haselstecken über einen verschneiten Weg Richtung Bergpanorama aus dem Bild	Nicht jeder der 4000 Ultner findet Arbeit im Tal. Viele müssen in die größeren Städte pendeln. Für Erhard ist das nie eine Option gewesen. Den ganzen Tag im Büro sitzen, das wäre jetzt nicht mei (lacht) nicht meine Arbeit. Weil ich lieber was mit den Händen mache. Und das ist eigentlich auch ganz schön, so durch den Schnee zu stapfen und die Stecken zu suchen und den Duft von den Bäumen und Sträuchern genießt man schon, ja.	Langsame, getragene Streicher	Sägegeräusche Sägegeräusche Fußstapfen im Schnee	Knappheit von Arbeit, Stadt/Land, Geistige/körperliche Arbeit Gegenlicht, Arbeit im Fokus Arbeit in der Natur	Stadt ist eher Negativbild, Land positiv besetzt Stadt wird mit geistiger Arbeit gleichgesetzt und diese negativ gesetzt Handarbeit als Ideal, Handarbeit immer im Fokus
[2_2]	Panorama über das Tal Erhard geht zu einer Urlärche	Schon immer ist Holz ein wichtiger Rohstoff im Tal. Zum Beispiel für Dachschindeln. Trotzdem stehen hier einige der ältesten Nadelbäume Europas. Drei Urlärchen bei St. Gertraud haben die	Langsame, getragene Streicher	Fußstapfen	Panorama, Landschaft, Wald, Holz Alt Widerstandsfähigkeit und Natur	

	Ein Baum wird von unten gefilmt Interview mit E Bäume werden von unten gefilmt E geht in einen hohlen Baum und sieht sich um. E im Interview E sieht sich im hohlen Baum um.	Jahrhunderte überdauert. Eine mit einem Stamm von über 8 Meter Umfang. Jedes Mal wenn man vorbeigeht ists halt beeindruckend. Nachweislich sind die über 1000 Jahre alt. Das sind europaweit die ältesten Lärchen. Etwas altersschwach, hohl und gezeichnet von Blitzeinschlägen oder Trockenheit stützen Stahlseile die drei knorrigen Riesen. Immer noch schlagen sie jedes Jahr frisches Grün aus. Da haben sie in den 50er-Jahren ist einer umgefallen vom Wind. Und da haben sie 2000 Jahresringe gezählt.	Langsame Ambient-Musik		Natur ist beeindruckend Alter Vermenschlichung von Natur Leben trotz Alter	Musik evoziert Emotionen Alter der Natur = Ursprünglichkeit = positiv
[2_3]	Panorama	Auch menschliche Spuren haben im Ultental die Zeit überdauert.	Glockenspiel- und Streichermusik		Vergleich Natur-Menschheit	

	Erhard kommt mit den geschulterten Haselstecken zur Tür herein. Er steckt einen Stecken in ein Gerät. Er schneidet eine Kerbe in den Stecken. E spaltet einen Stecken E hobelt einen Stecken in seiner Werkstatt E steckt Stecken durch eine Holzplatte	Von den Erbhöfen sind die ältesten schon vor 600 Jahren errichtet worden. Oberhalb von St. Nikolaus liegt der Bauernhof von Erhard. Direkt über dem Stall hat er seine Flechtwerkstatt eingerichtet. Für das Binden einer Rückenkraxe braucht er mindestens zwei Meter lange Spalten. Beim Einschneiden ist es wichtig, dass man da nicht zu tief einschneidet, weil sonst bricht einem der Stock ab. Da muss man halt immer nicht zu wenig und auch nicht zu viel. Beim Korbmachen fließen mehrere Techniken ineinander. Das dreheln, schnitzen und Flechten hat Erhard schon vor über 20 Jahren gelernt. Zuerst fertigt er die Steher an. Wie ein Skelett machen sie den Arbeitskorb stabil.	Percussion-Musik	Holzknacksen Holzknacksen Klappern von Holz	Erbhöfe, Erbe, Alter, Tradition, Arbeit, Hände und Werkstück im Fokus Wissen über die Arbeit Mittelmaß Mehrere Arbeitsschritte, Erfahrung benötigt Schöne Werkstatt, Zimmer ist auch ganz aus Holz	Es gibt eine natürliche Gesellschaftsform und das ist das Bauerntum mit Vererbung der Höfe Das unästhetische wird nicht gezeigt Wo kommt der vorgefertigte Boden her?
--	---	--	-------------------------	--	--	--

	E spricht in Interview-Form	Früher haben das eigentlich viele gemacht und jetzt ich glaube sind zwei drei, die das im ganzen Tal noch machen.			Altes Handwerk stirbt aus, Jüngere geben es auf	
	Er steckt Stecken durch eine Platte	Die meisten Jüngeren machen das nicht mehr oder halt haben das halt nicht mehr gern.		Klappern von Holz	Weitergabe von Handwerk scheitert	
	E spricht im Interview	Mir gefallts eigentlich ganz gut.				Entscheidung für oder gegen das Weitertragen von Handwerk ist eine persönliche Entscheidung
	E strickt Späne in den Korb	Erhard hat das Handwerk von einem alten Korbmacher gelernt. Heute gibt er sein Können in Kursen weiter. An einer Berufsschule im Tal.	Percussion-Musik	Klappern von Holz	Weitergabe von Wissen, altes Wissen	
	E im Interview	Das ist mir ein großes Anliegen, dass die Sachen, die ja da im Tal eigentlich schon früher eine große Bedeutung gehabt haben und dass man das auch nachher kann weitergeben.			Tradition des Handwerks	
	E strickt weiter Späne in den Korb			Klappern von Holz	Langsamkeit der Arbeit	Arbeit und Handwerk mit Geschichte und Tradition ist gut
	Panorama	Drei Tage Arbeit stecken in einem Buckelkorb. Nur zwischen November und April kann sich Erhard dafür in seine Werkstatt zurückziehen,	Langsame, getragene Klaviermusik		Berge, Winter, Ruhe	

	E strickt Späne in den Korb	bevor die Natur wieder aus ihrem Winterschlaf erwacht.	.	Klappern von Holz	Personifizierung von Natur, Mensch muss sich an Natur anpassen	
	E im Interview	Ich hab den Winter eigentlich gern, weil ich da nachher mehr Zeit habe zum Flechten und in der Werkstatt zu arbeiten.			Zeit haben	
	E geht mit einer Mistgabel in den Stall	Im Sommer ist man den ganzen Tag draußen auf den Feldern und nachher hat man halt im Winter mehr Zeit.				
	E verteilt Heu im Futtertrog der Kühe	Seine 16 Rinder muss Erhard auch im Winter versorgen. Tiroler Grauvieh. Als einziges von sieben Kindern hat er den elterlichen Hof übernehmen wollen.	Gitarrenmusik	Kühe muhen	Kühe, Stall, Landwirtschaft, Bindung der Kühe an die Region Körperliche Arbeit Weitergabe durch Erbe	Natur kennt keine Pause, Arbeit ist immer Niemand will mehr Landwirtschaft betreiben außer die Identifikationsfigur Erhard
	E im Interview	Der Stall kennt kein Wochenende, nein. Da ist jeden Tag in der Früh und Abends in den Stall zu gehen. Zum füttern und ausmisten und melken und ist eigentlich immer was zu tun.		Kühe muhen	Arbeit macht keine Pause	Arbeit ohne Pause = positiv
	E verteilt Heu in den Futtertrögen der Kühe					
	E im Interview					
	Eine kleine Kuh in ihrer Box	Die Milch und das Fleisch der Kühe sichern rund zwei Drittel seines Einkommens.		Kühe muhen		
				Stroh raschelt	Finanzielle Lage, Einkommen	Einerseits Widerspruch zu

	E gibt mit einer Mistgabel Stroh in eine Box	Kaum einer der Bergbauern kommt mit nur einer Arbeit über die Runden.				Nichtbeachtung des finanziellen, andererseits wird dadurch gesagt, Erhard macht den Job trotz aller Widrigkeiten, die ihm von außen auferlegt werden. Hier wird noch Tradition bewahrt
	E im Interview	Weil das halt zu wenig ist zum Leben tut man halt tu ich halt als Nebenerwerb noch Körbe flechten. Die anderen gehen halt in eine Firma arbeiten oder im Skigebiet.			Landwirtschaft + traditionelles Handwerk	
	E sitzt in seiner Werkstatt und strickt Haselspäne in einen Korb	Buckelkörbe sind früher auf den Höfen unverzichtbar gewesen. Für die Feldarbeit, zum Ernten oder Heutransport. Doch dann hat teilweise billigere Plastikware die traditionellen Körbe ersetzt.	Glockenspiel-Ambient-Musik		Untersicht auf Arbeit	
	Ein Elektrobohrer bohrt ein Loch in den Korb	Erhard hat ein Umdenken angestoßen.		Elektrobohrer	Tradition des Handwerks, zugehörig zur Landwirtschaft und zur Region	Verdrängung der Tradition Plastik = schlecht, billig, leblos Besonderes Verhältnis Hersteller-Produkt
	E fädelt Träger durch die Löcher und legt sich den Korb an	Das ist ein schönes Gefühl wenn der Korb fertig ist. Und wenn man ihn nachher bei jemandem sieht, der ihn auch zu schätzen weiß und der ihn tagtäglich benutzt und ist es immer wieder schön zu sehen.			Verdrängung der Tradition	
	E im Interview mit Korb am Rücken				Gefühl, harte Arbeit zahlt sich aus	Happy End, in der Person von Erhard lebt die Tradition weiter
					Gebrauchswert	Herstellung der Körbe nicht wegen Gewinn,

						sondern wegen emotionalem Gewinn Erhard wird zwar von äußeren Zwängen dazu gedrängt, das Korbflechten als zweite Arbeit zu machen. Er selbst aber will keinen Profit davon, sondern nur die Freude der Käufer – so die Narration
--	--	--	--	--	--	--

Heimatleuchten: Eppas onderscht – Das Südtiroler Ultental Sequenz 3: Holzkünstler						
Szene	Visuelle Handlung	Audio Data			Interpretation	
		Text	Musik	Geräusche	Themen	Interpretation
[3_1]	Panorama über das Tal	Wie auf einer Perlenkette aufgereiht liegen die Ortschaften im Tal. Auf St. Nikolaus folgt St. Gertraud. Die hintere Eggenspitze mit fast dreieinhalb tausend Metern Höhe markiert den Übergang zwischen Südtirol und der Nachbarprovinz Trentino. Etwas unterhalb zieht es Michael Schwienbacher in den Bergwald. Für ihn ist ein	Ruhige Gitarrenmusik	Fußstapfen im Schnee	Berge, Tal Es zieht ihn in die Natur	Häuser, Menschen schmiegen sich an Berge, Natur: wird eins Südtirol ist von Natur aus von Italien getrennt? Natur hat Macht über Menschen

	M geht den verschneiten Weg hinauf. M im Interview, Insert: Michael Schwienbacher, Maschinenschlosser M geht wieder den Weg hinauf M geht in den Wald M betrachtet einen Baum M betrachtet den Baum und spricht	echter ultner Buckelkorb unverzichtbar. Meinen Korb, der ist... vom Vater ein Onkel hat den gemacht. Vor 20 Jahren ungefähr. Der passt sich dem Rücken schön an. Der liegt schön auf. Der drückt nirgends. Und äh es ist fein zu tragen. Wenn man ein bisschen drauf schaut, dann hält der ein Leben lang. Ein perfekter Begleiter für seine Passion. Michael sucht nach außergewöhnlichen Holzstücken. Was er daraus macht, entscheidet er spontan. Ja das ist ganz interessant, wie er da gewachsen ist. Da herauf ist er so ein bisschen anders. So so in der Mitte ist er ein bisschen herausgefault und ist echt noch frisch. Etwas werde ich daraus machen, vielleicht einen Bilderrahmen, oder... einmal mitnehmen tue ich es.	Gitarrenmusik	Fußstapfen im Schnee	Traditionelles Handwerk, wird mit Region verbunden Erbstück, Alter Gute Qualität Widerstandsfähig, Durchhaltevermögen Passion Holz Einzigartigkeit der Natur	Natur und Kunst
--	---	---	----------------------	-----------------------------	---	------------------------

	M hackt in den Baum M geht im Wald bergauf und betrachtet einen Baum Detail auf Baum, dann spricht M darüber M schneidet mit einer Motorsäge in den Baum M steht neben dem Baum und spricht darüber	Seinen Beruf als Maschinenschlosser hat er an den Nagel gehängt. Statt für Metall schlägt sein Herz für Holz. Das anfängliche Hobby ist mittlerweile zu einem kleinen Nebenerwerb geworden. Ja der Baum ist interessant, weil der hat so Verwachsungen, viel harzig auch. Und da wenn ich da eine Schüssel daraus mache, das könnte ganz interessant werden. Der Wald gehört zum Hof seiner Eltern. Ein bisschen Pflege muss sein. Den Baum kann ich fällen, weil er schaut ein bisschen krank aus durch die Gewächse und so, der wächst auch nicht mehr richtig. Für den anderen Baum ist er eher ein Schaden wenn er stehen bleibt. Und ich werde den ganzen Baum verwenden.	Gitarrenmusik	Hacken Motorsäge	Beruf Blick hervor hinter Baum Untersicht Geld verdienen Grundbesitz, Familienhof, moderne Maschine	Natur und Holz statt Metall Natur wird nur verändert wenn sie krank ist
--	--	--	----------------------	--------------------------------	---	---

	M schneidet mit der Motorsäge den Baum ab M geht mit dem Holz am Rücken zum Hof hinab und schneidet ein Holzstück zu M geht mit dem Holzstück ums Haus M spannt das Holzstück in die Drechselmaschine M steht neben der Drechselmaschine und erklärt Die Drechselmaschine beginnt sich zu drehen	Dreißig Kilo lasten auf Michaels Schultern. Die Ausbeute von einem Tag. Heute bearbeitet er zunächst den Stumpf einer Zirbe. Es soll eine Schale daraus entstehen. Nach dem groben Vorschnitt ist der Block noch unsymmetrisch. Für die Drechselmaschine eigentlich völlig ungeeignet. Gefährlich ist: Auf der Seite da, da nimmts mir das Holz, da schneide ich und da nicht. Und da ist brutal aufzupassen, dass es mich nicht mit dem Messer hinunterreißt und dass es mich da hinschlägt während das dreht, nicht? Dann würde es mich reinreißen und wäre das brutal gefährlich. Durch die Fliehkraft könnte der unförmige Block jederzeit aus der Befestigung reißen. Doch genau solche Herausforderungen reizen Michael.	Idyllische Gitarrenmusik Lässige Bandmusik	Motorsäge Motorsäge Drehen der Maschine	Ganzer Baum wird verwertet Untersicht bei der Arbeit Arbeitsschritte, langsame Handarbeit Gefährliche Arbeit, Erfahrung Untersicht der Arbeitsschritte Herausforderung	Umgang mit der Natur Kraft Kreativität Gutes entsteht aus der Natur M ist kreativ und verwegen
--	--	---	--	--	--	--

	M drechselt langsam die Schüssel	Der Tata hat mir als Bub einmal etwas gedrechselt, etwas kleines und nachher hat mich das interessiert. Ich habe nicht verstanden, wie er das gemacht hat. Dann hat er mir das gezeigt und nachher hab ich mich ins Drechseln verliebt. Nachher hab ich das eigentlich nicht mehr (?) und immer, sagen wir einmal, mehr probiert und mehr probiert.			Zeitlupe auf das drehende Holzstück	Auch die Gefahr macht das Produkt zu etwas besonderem
	M spricht in der Werkstatt				Familie, Handwerk wird vererbt Geheimes Wissen	
	M an der Drechselmaschine					
	M spricht in der Werkstatt				Liebe als emotionales Verhältnis zum Handwerk	
	Drechseln in Zeitlupe im Detail	Erst im Feinschliff zeigt sich, was in dem Holz steckt. Die Maserungen und das Farbenspiel der Verwachsungen.	Bandmusik mit Streichern	Drehen der Maschine	Sebstaneignen von Können	
	M poliert die Schüssel mit einer Schleifmaschine			Poliermasch.	Natur im Handwerksstück	Natur ist nicht berechenbar
	M im Interview	Mir selber machts Freude wenn ich eine fertig hab und wenn sie mir gut gefällt. Es ist so ein bisschen schwarz und blau und alle Farben. Das ist schon etwas einzigartiges, ein Unikat. Das kann einfach... das geht nicht noch einmal zu machen. Und wenn jemand eine Freude damit hat und			Freude über fertiges Stück	Unsystematische Eigenschaften des Naturprodukts
	M betrachtet die Schüssel				Einzigartigkeit des Stückes	
	M im Interview					

	M streicht über die Schüssel M im Interview, Insert: Michael Schwienbacher, Holzkünstler Holzgegenstände und Schüsseln auf einem Tisch, Schüssel im Detail	drauf schaut, dann hat er sie ein Leben lang.	Idyllische Flötenmusik mit Streichern	Hände streichen über Holz	Freude am fertigen Stück, Langlebigkeit Jedes Stück unterschiedlich, Unikat	Acht geben auf besonderes, einzigartiges Stück
--	---	--	--	----------------------------------	---	---

Heimatleuchten: Eppas onderscht – Das Südtiroler Ultental Sequenz 4: Muasköchin						
Szene	Visuelle Handlung	Audio Data			Interpretation	
		Text	Musik	Geräusche	Themen	Interpretation
[4_1]	Panorama über das Tal I geht einen verschneiten Waldweg hinauf	Wo das Tal immer weiter ansteigt und der Wald lichter wird, liegen verteilt Almhütten. Nur wenige davon sind im Winter bewirtschaftet. Irmel Schwienbacher, Michaels Mutter, betreibt eine davon. 40 Minuten Aufstieg auf 1900 Meter. Jeden Morgen.	Idyllische Flötenmusik mit Streichern	Fußstapfen im Schnee	Berge, Schnee, Wald, Alm Gegenlicht Mühe	Mühe macht das Ziel erst süß

I im Interview	Die Strecke da hinein ist der schönste Weg der Welt. Mein schönster Arbeitsweg.				Von Menschen unberührt, Natur, Tiere	
I geht den Weg hinauf. Im Hintergrund Berge	Ich kann zu Fuß gehen, ohne Leute, herrlich. Du hörst die Vögel singen, du siehst eine Gams, du siehst einen Hirsch. Einfach schön.					
I im Interview						
I geht den Weg weiter hinauf	Vor 15 Jahren ist die vordere Flatschbergalm zur Pacht freigeworden. Irmi bewirbt sich sofort. Als sie den Zuschlag bekommt, geht ein lang ersehnter Traum in Erfüllung, denn die urige Alm erinnert die 55-jährige an ihre Jugend.	Idyllische Flöten- und Klaviermusik				
I kommt an der Alm an. Sie steckt den Schlüssel ins Schlüsselloch der Tür und öffnet diese			Quietschen des Schlüssels und der Tür	Traum, nach Hause kommen,	Am Sehnsuchtsort ankommen	
I legt eine alte Pfanne auf den Herd Sie holt Holz aus einem Verschlag und trägt es hinein. Sie heizt den Ofen an				Nostalgie	Die früheren Zeiten, die besser waren, können wieder aufleben	
I im Interview	Ich bin mit 20 Jahren das erste Mal auf der Alm gewesen. Ohne Strom, ohne nichts. Hab gelernt Muas kochen, hab gelernt Kühe treiben, Butter machen, Geiß melken, Kuh melken.		Fußstapfen	Holzofen, alte Gerätschaften, Wärme	Entbehrung macht das Leben süß	
I knetet einen Teig	Es ist schade, dass das so langsam verloren geht.			Entbehrungsreich		
				Kamera halb hinter dem Türstock Arbeit	Alte Arbeiten positiv	
I im Interview				Tradition geht verloren		

		Das sind Zeiten gewesen, die, die möchten heute wieder einmal kommen.			Alte Zeiten sollen wieder kommen	
[4_2]	Eine Frau geht in ein Zimmer, wo ein Mann sitzt. Brot wird auf einem alten Gerät geschnitten Die Frau im Interview Ein Mann stellt einen großen Gegenstand auf den Tisch. Er stellt darin Spielfiguren auf und lässt einen Kreisel kreiseln. Er sieht von oben herunter und spricht. Der Kreisel kreiselt. Der Mann spricht Das Sendungslogo wird eingeblendet	Gleich: Ob die Liebe im Ultental so lange hält wie das Brot? So einen richtigen Ultner verpflanzt man nicht so leicht. Und: Eine ultner Erfindung, oder woher das Wort Stubenhocker kommt. Das ist ein ganz ein alter ultner Rumpler, um in der Winterzeit auf d’Nacht ein bisschen die Zeit herumbzubringen.	Fröhliche Saitenmusik Jingle in Anlehnung an das Intro	Brot knuspert Knacken des Holzes Klappern des Holzes	Alter Raum, Holz, Bauernstube, Liebe, Hetero-Paarbeziehung, Haltbarkeit, Stabilität Holzstube Altes Holz, Erfindung ist mit der Region verbunden Alter des Spiels Das Haus und die „Heimaterde“ werden im Logo betont. Sonst viel florale Muster und eine Jägerin	Baummetapher, Bewohner:innen sind mit der Region natürlich verbunden Bilder von Gemeinschaft in der kalten Zeit werden evoziert Jägerin widerspricht zumindest auf den ersten Blick traditionellen Geschlechterrollen

[4_3]	Panorama über das Tal	Die vordere Flatschbergalm im südtiroler Ultental. Vor 35 Jahren hat eine Bäuerin Wirtin Irmi das Muaskochen beigebracht. Zu einer Mehlschwitze kommen Wasser, Milch und Maisgrieß. Die Masse muss etwa 20 Minuten unter vorsichtigem Rühren kochen, denn das beste entsteht am Boden der Pfanne. Eine gleichmäßig braune Kruste.	Atmosphärische Harfenmusik		Berge, Schnee	
	I nimmt mit einem Haken eine Platte aus dem Herd. Sie stellt eine Pfanne auf den Herd. Sie rührt in der Pfanne und kippt Milch hinein. Sie rührt in der Pfanne um			Klappern von Metall	Alter, Tradition, Weitergabe alten Wissens, Feuer, Wärme, Essen	Traditionelles, weitergegebenes Wissen ist natürlich und gut
	I spricht zur Kamera und kocht nebenbei	Ein Muas war früher ein arme Leute Essen. Die Leute haben auf dem Hof nicht viel gehabt. Ein bisschen Milch haben sie gehabt. Dann haben die Kinder ein Essen gehabt, bevor sie in die Schule gegangen sind. Und zur Nacht wieder das gleiche.		Kratzen des Schneebesens	Eigene Milch aus Kanne	Geheimes Wissen
	Schneebesen in der Pfanne			Kratzen des Schneebesens	Armut	Romantisierung von Armut
	I spricht und kocht			Kratzen des Schneebesens	Muas kocht in der Pfanne: spricht Sinne an	
	Michael hackt draußen Holz	Ohne Anpacken geht's auf der Alm nicht. Immer wenn er Zeit hat greift Michael Schwienbacher seiner Mutter unter die Arme.		Holz schlägt an Holz	Familie	
	Michael im Interview				Körperliche Arbeit, Familie Untersicht	Männliche und weibliche Arbeit

	Er trägt Holz ins Haus Er räumt das Holz in die Holzlade Eine Kelle wird auf den Herd gestellt. I spricht während dem kochen mit der Kamera Das Muas köchelt am Herd. I spricht mit der Kamera. Die Kelle Butter wird auf das Muas gegossen I beim kochen im Interview	Wir müssen alle zusammenhalten und alle miteinander, dann geht das. Und dann helfen wir auch gerne der Mama und bei einem schönen Wetter ist das wunderbar und bei einem schlechten geht's auch. Der krönende Abschluss für das Muas. Eine Kelle frisch zerlaufene Butter. Das Muas muss dick, dünn und lauter sein. Dick heißt in der Konsistenz, so ein bisschen dick. Dünn: nicht die Pfanne voll. Und lauter: viel Butter drauf. Bei uns da auf der Alm kommen immer mehr Leute und sagen halt „Irmi, kochst uns wieder einmal ein Muas?“. Und ja, wenn ich sehe, dass es den Leuten gut schmeckt, dann hab ich auch eine Freude.	Langsame Glockenspiel-Musik	Fußstapfen Knistern der köchelnden Butter Köcheln Köcheln	Gemeinschaftssinn, miteinander in der Familie Den Widrigkeiten trotzen Vordergrund Jugend, Hintergrund Mutter Butter köchelt: Sinne Muas köchelt und dampft: Sinne Leute wollen altes Essen wieder mehr Freundschaft, man kennt sich Freude, es schmeckt	Altes Wissen Austausch besteht durch freude, Emotion, nicht durch finanzielles
--	---	---	------------------------------------	---	--	--

Heimatleuchten: Eppas onderscht – Das Südtiroler Ultental Sequenz 5: Rumpler						
Szene	Visuelle Handlung	Audio Data			Interpretation	
		Text	Musik	Geräusche	Themen	Interpretation
[5_1]	Panorama über einen See, Häuser, Schneesturm Einfamilienhaus A stellt einen verdeckten Rumpler auf den Tisch Er enthüllt ihn und sieht ihn an A sieht auf den Rumpler hinunter und spricht, Insert: Adolf Egger, Tischlermeister Eine Hand stellt Figuren ins Spiel A lässt den Kreisel im Spiel kreiseln A blickt zum Spiel hinunter	Die Naturgewalten haben die Ultner seit jeher geprägt. Früher sind die Bauern oft wochenlang auf ihren eingeschneiten Höfen von der Außenwelt abgeschnitten gewesen. Doch einem echten Ultner wird so schnell nicht fad. Dank der zündenden Idee eines Tischlers ist etwas entstanden, das Adolf Egger bis heute sorgfältig aufbewahrt hat. Das ist ganz ein alter Ultner Rumpler. Der ist circa bei den 120 Jahre alt. Und den hat man eigentlich bei uns da auf den Bauernhöfen, solange noch kein Radio, kein Fernseher ist gewesen hat man gespielt damit, um in der Winterzeit auf d’Nacht ein bisschen die Zeit herumbzubringen.	Getragene, andächtige Streichermusik	Wind Kreiseln	Naturgewalten, Macht der Natur über den Menschen, Ultner sind speziell von der Natur gezeichnet Viele Holzutensilien Kreativität, Einfallsreichtum Detail, Gegenlicht, Zeitlupe, Untersicht Alter des Spiels, Region Kameraperspektive ist so, dass im Hintergrund nur Holz sichtbar ist Altes Spiel wurde dann von Technologie verdrängt Evoziert Gemeinschaft	Echter Ultner: Mensch wird an die Region gebunden Aufbewahren = altes bewahren

	Der Kreisel wirft Figuren um A sieht zum Spiel hinunter und spricht Er zeigt mit der Hand am Spiel die Zonen Detail auf „Speckkammer“ A stellt Figuren in dem Spiel auf Altes Foto von Tischler A spricht	Kracht der Kreisel in die Kegel rumpelt es. Super! So einfach ist der Name für das Spiel entstanden. Der Rumpler ist aufgebaut wie ein Hof. Auf der linken Seite und rechten Seite sind die Stallburschenkammern, nachher haben wir weiter vorne die Rossknechte, noch weiter vorne sind die Mägde und ganz vorne ist die Speckkammer und die Speckkammer hat die meisten Punkte gebracht. Jahrzehnte ist das Spiel verschollen, bis ein Bauer es zufällig in den Neunzehnhundertachtziger Jahren auf seinem Dachboden entdeckt und es einem Hotelier schenkt. Als der Rumpler bei den Gästen für große Gaudi sorgt, überlegt Adolfs Vater nicht lange. Mein Vater hat sie schon gemacht, die den Rumpler	Idyllische Gitarrenmusik	Klopfen auf dem Holz	Bezug zu Landwirtschaft Traditionelle Hierarchie innerhalb des Hofes Alter, Wiederentdecken Detail auf altes Holz Spaß	
--	---	--	---------------------------------	-----------------------------	---	--

	A hobelt vor der Bergkulisse Bretter Hobeln in Zeitlupe A spricht im Interview	und wir haben uns auch entschieden, den den Rumpler weiterzumachen, weil das ist ein Spiel, das von unserem Tal da heraus kommt und äh legen wir viel Wert auf (?) Adolf fertigt den Rumpler aus feinstem Holz von der Zirbe. Als Tischler hat er sich einen Namen gemacht. Die meisten Kunden sitzen außerhalb des Tals. Mit der Werkstatt umziehen kam für ihn aber nie in Frage. Die Gegend ist ein bisschen (?) und wirklich ein feinstes Leben da. Ich ha ich habe nie keinen Gedanken gehabt, sagen wir nach Meran oder in die Stadt zu ziehen.	Idyllische Gitarrenmusik	Hobeln Rascheln der Hobelspäne	Weitergabe des Handwerks in der Familie Ist mit dem Tal verbunden Holz, wird spezifiziert Erfolgreich mit Handwerk Mit dem <u>Tal</u> verbunden Leben im Tal Stadt-Land-Gegenüberstellung, wegziehen	Wegziehen, vor allem in die Stadt, ist negativ,
[5_2]	Panorama über einen zugefrorenen Stausee	Doch einmal ist Adolfs Familie zum umsiedeln gezwungen worden. Ende der Fünfziger Jahre lässt die italienische Regierung fünf Stauseen zum	Klaviermusik		Zwang zum umsiedeln Politik,	Verlassen des Platzes nur durch Zwang Natur des Tals wird von äußeren

	Strommasten Stauseen A spricht im Interview Bergpanorama A im Interview Haus im Panorama	Strom erzeugen errichten, denn das Ultental ist reich an Wasser. Das größte Staubecken ist der Zoggler See mit knapp drei Kilometern Länge. Für den Bau mussten 16 Höfe weichen. Wir haben müssen gehen, nicht? Sagen wir, es ist ein Muss gewesen. Da wo heute der Stausee ist hat der Vater eine Rädermacherwerkstatt gehabt und in den 60er-Jahren hat er da den Grund gekauft und hat da einen neuen Betrieb aufgemacht.			Bodenschätze Verdrängung Zwang zum umsiedeln	Einflüssen missbraucht Strom = moderne Technologie Verdrängung des angestammten Platzes durch äußere Einflüsse
[5_3]	A geht mit Brettern ums Haus und in die Werkstatt hinein A schmiert Leim auf ein Holzbrett und setzt zwei Bretter zusammen. Nach und nach werden die Bretter zusammengefügt. A im Interview	Die Entschädigung ist gering. Über Jahre muss der Vater die Schulden für die neue Werkstatt abtragen. Auch mit der Herstellung des Rumplers. Aus über 40 Teilen setzt Adolf die Spielkammern zusammen. Etwa 50 Stück fertigt er pro Jahr. Da stecken viele Stunden drin, viele Arbeitsstunden	Idyllische Gitarrenmusik		Schulden abtragen Herstellung erfordert Wissen, ist aufwändig Detail auf Hände bei der Arbeit Arbeit ist aufwändig und lang	Schlechte Behandlung von italienischer Regierung Schulden wurden nicht selbst gemacht, sondern aufgehalst Mit dem Produkt wird auch das Tal verbreitet. Die Region ist in dem Produkt enthalten

Heimatleuchten: Eppas onderscht – Das Südtiroler Ultental Sequenz 6: Wanderer auf der Hütte						
Szene	Visuelle Handlung	Audio Data			Interpretation	
		Text	Musik	Geräusche	Themen	Interpretation
[6_1]	Panorama über die verschneite Alm Wanderer in alten Gewändern kommen den Berg herauf. Sie reden miteinander H im Interview vor Bergpanorama, Insert: Harald Gruber, Verein „Ultner Mueser“ Die Gruppe geht den Berg hinauf H im Interview	Der Duft von frischem Muas zieht um die vordere Flatschbergalm. Das traditionelle Gericht hat Irmi Schwenbacher auf Bestellung gekocht. Für eine außergewöhnliche Gruppe. Alle tragen Leinengewänder. Bis in die 1930er-Jahre ist das die Arbeitskleidung auf den Höfen gewesen. Wir nennen uns Ultner Mueser nach dem Gericht und nach dem Tal. Das Muas mögen alle, aber nicht mehr jeder kennt und so haben wir uns eigentlich zusammengeschlossen und die Gruppe ist immer mehr gewachsen. Anfang noch vier fünf Leute, heute sind wir über 40 Leute, die einzig und allein das Gemeinsame haben, miteinander Muas zu essen und zu feiern.	Streicher	Gespräche in der Ferne Gespräche im Hintergrund	Duft Altes Gewand, Gruppe, Gemeinschaft, außergewöhnlich Arbeit auf den Höfen Vergessenes Wissen Winter	Alter, Arbeit, landwirtschaftliche Arbeit positiv konnotiert, nachahmenswert Altes Brauchtum erhält wieder Zulauf Verschiedene Leute werden durch das Muas verbunden

	Die Gruppe unterhält sich und richtet die Skiausrüstung her H im Interview Eine Anstecknadel im Detail Eine alte Sonnenbrille im Detail H im Interview Die Wanderer am Weg zur Hütte Die Wanderer kommen an der Hütte an und werden von I begrüßt.	In den Wintermonaten haben die Vereinsmitglieder doppelt Spaß. Denn dann kommt nicht nur die alte Kleidung zum Einsatz. So etwas gibt's im Internet freilich nicht. Das kann man nur von den Großvätern und -müttern bekommen. Man muss das zusammensuchen. Manche haben das noch in der Diele gelagert – ein bisschen mottenzerfressen – aber man findet die Sachen noch. Mit jedem Höhenmeter nimmt der Hunger zu. Und die Vorfreude auf den auf offenem Feuer gekochten Maisbrei. Auf neunzehnhundert Metern Höhe wartet Wirtin Irmis bereits.	Ambient-Musik	Gespräche im Hintergrund Begrüßungen im Hintergrund	Exklusiv für die Gemeinschaft Vererbt in der Familie Ankommen Vorfreude Oben Herzlichkeit Man kennt sich	Ablehnung moderner Technologie zugunsten des Alten Gibt's nicht für jeden
[6_2]	I begrüßt einen Gast Die Gäste betreten die Hütte	Stevie, Servus!		Freudenschrei		

	Muas am Tisch Gäste nehmen am Tisch platz	Der Genuss steht bei den Ultner Muasern an erster Stelle. Doch ein paar Vereinsregeln haben sie auch im Gepäck.		Leise Gespräche		
	H im Interview am Tisch	Jeder hat seinen eigenen Löffel. Muss ein jeder mithaben. Soll auch der Name draufstehen. Jeder hat seinen da stehen. Wer den Löffel nicht dabei hat, der wird bestraft, der muss den Abspüldienst machen.			Feste Regeln innerhalb der Gruppe Selbstdisziplin Strafe	Publikum sieht sich als Teil der Gruppe und findet feste Regeln gut
	Löffel mit Gravur im Detail H im Interview					
	Gespräche am Tisch I gibt S einen Löffel	Ich hab ihn auch mit! Ich hab ihn auch! Dankschön, vergelts Gott, gell, dankschön! Bittschön Stefan, gern! Ich werd dir recht helfen beim Abspülen, weil das geht nicht. Heut ists mir recht!		Lachen	Spaß	
	I trägt das Muas zum Tisch	Eine weitere Regel: So, liebe Leute! Der älteste darf den		Freudenrufe	Regel Alter hat Vorrang	

	Das Muas wird gegessen I im Interview in der Küche. Insert: Irmgard Schvienbacher, Almwirtin Muas wird gegessen S beim essen im Interview, Insert: Stefan Parth, Rettungssanitäter Die ganze Gruppe beim essen Die Löffel werden in die leere Pfanne geworfen I ruft S zum abspülen	ersten Löffel nehmen. So ist schon bei den alten Bauersleut Tradition gewesen. Und: Es wird von außen nach innen gegessen. Viele Freunde. Hab ich nicht gewusst, dass die alle mitkommen. Muss ich echt sagen. Ich glaub, es ist recht gut gelungen. Und wie schmeckt das Vereinsessen aus Milch, Maismehl und zerlaufener Butter? Das kann man nicht beschreiben, das ist einfach traumhaft. Das muss man, das muss man einmal gehabt haben. Wenn mans nie gehabt hat, ist ein bisschen... Aber ja, gut! Das süße Leben von Stefan, schnell hat es ein Ende. Abspülen! Was abspülen? Jetzt!	Glockenspiel-Musik	Leise Stimmen im Hintergrund	Hierarchie am Bauernhof Tradition von Regeln Freunde Große Gemeinschaft Gemeinschaftliches essen Sinnlicher Genuss, kann nicht mit Sprache beschrieben werden Ambiente, Holz, Herrgottswinkel	Feste Regeln innerhalb der Gruppe und Hierarchie bieten eine konservative Form der Orientierung
--	--	--	---------------------------	-------------------------------------	--	--

	S spült ab I sitzt bei den Gästen am Tisch	Ja ja ich komme. Gut, er kommt. Ein anderes mal vergisst sicher ein anderer, weil es gibt nicht, dass alle immer einen Löffel mit dabei haben. (?) Und das nächste mal lach halt ich und sitz drinnen gemütlich und nachher tut das ein anderer und dann lach ich von drinnen heraus.		Stimmen und leise Musik im Hintergrund		
[6_3]	In der Stube wird getanzt und musiziert S im Interview in der Küche Schnaps am Tisch I tanzt Die Musik endet I im Interview in der Küche	Bei Irmi ist das abspülen aber keine wirkliche Strafarbeit. Ich hab die Irmi mein Lebtag noch nie zornig gesehen, also dass sie zornig ist oder irgendwas. Sie ist immer gut aufgelegt. Und bei ihr gibt's immer ein Gratisschnaps! – heute gibt's auch einen – und äh eben die Irmi ist eine eingefleischte Flatschbergerin und so ist das halt da. Bravo! Mit den Freunden da tanzen – herrlich, herrlich. Die singen		Volksmusik Klatschen, Freudenschrei Gespräche im Hintergrund	Musik, feiern, tanzen Auch Strafen sind angenehm Gute Stimmung, Harmonie Alkohol Verbindung zur Region	Immer gut aufgelegt und harmonisch zu sein ist positiv „So ist das halt da“

	Die Gruppe steht im Kreis am Rumpler Der Kreisel kreiselt durch den Rumpler Die Gruppe steht um den Rumpler S spricht am Rumpler S lässt den Kreisel kreiseln Der Kreisel kreiselt Die Leute um den Tisch jubeln S spricht am Rumpler Die anderen lachen S spricht am Rumpler Eine Frau spricht zur Gruppe	schön, die tanzen, die spielen schön. (Lacht) Einfach super! Zeit zum Rumpeln. Natürlich mit Regeln: Der Verlierer muss eine Runde Schnaps spendieren. Wie war das noch? Der Rumpler ein Glücksspiel oder was für Können? Wenn man da oben jetzt ganz droben ist, nachher ist sicher mal Können drunter, aber sonst... (lacht) Der geht ja nirgendwo hinein! „Ein echter Stubenhocker“ sagen sie wenn der Pfuhler keinen einzigen Kegel reißt. Ja jetzt das ist schon reine Glückssache. Mit Können ist das... Irmi ich bin eine Runde Schnaps schuldig für uns alle da. Eine Runde Schnaps, oder?		Der Kreisel im Rumpler Stimmen um den Rumpler	Regeln der Gemeinschaft Alkohol Untersicht Eigene Sprache Strafe, Alkohol	Überschneidung der Schauplätze, um die Region als in sich verwoben darzustellen. In dieser Gemeinschaft gibt es keine Außenseiter, man kann über sich selbst lachen und über andere
--	--	--	--	---	---	---

	I bringt ein Tablett mit Schnaps zur Gruppe S verteilt den Schnaps und alle prosten sich zu Das Tal in der Dämmerung im Panorama	Stefan, spiel weiter! Ich hab Schnaps genug da. Ja dann dankschön! Bei selbstgebranntem Zirbenschaps ist die Schmach schnell vergessen. Und nach dem Glasl ist vor der Revanche. Erst gegen Mitternacht steigen die Muaser wieder ins Tal runter. Der Verein ist nichts für Frühaufsteher.	Ziehharmonika-Musik	Lachen Alle: Zum Wohl!		Niederlage hält nicht lange an Verhältnis Individualität-Gemeinschaft Sieg und Niederlage heben sich immer auf: Es gibt keine wirkliche Ungerechtigkeit, Ungerechtigkeit ist nicht von Dauer Harmonie $\neq$ Dissonanzen fruchtbar austragen
--	---	---	----------------------------	--------------------------------------	--	---

Heimatleuchten: Eppas onderscht – Das Südtiroler Ultental Sequenz 7: Bäckerin						
Szene	Visuelle Handlung	Audio Data			Interpretation	
		Text	Musik	Geräusche	Themen	Interpretation

[7_1]	Panorama über einen zugefrorenen See	Eingerahmt von den Ortler Alpen sind die Ultner Jahrhundertelang auf sich alleine gestellt gewesen. Für die langen Winter haben die Bauern Vorräte angelegt. Vor allem nahrhaftes Brot. Doris Meyer hat diese Tradition von Anfang an fasziniert. Um 5:00 feuert die Linzerin ihren Holzofen an.	Langsame Klaviermusik			Von Bergen umschlossen, zähes Bergvolk, keine Hilfe von außen	Sind nicht angewiesen auf Hilfe von außen
	D geht mit einem Holzkorb hinauf D zündet ein Feuer im Ofen an				Fußstritte	gute Lebensmittel, lange haltbar	
	D im Interview, Insert: Doris Meyer, Biobäuerin	Wenn ich so aufstehe und mein Tag beginnt und ich fange an zu backen, dann denke ich mir oft, ich habe einfach den schönsten Arbeitsplatz, den man sich nur vorstellen kann. Ich schaue da zu den Bergen hinüber und dann geht da gerade die Sonne auf. Wenn ich das Feuer mache beim Ofen, das ist wirklich ein schönes Gefühl.			Streichholz	Tradition des Handwerks Faszination Feuer, Wärme Frühe Arbeitszeiten	
	Zaun, Untersicht, Gegenlicht					Holz	
	D legt Holz in den Ofen, dort brennt ein Feuer					Arbeitsplatz	
						Berge	
	D und K gehen zum Zaun und schauen in die Ferne	Doris ist wegen der Liebe im Ultental sesshaft geworden. Nach ihrem Pädagogikstudium hat sie unbedingt körperlich arbeiten	Idyllische Gitarrenmusik		Feuer im Ofen	Liebe	Von der Stadt aufs Land
						Körperliche vs. Geistige Arbeit	

	Sie reden miteinander	wollen. In einer Zeitung wurden damals freiwillige Helfer für die Heuernte gesucht. 18 Jahre ist das her.		Lachen	Paarbeziehung visuell	
	D im Interview	Da hat einen Tag bei dem Bauern der Klaus auch ausgeholfen, so haben wir uns halt kennen gelernt. Sind am Anfang dann noch hin und hergependelt an den Wochenenden. Und irgendwann ist einmal die Entscheidung festgestanden, einer von uns wird übersiedeln müssen und dann bin das ich gewesen, weil einen so einen richtigen Ultner verpflanzt man nicht so leicht.			Aushelfen unter Bauern	
	D und K in der Stube beim Essen					
	D im Interview					
	Roggen in Zeitlupe und gemahlen.				Baummetapher	
	Doris streut den Brotklee in Zeitlupe in Untersicht	Roggen ist besonders lange haltbar. Zum Verfeinern mischt Doris Kümmel, Fenchel und Brotklee aus ihrem Garten dazu.	Idyllische Gitarrenmusik	Mühle	Lange haltbar	
	D im Interview beim umrühren	Ganz ein typisches Gewürz da äh ist der Brotklee, der Schabzigerklee. Das ist eines der wenigsten Gewürze, die			Selbst angebaut	
					Bindung an die Region	
					Aroma	
						Patriarchales Bild vom Bauern, der auf dem Bauernhof bleiben muss und die Frau zieht zu ihm, Menschen aus dieser Region sind viel fester an ihren Platz gebunden als Leute aus der Stadt

	Brotklee rieselt in den Topf D im Interview beim umrühren D knetet mit den Händen D im Interview beim Kneten Sie streut Mehl auf ein langes Brett Sie formt Teigkugeln und legt sie ab Sie geht mit einem Brett mit Teigen in einen Raum und legt das Brett ab Die Teige gehen im Zeitraffer auf	mit der Zeit mehr Aroma entfaltet. Der wird oft nach zwei Jahren überhaupt erst gut. Doris ist leidenschaftliche Quereinsteigerin. Gelernt hat sie bei einem Bäcker im Tal. Ja das schöne daran ist, dass es einfach ein Handwerk ist. Es ist ich mach das mit meinen Händen und das finde ich wunderschön, wenn da was gutes auch noch herauskommt. Doris formt traditionelle Pindeln. Auf italienisch heißt Pina „die Zeile“. Dafür legt sie drei kleine Laibe in einer Reihe zusammen. Dann braucht es Zeit und Wärme. Erst wenn sich bei 30 Grad zwischen dem Mehl kleine Straßen bilden, sind die Brotlaibe fürs backen im Holzofen bereit.	Klaviermusik	Teig in der Schüssel Schuhe auf Holzboden	Zeit, Geduld Leidenschaft, Quereinstieg Können aus der Region Betonung des Handwerks, Kombi mit visuellem Handwerk bringt gutes Form des Brotes ist traditionell Zeit, Wärme, Handwerk braucht Zeit	
--	--	---	---------------------	---	---	--

	D geht mit einem Brett aus dem Raum Sie legt draußen das Brett hin und schiebt Teige in den Ofen D im Interview Brote im Ofen D im Interview Katze D packt die fertigen Brote in einen Korb D geht mit dem Korb zum Auto D im Interview D fährt mit dem Auto weg	Den Ofen zu beschicken, also so einzuschießen, das ist das schönste eigentlich am ganzen backen, weil dann weiß ich, es hat sich gelohnt, die Arbeit, es ist, einfach wenn ich dann sehe wie sich das Brot aufgeht drinnen und Farbe bekommt, dann weiß ich ja, das frühe aufstehen hat sich einfach ausgezahlt. Mit ihren Broten hat sich Doris quasi auch in die Herzen der Einheimischen gebacken, die selbst kein Brot mehr machen. Ja als erstes bin ich immer die Doris vom Klaus gewesen, weil den Klaus kennt da jeder in Ulten. Und das freut mich, dass heute man oft sagt: „ja die Doris mit dem Brot“, also man verbindet mich schon mit meinem eigenen Handwerk und ganz	Klaviermusik	Fußstritte	Arbeit lohnt sich Mühe lohnt sich, Sinnliche Erfahrung des Eigenen Produkts Tiere D ist nicht einheimisch Paarbeziehung Man kennt sich im Tal Verbindung Handwerkerin mit Handwerk	D ist erst durch Handwerk zur Gruppe zugehörig D ist jetzt zugehörig = Ziel erreicht Brot zu machen ist dort eigentlich Normalzustand Zugang zur Gemeinde durch Paarbeziehung Durch Handwerk Fuß fassen in der Gemeinschaft
--	---	--	---------------------	-------------------	--	--

	D im Interview	interessanterweise hats auch mir geholfen, da Fuß zu fassen da in dem Tal, ja?				
[7_2]	Panorama über das Tal	Seitdem hat die Oberösterreicherin das Tal lieb gewonnen. Oft zieht es sie zu den alten Höfen entlang der Falschauer.	Streicher- und Klaviermusik	Wasser rauscht	Emotion gegenüber dem Tal	Das Tal übt von sich aus Kraft aus
	Fluss				Bauernhöfe Kern des Tales ist der Fluss	
	D im Interview	Ja da im Ultental finde ich es einfach ganz schön, weil alles noch so ursprünglich			Ursprünglich	
	Bauernhöfe	geblieben ist. Ganz viele Höfe schauen noch aus wie Bauernhöfe von früher und es gefällt mir da recht gut, wenn man da lebt, dass es einfach schön ist.			Bauernhöfe im Text und visuell	
	Pferd				Tier	
	D geht mit einem Brett in die Stube, wo K sitzt	Einen Teil ihrer Brote verwendet Doris für den Hausgebrauch. Die flachen Pindl trocknen schnell und halten lang. Beim zerkleinern hilft eine echte südtiroler Erfindung.			Holz-Ambiente	
	Sie zerteilt das Brot				Lange haltbar	
	K im Interview	Das ist eine Grombl, eine Brotgrombl wie wir sagen und das hab ich von meinem		Brot knirscht	Einfallsreichtum An die Region geknüpft	Früher = gut Einfach schön ohne dass eine Begründung sein muss
					Spezielles Werkzeug der Region Eigene Sprache	

	Insert: Klaus Staffler, Förster K und D sitzen am Tisch und essen Speck wird geschnitten Hund Brot wird geschnitten D im Interview D und K beim essen unfokussiert	Tata gekriegt, der es auch wieder von seiner Mama gekriegt hat also die ist schon ein altes Familienerbstück. Auf den Höfen im Ultental ist früher nur zweimal im Jahr gebacken worden. Der Vorrat musste für mehrere Monate reichen. Das getrocknete Brot hat den gleichen Wert wie ein frisches Brot und war auch früher so kostbar, dass mans sogar in Truhen aufbewahrt hat. Und da hat dann der Altbauer den Schlüssel genommen von der Truhe, hat zugesperrt und hat den Schlüssel einfach auch mitgenommen. Weil man das auch nicht so in Hülle und Fülle zur Verfügung gehabt hat, wie man das heute kennt.	Streichermusik	Messer am Brett Brot knuspert	Erben in der Familie Familienerbstück Zweierbeziehung: gemeinsames Essen Tradition, früher Speck Haustier Wertvolle Lebensmittel Hierarchie am Bauernhof, patriarchal	Genügsamkeit Früher wusste man noch um den Wert von Lebensmitteln Früher waren Lebensmittel noch wertvoll Heute sind die Menschen verwöhnt
[7_3]	Eine Wollmatratze wird zusammengenäht Näherin im Interview	Gleich: Lebensgefährlicher Einsatz für traumhaften Schlaf.	Gitarrenmusik	Wolle raschelt		

	Bäcker geht zu einer Schachtel und holt ein Birkenschächtelchen hervor Er spricht mit der Kamera Detail auf das Schächtelchen Bäcker im Interview Er ritzt Muster ein Logo-Grafik mit Intro-jingle	Die sind sehr spitz, das sind fast Mordwaffen (lacht) wenn man möchte. Und: ein Bäckermeister haucht alter Handwerkskunst neues Leben ein. Das ist so wie wenn jemand einen Schatz findet. Ich hab nur gedacht ich muss das machen	Intro-jingle		Alte Handwerkskunst Wird wiederbelebt Handwerk ist wertvoll Handarbeit	Leben wird eingehaucht! Berufung
--	--	--	---------------------	--	---	--

Heimatleuchten: Eppas onderscht – Das Südtiroler Ultental Sequenz 8: Speck 1						
Szene	Visuelle Handlung	Audio Data			Interpretation	
		Text	Musik	Geräusche	Themen	Interpretation
[8_1]	Panorama über einen Berg Ein Bauernhof	Winter im südtiroler Ultental. Um die Jahreswende sind die Temperaturen ideal um Speck herzustellen. Der Keller in	Idyllische Gitarrenmusik		Winter	

	K und ein Mann legen Fleisch auf ein Brett Wacholder und Knoblauch wird geschnitten	Klaus Stafflers Bauernhaus ist kühl genug, um das Fleisch für das Räuchern vorzubereiten. Luis, ein Freund von der freiwilligen Feuerwehr hilft mit.			Mensch arbeitet mit Natur (Jahreszeiten) zusammen	
	K im Interview	Ich mach das eigentlich schon seit meiner Jugendzeit. Mir hat das immer gut gefallen, mich hat das fasziniert, wie so ein verderbliches Produkt wie Fleisch über ein Jahr haltbar gemacht werden kann. Das gefällt mir einfach und wenn ich dann in den Keller hinuntergehen kann, den Speck abschneiden wenn Leute da sind oder wenn ich selber Hunger habe, das ist schon eine schöne Sache und wenn du es nicht musst vom Vakuumsackl raustun.			Fleisch	
	Fleisch im Detail				Freunde helfen sich gegenseitig	
	K im Interview Insert: Klaus Staffler, Förster				Langer Bezug zum Hobby, Handwerk	
					Haltbarkeit	
					Produkt selbst hergestellt In der Gemeinschaft	Plastik = schlechtes Produkt
	K und L richten Gewürze her und reiben das Fleisch damit ein	Lorbeerblätter, Pfeffer, Salz, Kümmel und Knoblauch würzen die Sur. Zehn Tage muss das Schweinefleisch darin ruhen, bevor es in die Räucherammer kommt.	Idyllische Gitarrenmusik			
					DetailEinstellung	Gut Ding braucht Weile

	Katze geht am Boden aus dem Bild	Der würzige Geruch bleibt nicht unbemerkt.	.		Essen, gute Produkte	
	K im Interview Werkstatt im Hintergrund	Man muss halt schauen, dass ein bisschen wegen den Mäusen und dass nicht die Katze dazukommt, weil wir haben ja eine Katze auch auf dem Hof. Das ist wohl die größte Gefahr, dass wenn da die Katze dazukommt oder eine Maus.	.		Haustiere	
			.		Leben in der Natur	

Heimatleuchten: Eppas onderscht – Das Südtiroler Ultental Sequenz 9: Wollmatratzen						
Szene	Visuelle Handlung	Audio Data			Interpretation	
		Text	Musik	Geräusche	Themen	Interpretation
[9_1]	Flug über ein verschneites Dorf am Hang	Traditionen bewahren mit den Herausforderungen der Gegenwart. Das zeichnet die Ultner aus.	Soundbrücke Fröhliche Streichermusik		Tradition	Herausforderungen
	N geht umringt von Schafen Schafe Schafe kommen auf N zu	In St. Nikolaus hält Norbert Gamper eine Herde Tiroler Bergschafe. Die pflegen nicht nur im Sommer die Kulturlandschaft mit ihren Almwiesen	.		Tiere, sind der Region zugeordnet	Eigene Gruppe mit eigenen Fähigkeiten
	Schafe		.			Mensch im Einklang mit der Natur Anders als bei Regionalsendungen passt hier alles genau zur Region

	N hebt die Wolle auf	Mittlerweile hat ein Projekt im Tal				
[9_2]	Das Tal im Panorama Die Fabrik von oben Wolle im Vordergrund, im Hintergrund eine Frau am arbeiten Eine Arbeiterin gibt eine Flasche in einen Wärmer N ladet vor der Fabrik Wolle aus seinem Auto aus, Arbeiterinnen nehmen sie entgegen N im Interview Die Arbeiterinnen greifen die Wolle an N im Interview N verabschiedet sich D gibt Wolle in eine Maschine	Ein Umdenken bewirkt. In Kuppelwies am Zoggler Stausee ist die Wollmanufaktur „Bergauf“ ins Leben gerufen worden. Eine Sozialgenossenschaft. Hier entstehen aus der nachwachsenden Ressource Getränkewärmer, Brotkörbe, Taschen und vieles mehr. Zweimal im Jahr liefert Norbert jetzt seine Wolle an. Dann krieg ich dafür einen Hut oder ein paar Socken oder irgendwas, was sie da produzieren. Und früher war es ja auch so, dass der Bauer hat dem anderen was gegeben fürs Helfen oder so und das macht mir Spaß da. Dorothea Egger hat früher selbst Schafe gehalten. Heute ist sie eine von 6 Frauen, denen das Projekt direkt vor	Ruhige Ambient-Musik Xylophon-Musik	Begrüßungen Hintergrund-Rauschen Verabschied. Maschinen-Scheppern	Umdenken Neue Gründung Hinter Regal hervor Nachhaltig Naturstoff wird zu Produkten verarbeitet Tauschgeschäft Bezug auf frühere Zeit Altes Arbeitsgerät Naturaufnahme	Konflikte, Probleme lassen sich ganz einfach dadurch lösen, dass man anders denkt Zeiten werden wieder besser Kein Austausch von Geld, sondern Tauschgeschäft Tausch ist abgelöst von Kapitalismus

	D in Untersicht bei der Arbeit D riecht an der Wolle	der Haustür Arbeit gibt. Statt die Wolle in den Müll zu werfen, wird sie hier veredelt. Rund drei Tonnen pro Jahr.			Arbeitsplatz Verschwendung von Naturressourcen	
	D im Interview Insert: Dorothea Egger WOLLVERARBEITERIN Zwei Arbeiterinnen legen Wolle auf eine Arbeitsfläche Eine große, alte Maschine Maschine verarbeitet die Wolle D berührt das Vlies D im Interview	Es ist ein Geruch von Heimat, den ich immer gerne schmecke, weils so natürlich ist und ich glaube auch an dem liegt, ja, man ist immer gesund und das passt einfach. Zusammen mit ihrer Schwester Clara bedient sie die museumsreifen Maschinen. Zuerst wird die Wolle gekämmt und dann mit 6.000 Nadeln zu einem Vlies geformt. Dass die Maschinen langsam laufen, hat einen Vorteil. Die Wolle könnte sonst reißen. Ich freue mich schon, wenn das richtig läuft, wenns funktioniert und normal wenn alles passt, Temperatur und die Wolle eine schöne Wolle ist, nachher ist jeder Tag, wo man kann da		Maschinen-Geräusch 	Heimat Familie Altes Arbeitsgerät Langsamer, vorsichtiger Arbeitsprozess	Heimat ist natürlich Sinneseindruck ist natürlich Naturprodukt macht gesund Enger Kontakt mit Produkt durch Berührung Arbeit mit dem schönen

	Drei Arbeiterinnen legen ein großes Stück Vlies auf einen Tisch	hergehen arbeiten für mich wertvoll.		Die Frauen reden miteinander		Naturprodukt ist schön, wertvoll
[9_3]	Drei Arbeiterinnen legen die Wollbahn am Tisch auf	Über vier Meter lang ist die Wollbahn. Martina Miribung macht daraus eine Matratze. Mit außergewöhnlichen Eigenschaften.		Die Frauen reden miteinander . .		Naturstoff hat besondere Eigenschaften
	M im Interview					
	M richtet die Wolle am Tisch her	Man spürt, die Wolle ist jedes mal anders. Also die die sind nie standard-genau. Manchmal ist mehr Fett drin, manchmal ist weniger. Die braune ist ein bisschen weicher als die weiße. Das ist effektiv ein Naturprodukt, aber man lernt sie dann alle kennen und arbeitet dann mit verschiedenen Wollen.			Naturprodukt	Naturstoffe sind immer anders Mensch muss sich auf die Natur einlassen
	M im Interview Insert: Martina Miribung MATRATZEN-NÄHERIN					
	M schneidet die Wolle zu	Für Martina ist die Wolle eine echte Wunderfaser. Sie kann 30 Prozent Feuchtigkeit aufnehmen, ohne dass es sich nass anfühlt. Ideal, da jeder Mensch im Schlaf schwitzt. Für noch mehr Schlafkomfort mischt Martina Zirbenspäne bei.	Elektronische Ambient-Musik	Schere	Handarbeit	Material mit übernatürlichen Fähigkeiten
	M greift in einen Sack mit Zirbenspänen			Rascheln der Späne	Eigenschaften des natürlichen Rohstoffs	Sinnliche Erfahrbarkeit des Stoffs und der Arbeit durch hören

	M verteilt die Späne und redet dabei zur Kamera Ihre Hände verteilen die Späne M im Interview M streut Späne in Zeitlupe, sie fallen auf die Wolle M legt Wolllagen aufeinander M nimmt eine Nadel und beginnt, die Schichten zusammenzunähen M mit der Nadel im Interview Sie näht mit der Nadel	Es hat einen sehr sehr angenehmen Geruch. Zur Wärme der Wolle kommt noch ein bisschen Wald und noch ein bisschen Gesundheit mit dabei. Und es raschelt so schön. (lacht) das ist fast wie Musik. Martina stopft die Wolle nicht in eine Hülle, sondern baut die Matratzen aus mehreren Lagen auf. So klumpt die Wolle nicht und bleibt immer weich. Zum Vernähen der Schichten benutzt sie 20 Zentimeter lange Spezialnadeln. Die sind sehr spitz, also sind fast Mordwaffen, wenn man möchte (lacht). Die habe ich von meinem Schwiegervater geerbt.	Atmosphärische Gitarrenmusik	Rascheln der Späne 	Konnotationen zum naturhaften Charakter der Rohstoffe Untersicht, Zeitlupe Know how der Handwerkerinnen Know how der Handwerkerinnen beim Arbeitsprozess Erbe	Sinneseindrücke Naturstoffe sind selbst Gesundheit Sinneseindrücke Eine der wenigen Textpausen Intensiver Sinneseindruck
--	--	--	-------------------------------------	---	--	---

	M im Interview M beim Nähen M hebt die Matratze auf M rollt eine weitere Schicht über der Matratze aus M im Interview M näht die Matratze zusammen M im Interview M trägt mit einem Mann die fertige Matratze in einen anderen Raum, sie legen die Matratze ab und drücken drauf	Mein Schwiegervater ist 95 (lacht). Er hat sie als junger Mann gehabt, also das ist wirklich fast ein Erbe, was ich weitertragen muss (lacht). Rund eine Woche Arbeit steckt in einer Matratze. Martina trägt dazu bei, dass der Rohstoff aus dem Tal wieder geschätzt wird. Die Wollmatratze hat eine andere Spannkraft als eine Schaummatratze. Schaummatratze sitzt man rein, dann geht's runter und wenn man weggeht – wutsch! – füllt sie sich wieder auf. Und die Wolle, wenn man draufliegt, dann ist es ein bisschen wie im Wasser oder so. Das hebt den ganzen Körper. Wie auf Wolken, weil die Matratze einen trägt. Und sie kann noch mehr. Wolle wirkt antistatisch und soll dem Körper Stress entziehen.		Rascheln der Wolle	Arbeit wird über Generationen weitergegeben Wertschätzen von Rohstoff Rohstoff ist mit Region verbunden Vergleich zu normalem, modernem Produkt Positive Eigenschaften von Naturprodukt Positive Eigenschaften von Naturprodukt Stress	Spezialwerkzeug wird über Generationen weitergegeben Langsamer Arbeitsprozess, viel Arbeit – viel Wert Einzelner Mensch kann etwas verändern
--	--	---	--	--------------------	---	--

	M im Interview Die zwei stehen um die Matratze M und eine andere Frau arbeiten in der Werkstatt M im Interview	Das schönste Kompliment, was eine Kundin gemacht hat, sagt sie, seitdem ich auf dieser Matratze schlafe, schlafe ich immer gut (lacht). Und ich träume ganz angenehm und dann freuts einen, dass dass irgendwie die ganze Handarbeit überkommt. Und wenn jemand sie spürt, dann ists für mich der schönste Lohn.			Enge Bindung zur Kundschaft über das fertige Produkt	Übernatürliche Fähigkeiten des Naturstoffs Einfache, esoterische Lösung für Stress Emotionale Beteiligung an Produkt und Kundin Affektives Spüren der Arbeit mehr wert als Lohn Handwerk im Produkt verkörpert
--	--	---	--	--	---	--

Heimatleuchten: Eppas onderscht – Das Südtiroler Ultental Sequenz 10: Bäcker						
Szene	Visuelle Handlung	Audio Data			Interpretation	
		Text	Musik	Geräusche	Themen	Interpretation
[10_1]	Panorama über das verschneite Tal Ein Haus von vorne	Auch in St. Walburg spielt Handarbeit eine wichtige Rolle. Dazu gehören hier aber nicht nur flinke Hände, sondern auch Rhythmusgefühl.	Ruhige Gitarrenmusik	Teig	Handarbeit Familienbetrieb	

	Hände am Teig und ein Bäcker Vier Männer schütteln Teige in einer Bäckerei Teig fliegt in Zeitlupe Teige aus der Nähe Ein Bäcker spricht und ein anderer schüttelt Hand knetet Teig Schüttelbrot wird geschüttelt R und H schütteln, R redet, Insert: Richard Schwenbacher BÄCKERMEISTER Großaufnahme H H gibt Brot in den Ofen H schaut in den Ofen und macht ihn zu	Im Familienbetrieb „Ultner Brot“ bekommt der Teig jeden Tag Tanzstunden. Für das berühmte südtiroler Schüttelbrot. Jeder drehts auf seiner eigenen Art. Der andere nach links, der andere nach rechts. So wies im Leben halt auch ist. Vor einigen Jahren hat Richard den Betrieb mit den 60 Angestellten auf seinen Sohn Hannes übertragen. Der Schritt ist ihm nicht leichtgefallen. Ich hab immer ein bisschen Angst gehabt, weil er andere Sachen im Kopf gehabt hat als... Er hat Gitarre gespielt, er ist snowboarden gegangen. Ich hab geglaubt, er lernt Konditor und war Snowboardlehrer. Alles mögliche. Aber jetzt ist ihm der Betrieb eben wichtig.	Fröhliche Saitenmusik	Teige Teig wird geschüttelt Geräusche des Ofens	Betrieb bleibt in der Familie Kein Einzelhandwerk, mehrere Arbeiter	Produkt wird mit Region verbunden Spezielles Arbeitswissen, individuelle Entscheidung bei der Arbeit Emotionale Bindung an Arbeit, Handwerk, Betrieb Konflikt zwischen Generationen, Disziplinlosigkeit – hat sich von selber aufgelöst. H besinnt sich jetzt auf die wichtigen Sachen Generationen halten zusammen
--	---	---	------------------------------	--	--	--

	Brot im Ofen Mischmaschine mit Teig darin R im Interview R geht aus der Backstube	Und Hannes hat den Senior nicht aufs Abstellgleis geschickt. Ich bin froh, dass er nicht sagt „Vater, geh nicht in die Backstube!“. Und somit ich habe meine Zeit, kann ich mir selbst einteilen. Ich bin gerne in der Backstube, ich kann nicht nichts tun.			Relativ moderne Maschine Freude an Arbeit Beschäftigung im Alter	Zeit selbst einteilen, Zeit haben Arbeit muss immer sein
[10_2]	R geht aus der Backstube R öffnet eine Kiste in einem Holzzimmer Er nimmt ein Döschen heraus R im Interview Döschen in seinen Händen R im Interview Döschen in Großaufnahme R im Interview	Richard brennt immer etwas unter den Nägeln. Er interessiert sich für altes Handwerk aus dem Tal. Als er in seinem Bauernhaus einen Schrank entrümpelt, entdeckt er zufällig kleine Döschen aus Birkenrinde. So etwas hatte er vorher noch nie gesehen. Das ist so, wie wenn jemand einen Schatz findet. Ich hab nur gedacht ich muss das machen. Weil das sonst niemand tut und ich bin für dem interessiert, dass ich sowas	Atmosphärische Gitarrenmusik		Altes Handwerk, an Region gebunden Naturmaterial Entdeckung	Leidenschaft für Tätigkeiten Altes Handwerk wiederentdeckt, zurückgebracht Geheimnisvoll Bewahren von traditionellem Kunsthandwerk

	Flug über Winterwald	mach, was es sonst nicht mehr gibt.				
	R sägt in eine Birke	Richard will herausfinden, wie die dünnen Schichten Rinde verarbeitet werden müssen, dass sie fast wie Leder aussehen. Wie die feinen Muster entstehen. Entlang der Falschauer findet er Birkenrinde ohne Verwachsungen.	Streichermusik	Säge	Verlorenes Wissen wiederentdeckt	
	R im Interview				Materialien in der Natur	
	R trennt Rinde von der Birke ab	Das ist so wie solche, die Pilze suchen. Wenn sie irgendwie im Wald sind, dann schauen sie auf Pilze. Und bei mir ist das halt diese Birke könnte gut gehen oder die andere.	Streichermusik	Rinde		
	Bäckerei in Vorderansicht	Richard spricht mit Schneidern, Fassmachern und auch Historikern im Tal. Sie geben ihm Hinweise, wie die alte Handwerkstechnik funktionieren könnte.			Alte Handwerkstechnik	
	R setzt sich in die Holzstube				Holzstube	
	R ritzt Muster in die Rinde					
	R schneidet die Rinde	Mit Schneiderwerkzeug ritzt er zarte Verzierungen auf die Rindenstreifen. Aber ohne			Ruhe, langsamer Arbeitsprozess Jesus im Hintergrund	Zeit nehmen, Stressfrei, Gegenstück zu moderner Hektik
	R ritzt Verzierungen					

	R spricht beim arbeiten	Ruhe und Muße geht das nicht.				
	Er blickt auf	Meine Frau die fährt oft nach Meran zum Meditieren. Und			Meditation, Ruhe	Braucht keine Stadt für Ruhe, nur Arbeit
	R ritzt Rinde ein	ich bleib zu Hause und meditiere auch hier.				
	R bastelt ein Kistchen zusammen	Wenn man Ruhe sucht und nicht nervös ist, oder alleine sein will, werden die			Ruhe	
	R im Interview	schönsten Sachen.				Gut Ding braucht Weile
	R ritzt die Rinde	Wenn ich aber weiß, ich muss in einer bestimmten Zeit fertig sein, oder ich muss da gehen, dann ist besser ich fang nicht an.	Idyllische Gitarrenmusik			Stressfreiheit
	R baut die Schachtel zusammen und spricht dabei.	Eine filigrane Arbeit für seine großen Hände. So manchen Kunden hat das schon in der Bäckerei erstaunt.				
	Insert: Richard Schvienbacher BÄCKERMEISTER	Dann hat er gesagt: Du, Bäck,				
	Rs Hände basteln die Schachtel zusammen	erklär mir einmal, wie kannst du mit den großen Händen so kleine Semmelchen machen? (lacht)				Jeder kann das machen
		Aber es war immer schon so, dass man nicht kleine Hände				

	R bastelt und redet dabei	haben muss, um filigrane Sachen zu machen. Mein Großvater war Zitherspieler und der hat die Hände auch nicht anders gehabt.	Idyllische Gitarrenmusik			
	Rs Hände basteln				Alte Handwerkskunst	Alte Technik macht modernes überflüssig
	R von oben beim basteln	Ein unsichtbarer Verschluss, die Tulpe, hält die oberste Rindenschicht zusammen.				
	Rs Hände beim basteln	Ganz ohne Kleber. Ein kleines Meisterwerk.				
	R bastelt und redet dabei	Und wenn ein großes Skirennen ist und die gewinnen dann, dann				
	Rs Hände beim basteln	schreien die Jaa! Ja und ich machs auch hier so.				Freude mit der Fertigstellung
	R bastelt und redet	Mir ist es gelungen, das schön				
	R stellt den Deckel fertig	abzuschließen und dann schreie ich jetzt jaa! weil hier ist sonst niemand.	Gitarrenmusik			
	Er verziert den Deckel	Mit dieser Technik hat Richard schon Birkenbecher für eine Ötzi-Verfilmung				
	Er streicht die Schachtel an	hergestellt. Niemand sonst hat der Filmcrew helfen			Kein Geld, nur Freude an der Herstellung	Altes Handwerk ist gefragt und selten, deshalb wertvoll
	Er stellt die fertige Schachtel auf den Tisch	können. Geld hat er dafür nie verlangt.				Bescheidenheit als Tugend
	R arbeitet und redet				Emotionales Verhältnis zu Menschen	

	Mehrere Schachteln in Großaufnahme Zoom out durch Holzherz	Wenn ich jemand, den ich gern hab so eine Schnupftabakdose, wenn sie auch nicht mehr gebraucht wird, aber wenn die irgendwo steht, dann denken die Menschen an den, der sie gemacht hat. Das dürften inzwischen einige sein. Rund 300 Döschen hat Richard schon gemacht und den Großteil davon verschenkt.	Atmosphärische Gitarrenmusik			Mensch setzt sich in seinem gefertigten Produkt/Kunstwerk fort Verhältnis zu Mitmenschen, Großzügigkeit
--	--	--	-------------------------------------	--	--	---

Heimatleuchten: Eppas onderscht – Das Südtiroler Ultental Sequenz 11: Speck 2						
Szene	Visuelle Handlung	Audio Data			Interpretation	
		Text	Musik	Geräusche	Themen	Interpretation
[11_1]	Holzhaus mit dem Tal im Hintergrund K und sein Freund kommen richtung Speck zur Tür herein Fleisch im Detail	Gemeinschaftssinn ist den Ultnern wichtig. In seinem Bauernhaus oberhalb von St. Walburg bereitet Klaus Staffler Speck für sich und seine Freunde zu. Vor 10 Tagen hat er das Fleisch mit Salz und Gewürzen eingerieben.	Idyllische Gitarrenmusik		Gemeinschaft Handwerk für die Gemeinschaft Langsamer Produktionsprozess	Gemeinschaft gibt es speziell in dieser Region

	K im Interview Insert: Klaus Staffler FÖRSTER K und ein Freund tragen das Fleisch in ein Haus Sie bringen es in eine Hütte Sie heben das Fleisch auf ein Gestell K im Interview Sie heizen einen Ofen an.	Der schaut wunderschön aus. Und wenn man sieht, dass es gut wird, dass das Salz zergangen ist, dass das Gewürz schön drauf hängen bleibt, dann weiß man: jetzt passt alles. Haben wir schon eine Freude damit. Der Speck kommt in die Selchkammer. Früher hat fast jeder Bauernhof so einen Raum gehabt. Doch viele Einheimische nutzen ihn nicht mehr. Aus Platzgründen, oder weil ihnen das Räuchern zu aufwendig geworden ist. Bei mir ist es so, die alte Kultur vom Tal, die bedeutet mir etwas und das möchte ich einfach auch erhalten. Und sind ja andere auch froh, wenn sie einen Speck bringen können zum selchen. Der Rauch macht den Geschmack. Klaus schwört auf Fichtenholz und Wacholder.	Idyllische Gitarrenmusik	Stimmen Knistern des Feuers	Bauernhöfe Handwerk geht verloren Gemeinsame, freundschaftliche Arbeit Erhalt der Traditionen des Tals Feuer	Herstellung ist nicht einfach Früher wurde das Handwerk noch betrieben Moderne Menschen sind faul Erhalt von Traditionen ist moralisch hochwertig Wissen um richtige Zusammensetzung
--	--	---	-------------------------------------	---	--	---

	K gibt einen Wacholderzweig in den Ofen Rauch strömt in die Selchkammer, wo der Speck hängt Rauch aus dem Kamin Bergpanorama Abendsonne	Ja Wacholder legt man frisch drauf, grün, und dann macht er noch mehr Rauch und dann gibt es auch mehr Geschmack ab. Ah, schau, wie das knistert. Ab jetzt ist Zeit das Geheimnis. Erst in zwei bis drei Monaten kann Klaus den Speck anschneiden. Bis dahin muss der Vorrat aus dem Keller reichen.	Klaviermusik	Knistern des Wacholders	Feuer Geschmack Sinneseindrücke Langsamer Arbeitsprozess	Know how Wärme – emotionale Wärme Vorfreude auf den Moment der Fertigstellung Sparsamkeit
--	---	---	---------------------	--------------------------------	--	---

Heimatleuchten: Eppas onderscht – Das Südtiroler Ultental Sequenz 12: Skirennen						
Szene	Visuelle Handlung	Audio Data			Interpretation	
		Text	Musik	Geräusche	Themen	Interpretation
[12_1]	Bergpanorama Werkstatt von außen Zwei Männer hantieren an einem Holzgebilde Männer hantieren an verschiedenen Gegenständen	Am Abend in St. Walburg. Die letzten Handgriffe an einem alten Heuschlitten. Die Mitglieder der Schlittenschwänzer nehmen morgen an einem Gaudi-Skirennen teil. Manuel	Fröhliche Gitarrenmusik	Männer-Stimmen	Vereinszugehörigkeit	Folge richtet sich ein Stück weit an Tagesverlauf aus Gemeinschaftliche Arbeit

	M zeigt Gegenstände am Schlitten her und spricht dabei M nimmt einen Speck aus einer Schachtel Er hängt den Speck an den Schlitten M im Interview Insert: Manuel Karnutsch	Karnutsch hat die Gruppe vor 15 Jahren gegründet. Unsere Eltern haben ja fast alle einen Bauernhof und so haben wir es halt eigentlich schon von uns selbst so zusammengebracht, das meiste. Bei dem sagt man Schneeschuhe, nicht? Wir sagen da Schneereifen sagt man in Ulten. Hat man die früher gehabt und das sind wir sagen da Strafhaken. Die hat man gehabt, um das Holz aus dem Wald herauszuziehen. Das ist ein Strick. Ein typischer Heustrick, wie halt das Heu gebunden worden ist eigentlich auf dem Schlitten Die Heustricke hatten die Bauern früher aus Kuhhaut geflochten. Neben der Deko darf aber auch echte Verpflegung nicht fehlen.	Fröhliche Gitarrenmusik	Männer-Stimmen	Alte Gebrauchsgegenstände Altes Handwerk	Bäuerliche Lebensweise Alle steuern etwas bei Vorstellungen über früheres, landwirtschaftliches Leben
--	---	---	--------------------------------	-----------------------	--	---

	GRÜNDER SCHLIETNSCHWÄNZER	Aber wenn man nichts zu essen haben geht's nicht gut. Gell, weil getrunken wird auch und nachher ohne was zu essen zu haben das wird ein bisschen, geht's nicht ganz gut.			Alkohol	
	M öffnet einen Ofen am Schlitten	Praktisch: Fast alle haben Handwerksberufe. Auch der Ofen ist Marke Eigenbau. Das Maskottchen – ein Gamsbock – hat ihnen ein Jäger ausgeliehen. Beim Rennen morgen zählt Originalität	Gemütliche Ziehharmonika- Musik	Quietschen	Handwerk	Handwerklich – wissen sich zu helfen Selbstgemacht ist gut
	M hängt einen ausgestopften Gamsbock-Kopf an den Schlitten, ein anderer lächelt daneben Sie schrauben die Trophäe fest und richten sie her	...ordentlich schrauben, dann ist es gut.		Männer- Stimmen	Originalität	
	M im Interview	Mir macht das eine Gaudi. Ich bin ein Lebemensch. Ich bin ein Unterhalter und und das macht mir Spaß und wenn nachher die Zuschauer kommen und sagen: „Wow, das habt ihr flott gemacht“ oder ding dann das motiviert dich halt.			Spaß an Gemeinschaft	
	Die Männer hängen Becher an den Schlitten					
	M im Interview					

[12_2]	Bergpanorama und Skipiste im Sonnenschein Skifahrer auf der Piste Die Schlittengruppe mit ihren Schlitten auf der Piste Sie heizen den Ofen und schenken aus einem Fass aus M im Interview Die Männer trinken einen Schnaps Die Männer setzen sich auf die Schlitten Ein Schlitten aus der Nähe	Am nächsten Morgen. Bei der Schwemm-Alm mitten im Schigebiet. Hier ist der mehrfache Weltcupsieger Dominik Paris großgeworden. Auf 2400 Metern Höhe geht's für die Teilnehmer des Ski-Gaudi-Rennens an den Start. Das Wort „schwänzen“ in Schlittenschwänzer bedeutet etwa einen über den Durst trinken. Das Vereinsmotto verpflichtet. Der Lauf ist ein bisschen ein bisschen schwierig. Nicht ganz gerade gesteckt, aber werden wir schon machen. Werden wir schon schauen. Zuerst ein Bier trinken, dann geht's schon, dann werden wir ihn schon hinunterbringen. Tagelang haben die Vereinsmitglieder an ihren Schlitten gewerkelt. Das ist die Susi. Ein Hybrid zwischen Ziege, Bock und Yeti. Und so wird gefahren:	Idyllische Gitarrenmusik	Freudenruf Skihütten-Musik 	Wintersport Höhe des Gebirges Alkohol Gemeinschaft und Alkohol Fantasie	Wintersport deutet auf Funktion als Reiseprospekt hin Was nicht zu sehen ist: Touristenmassen im Schigebiet Verpflichtung durch Gemeinschaft Gemeinschaftsevent als Abschluss der Folge Das Schlittenbasteln, fahren und Alkohol sind Männerdomäne, hier kommen keine Frauen vor Spaß ist Lohn für harte Arbeit
--------	---	---	---------------------------------	--	--	---

	M im Interview Insert: Martin Staffler FLIESENLEGER Eine Flüssigkeit wird in eine Öffnung des Schlittens gegossen und aus Zitzen getrunken Eine Gruppe stellt sich auf H aus Untersicht und seine Ausrüstung im Detail H im Interview Insert: Harald Gruber VEREIN „DIE NOSTALGISCHN“ Eine alte Skibindung H und eine frau im Gespräch H im Interview Die Strecke Ein Mann läutet eine Kuhglocke an einem Schlitten Die Männer bringen den Heuschlitten an den Start	Ich werd sie an den Oberschenkeln nehmen und dann runterbegleiten von hinten. Und wenn man Durst bekommt, dann kann man sie mal kurz melken. Die größte Gruppe sind die Nostalgischen. Auch hier ist Harald Gruber wieder dabei. Er geht mit gemischten Gefühlen an den Start. Es ist nicht so, dass man hier auf den Ski steht und grad losfahren kann. Das ist, wie wenn man nie skifahren gelernt hätte. Eine Lebensversicherung hoffe ich nicht, dass ich sie brauche. Aber ich glaub wir lassens drauf ankommen Die Strecke ist 500 Meter lang und durchaus steil. Der vollbeladene Heuschlitten wiegt über 300 Kilo.	Xylophon-Musik	 Freudenruf	Alte Gewänder, Nostalgie Verein Herausforderung	Alte Ausrüstung Spaß an der Herausforderung Herausforderungs- volles Hobby
--	--	---	-----------------------	---	--	---

	M im Interview Insert: Manuel Karnutsch TISCHLERMEISTER S feuert an Der Schlitten fährt los Der Schlitten fährt mit der Besatzung die Piste hinab Der Schlitten stoppt S hüpf mit einem Sack über den Schnee Der Schlitten fährt durchs Ziel S im Interview	Verantwortung haben wir schon alle. Ich muss nur schauen, ein bisschen zu lenken, weißt du, weil bremsen tun die anderen auch. Die Verantwortung haben alle miteinander. So auf geht's Mander! Mit den Schlitten ist früher das getrocknete Heu von den Almen ins Tal transportiert worden. Dann waren die Schlittern noch schwerer beladen. Die größte Herausforderung ist das Abbremsen. Kurz vor dem Ziel gibt's eine Zusatzdisziplin: Sackhüpfen. Stefan ist mit 26 der jüngste in der Gruppe und gibt alles. Ja ist perfekt, aber schweißtreibend ist das. Aber es geht. Top-Wetter. Super Kulisse. Besser kanns nicht sein.	Flotte Saitenmusik Flotte Saitenmusik	Skihütten- Musik Rufe Kuhglocken Rufe Rufe	Gemeinschaftlich die Herausforderung auf sich nehmen Harte Arbeit früher	Kräftemessen der Männer Verantwortung trägt das Kollektiv Gemeinschaftsarbeit
--	--	--	---	---	--	--

	Ein paar Männer mit einem anderen Schlitten					
	H fährt auf Ski herunter	Die Zeit ist am Ende nicht so entscheidend. Hauptsache, alle kommen heil hinunter.				Kein Druck, keine Konkurrenz
	Weitere Schlitten					
	H im Interview, neben ihm eine Kollegin	Wir sind da schon ein Risiko und so ziemlich auf Messers Schneide	Flotte Saitenmusik			
	M mit seinem Schlitten	Martin ist schon öfter dabei gewesen. Doch diesmal hat er die Vorbereitungen unterschätzt.		Rufe		
	Applaus von den Umstehenden M auf dem Schlitten spricht	Susi hat einen guten Ski gehabt, nur ich hab heute einen schlechten Tag gehabt. Der Schlitten war nicht gut gewachst. Aber ich bin zufrieden. Für die Premiere das erste mal mit der Susi da runter, was wollen wir mehr?			Zufriedenheit trotz des Ergebnisses	Spaß steht im Vordergrund
[12_3]	In der Gruppe wird Volksmusik gespielt Essen wird ausgeteilt	Dabei sein ist alles. Verlierer gibt es am Ende nicht. Bei einer Pfanne Brotgrösts klingt der Tag aus.	Volksmusik	Gespräche im Hintergrund . .	Gemeinsam essen	Wer Teil der Gemeinschaft ist, gewinnt immer

	Die Speise wird gegessen M im Interview Menschen der Gruppe M im Interview Menschen der Gruppe Musik wird gespielt Menschen singen	Es ist eine Freundschaft. Es ist eine Kollegschaft. Und das ist wunderschön, dass immer wieder dieselben Leute und auch immer mehr Leute kommen, um den Tag zu genießen. Die Einheimischen wissen, dass die Gemeinschaft ihr höchstes Gut ist. In ihrem abgeschiedenen Tal	Volksmusik		Gemeinschaft Gemeinsam musizieren	Gemeinschaft findet Zulauf Gemeinschaft besteht grundsätzlich aus Einheimischen
[12_4]	Panorama über das Tal Wandergruppe Panorama über Stausee Bäcker bei Birkendosen D und K lächeln I umarmt Mann auf Hütte Flug über Bauernhof Panorama über Tal	Mit ein paar tausend Einwohnern haben so Traditionen die Zeit überdauert, die anderswo schon verloren gegangen sind. Das besondere zeigt sich im Ultental oft im Verborgenen. Leise und bescheiden aber mit großer Herzlichkeit. Menschliche Wärme strahlt in den Stuben der schneebedeckten Häuser und Höfe. Eingebettet in einem der ursprünglichsten Täler Südtirols.	Spektakuläre Orchestermusik		Abgelegenheit Traditionen Region ist einzigartig und besonders Bescheidenheit Ursprünglichkeit	Innen gegenüber außen Gemeinschaft als Bollwerk gegen die Moderne Herzliche Beziehungen Im Verborgenen = Beobachtungen alltäglicher Gegenstände in der romantischen Literatur

	Schlusscredits		!			Rückzug ins Heimelige
--	----------------	--	---	--	--	-----------------------

13 Abstract

Gegenstand der vorliegenden Arbeit ist die Inszenierung von Heimat in der Fernsehdoku-Reihe *Heimatleuchten* (ServusTV). Gegenwärtig kann eine verstärkte Einkehr des Heimatgedankens in die popkulturelle Medienwelt verzeichnet werden. Teil dieses Trends ist eine Vielzahl an dokumentarischen Fernsehreihen, die mit Österreich-spezifischen Motiven und Themen innerhalb des Heimatspektrums arbeiten. Den Mangel an sozialwissenschaftlichen Auseinandersetzungen mit dieser Art von Medienprodukten nimmt die vorliegende Forschung zum Anlass, eine explorative Erforschung der Ausformung des Heimatbegriffs darin vorzunehmen.

Das theoretische Fundament der Forschung umfasst zunächst eine historische Auseinandersetzung mit dem Heimatbegriff in verschiedenen gesellschaftlichen und kulturellen Kontexten. Davon ausgehend wird der Gehalt des Begriffes in die Dimensionen Raum, Zeit und Gesellschaft aufgeteilt. Weiters wird die soziologische Befassung mit dem dokumentarischen Film und die Filmsoziologie Siegfried Kracauers in die theoretische Grundlegung mit einbezogen.

Zur Bearbeitung der Forschungsfrage wird eine einzelne ausgewählte Folge *Heimatleuchten* mittels einer hermeneutischen Methode untersucht (vgl. Hickethier 2007). Die Interpretation sozialer Wirklichkeit im Film folgt der soziologischen Filmanalyse (vgl. Faulstich 2013). Der Analyseprozess orientiert sich an den Vorgaben der Wissenssoziologischen Videohermeneutik von Raab und Stanisavljevic (2018) und der soziologischen Film- und Fernsehanalyse von Peltzer und Keppler (2015). Die Analyse des Materials erfolgt mithilfe eines tabellarischen Filmtranskripts, das visuelle und auditive Filmhandlungen der ganzen Folge getrennt wiedergibt.

Die manifesten Inhalte der im Material inszenierten Heimat umfassen Natur, Landleben, Handwerk und Tradition. Die Ergebnisse der hermeneutischen Interpretation zeigen ein Gesellschaftsbild, in dem die Menschen eng mit ihrem Herkunftsort und der Natur verbunden sind. Weiters zeichnet sich das inszenierte Leben durch hohe soziale Integration und Harmonie und unmittelbaren Zugriff auf die Umwelt aus. Die dargestellte Heimat wird durchwegs als positiv und wünschenswert inszeniert. Sie enthält idealisierte Bilder einer Gesellschaft, die durch Tradition Herausforderungen der Moderne überwindet und in der den Menschen qua Herkunft ein bedingungsloser Platz zusteht. So beinhaltet die Inszenierung nicht zuletzt Anknüpfungspunkte für ein konservatives Heimatverständnis.

Abstract

The subject of this study is the staging of Heimat in the television documentary series *Heimatleuchten* (ServusTV). At present, an increased return of the idea of Heimat into the pop-cultural media world can be observed. Part of this trend is a large number of documentary television series that work with Austria-specific motifs and themes within the Heimat spectrum. This research takes the lack of sociological analyses of this type of media product as an opportunity to conduct an explorative investigation into the shaping of the concept of Heimat in it.

The theoretical foundation of the research initially comprises a historical examination of the concept of Heimat in various social and cultural contexts. Based on this, the content of the term is divided into the dimensions of space, time and society. Furthermore, the sociological examination of documentary film and the film sociology of Siegfried Kracauer are included in the theoretical foundation.

To address the research question, a single selected episode of *Heimatleuchten* is analysed using a hermeneutic method (cf. Hickethier 2007). The interpretation of social reality in the film follows the sociological film analysis (cf. Faulstich 2013). The analysis process is based on the guidelines of video hermeneutics within the sociology of knowledge by Raab and Stanisavljevic (2018) and the sociological film and television analysis by Peltzer and Keppler (2015). The material is analysed with the assistance of a tabular film transcript that presents the visual and auditory film plots of the entire episode separately.

The manifest contents of the Heimat staged in the material include nature, rural life, crafts and tradition. The results of the hermeneutic interpretation show an image of society in which people are closely connected to nature and their place of origin. Furthermore, the staged life is characterised by a high degree of social integration and harmony and direct access to the environment. The depicted Heimat is consistently staged as positive and desirable. It contains idealised images of a society that overcomes the challenges of modernity through tradition and in which people are entitled to an unconditional place due to their origins. In this way, the staging also contains points of reference for a conservative understanding of Heimat.