



universität
wien

DIPLOMARBEIT / DIPLOMA THESIS

Titel der Diplomarbeit / Title of the Diploma Thesis

„Geschlechterdarstellung im
österreichischen Heimat- und Kriminalfilm“

verfasst von / submitted by

Michael Rainer, BA

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Magister der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2020 / Vienna, 2020

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

UA 190 333 313

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

Lehramtsstudium UF Deutsch
UF Geschichte, Sozialkunde und
Politische Bildung

Betreut von / Supervisor:

Assoz. Prof. Mag. Dr. Annemarie Steidl,
Privatdoz.

Mitbetreut von / Co-Supervisor:

Mag. Dr. Karin Moser

Danksagung

Für die engagierte und kompetente Betreuung meiner Diplomarbeit möchte ich mich an dieser Stelle bei Assoz. Prof. Mag. Dr. Annemarie Steidl und Mag. Dr. Karin Moser herzlich bedanken.

Weiters danke ich Mag. Sandra Handlgruber und Sonja Mühlbacher, BSc MA für das Gegenlesen meiner Arbeit.

Bei meinen Eltern, Elisabeth und Rupert Rainer, bedanke ich mich für die Unterstützung während meines gesamten Studiums.

Inhaltsverzeichnis

1	Einleitung.....	1
2	Aktueller Forschungsstand	6
2.1	Gender bias without borders (Studie des „Geena-Davis-Institutes“)	6
2.2	Audiovisuelle Diversität? (Studie der Universität Rostock)	11
2.3	Österreichischer Film Gender Report (Studie der Universität Wien)	13
3	Geschlechterdynamiken und -politik nach dem Zweiten Weltkrieg.....	17
4	Der österreichische Film nach dem Zweiten Weltkrieg.....	29
5	Charakteristika des Heimat- und Kriminalfilms	44
5.1	Der Heimatfilm	44
5.2	Der Kriminalfilm.....	45
5.3	Der Heimatfilm in Österreich nach dem Zweiten Weltkrieg	49
5.4	Der Kriminalfilm in Österreich nach dem Zweiten Weltkrieg.....	51
6	Methoden	54
6.1	Qualitative Inhaltsanalyse nach Mayring	54
6.2	Filmanalyse nach Mikos	56
6.3	Anwendung der Methoden	60
6.4	Analyseraster	61
7	Analyse der Heimat- und Kriminalfilme.....	62
7.1	1950er-Jahre.....	62
7.1.1	Heimatfilm: „Der Förster vom Silberwald“ (A 1954)	62
7.1.2	Kriminalfilm: „Flucht ins Schilf“ (A 1953).....	68
7.1.3	Fazit.....	74
7.2	1960er-Jahre.....	77
7.2.1	Heimatfilm: „Happy-End am Attersee“ (A 1964).....	77
7.2.2	Kriminalfilm: „Geißel des Fleisches“ (A 1965).....	84
7.2.3	Fazit.....	90
7.3	1970er-Jahre.....	92
7.3.1	Heimatfilm: „Außer Rand und Band am Wolfgangsee“ (A 1972)	92
7.3.2	Kriminalfilm: „Situation“ (A 1972)	101
7.3.3	Fazit.....	105
7.4	1980er-Jahre.....	107
7.4.1	Heimatfilm: „Schöne Tage“ (A 1981)	107
7.4.2	Kriminalfilm: „Den Tüchtigen gehört die Welt“ (A 1981).....	114

7.4.3	Fazit.....	119
7.5	1990er-Jahre.....	122
7.5.1	Heimatfilm: „Die Siebtelbauern“ (A 1998).....	122
7.5.2	Kriminalfilm: „Untersuchung an Mädeln“ (A 1999).....	128
7.5.3	Fazit.....	135
8	Resümee.....	138
9	Literatur- und Quellenverzeichnis.....	145
10	Abkürzungsverzeichnis.....	149
11	Anhang.....	150
11.1	Zusammenfassung.....	150
11.2	Abstract.....	151

1 Einleitung

Die Studie „Gender bias without borders“¹ vom „Geena-Davis-Institut“ (2014) verdeutlicht ein signifikantes Ungleichgewicht bei der Verteilung der Rollen von Schauspielern und Schauspielerinnen sowie der Darstellung der Geschlechter in den Kinoproduktionen der laut „Geena-Davis-Institut“ profitabelsten Filmländer der Welt (z.B. USA, Großbritannien, Frankreich), die im Rahmen dieser Erhebung betrachtet wurden.² Zu einem ähnlichen Ergebnis kommt die Studie „Audiovisuelle Diversität?“³ vom „Institut für Medienforschung“ der Universität Rostock (2017) für das deutsche Fernsehen, welche sich neben dem Missverhältnis im Schauspiel auch mit dem Ungleichgewicht bei der Nachrichtenmoderation und dem Kinderfernsehen beschäftigt.⁴

Vergleichbare Erhebungen zum österreichischen Film und Fernsehen gab es lange Zeit kaum. Im Dezember 2018 wurde jedoch erstmals der „Österreichische Film Gender Report 2012-2016“⁵ vom Institut für Soziologie der Universität Wien veröffentlicht, der eine erste umfangreiche Untersuchung zu dieser Thematik darstellt.⁶

Die drei Studien liefern im Hinblick auf die erhobenen Untersuchungsgegenstände relativ ähnliche Ergebnisse. Eine wesentliche Erkenntnis ist die Tatsache, dass Frauen in Film und Fernsehen unterrepräsentiert sind, was sich beispielsweise an der geringeren Anzahl an Haupt- und Nebenrollen für weibliche Schauspielerinnen festmachen lässt. Darüber hinaus ist die Zahl der männlichen Film-schaffenden in den wesentlichen Stabstellen wie Regie, Produktion, Drehbuch und Kamera deutlich höher als die Zahl der weiblichen.

Unterschiede zeigen sich auch bei der Darstellung von Männern und Frauen,

¹ Stacy L. *Smith*, Marc *Choueiti*, Katherine *Pieper*, Gender Bias Without Borders. An Investigation of Female Characters in Popular Films Across 11 Countries, online unter <<https://twfhk.org/sites/default/files/gender-bias-without-borders-full-report.pdf>> (27. Dezember 2019).

² vgl. *Smith, Choueiti, Pieper*, Gender Bias Without Borders (27. Dezember 2019).

³ Elizabeth *Prommer*, Christine *Linke*, Audiovisuelle Diversität? Geschlechterdarstellungen in Film und Fernsehen in Deutschland. Institut für Medienforschung, Universität Rostock, online unter <https://malisastiftung.org/wp-content/uploads/Broschuere_din_a4_audiovisuelle_Diversitaet_v06072017_V3.pdf> (27. Dezember 2019).

⁴ vgl. *Prommer, Linke*, Audiovisuelle Diversität? (27. Dezember 2019).

⁵ Eva *Flicker*, Lena Lisa *Vogelmann*, Österreichischer Film Gender Report 2012-2016. Forschungsbericht. Im Auftrag des Österreichischen Filminstituts und des Bundeskanzleramts, Sektion II Kunst und Kultur. Institut für Soziologie, Universität Wien, online unter <https://www.film-gender-report.univie.ac.at/fileadmin/user_upload/p_%20film_gender_report/OesterreichischerFilmGenderReport2012-2016_Dezember2018.pdf> (28. Dezember 2019).

⁶ vgl. *Flicker, Vogelmann*, Österreichischer Film Gender Report 2012-2016 (28. Dezember 2019).

welche vor allem daran erkennbar werden, dass Männer häufiger in einflussreicheren Rollen zu finden sind, Frauen sich öfter über ihre Beziehung zu einem Mann definieren und häufiger auf ihr Aussehen reduziert werden. Dabei ist auch auffällig, dass in den analysierten Produktionen mehr Rollen für jüngere Frauen als für ältere vorhanden sind.

In Zusammenarbeit mit dem internationalen Kinderhilfswerk „Plan International“ hat das „Geena-Davis-Institut“ im Jahr 2019 eine weitere Studie unter dem Arbeitstitel „Rewrite her story“⁷ durchgeführt, welche sich mit den Auswirkungen der Geschlechterdarstellung im Film auf das weibliche Publikum im Alter von 15 und 25 Jahren beschäftigt. Weltweit wurden über 10.000 Mädchen und junge Frauen im genannten Alter befragt. Alle Befragten räumten ein, dass die Inhalte, welche die Unterhaltungsmedien transportieren, einen wesentlichen Einfluss auf das Leben junger Frauen, ihr Selbstvertrauen und ihren Ehrgeiz haben. Übereinstimmung herrscht bei den Befragten auch darüber, dass sich Kinder und Jugendliche mit Vorbildern aus Filmen identifizieren und sich von diesen inspirieren lassen. 83% gaben an, dass sie eine weibliche Führungskraft als Vorbild haben, die sie bewundern. Darüber hinaus waren sie der Meinung, dass ihre weiblichen Lieblingsfiguren anders handeln als die Erwartungen der Gesellschaft an Frauen sind, jedoch sind diese Vorbilder ihrer Ansicht nach in Filmen selten vorhanden.⁸

Über die Macht, welche erzählte Geschichten haben können, sind sich nicht nur die in der Studie zu Wort kommenden Filmemacherinnen bewusst, sondern auch die interviewten Mädchen und Frauen.⁹ Eine Befragte schildert die Problematik wie folgt: „Because it’s also what we see in the real world today as well. Like right now... females aren’t in the top leadership positions almost anywhere in the world, and... even female representation in politics is much lower than men, and I think that sort of translates onto our entertainment. And I think it creates this vicious cycle“.¹⁰ Damit spricht sie den Umstand an, dass Filme vielfach die gesellschaft-

⁷ Sharon *Goulds*, Amy *Ashlee*, Isobel *Fergus*, Jacqui *Gallinetti*, Sophie *Tanner*, Rewrite her story. How film and media stereotypes affect the lives and leadership ambitions of girls and young women, online unter <<https://seejane.org/wp-content/uploads/2019-rewrite-her-story-plan-international-report.pdf>> (14. März 2020).

⁸ vgl. *Goulds*, *Ashlee*, *Fergus*, *Gallinetti*, *Tanner*, Rewrite her story, 8-21 (14. März 2020).

⁹ vgl. *Goulds*, *Ashlee*, *Fergus*, *Gallinetti*, *Tanner*, Rewrite her story, 33f (14. März 2020).

¹⁰ *Goulds*, *Ashlee*, *Fergus*, *Gallinetti*, *Tanner*, Rewrite her story, 23 (14. März 2020).

liche Realität behandeln und damit Stereotype abbilden, welche dadurch fortgeschrieben werden.

Die Relevanz des Themas ergibt sich nun daraus, dass viele junge Frauen und Mädchen dadurch entmutigt werden, wenn Frauen in Filmproduktionen überwiegend auf ihr Aussehen reduziert werden oder ihnen nur selten beruflicher Erfolg zugestanden wird. Dass Frauen in der Arbeitswelt häufig nicht in Spitzenpositionen gezeigt werden, suggeriert indirekt, dass sie die Anforderungen nicht genauso gut wie Männer erfüllen können. Darüber hinaus führen stereotype Identifikationsangebote, die beispielsweise Frauen bei der Suche nach einem Ehemann oder Männer als Helden zeigen, laut einer Befragten dazu, dass das Publikum darüber nachdenkt, wie eine Frau oder wie ein Mann sein sollte.¹¹ Um dem entgegenzuwirken, lautet ein wesentliches Motto der Studienherausgeberinnen: „To be it, they must see it“.¹² Insofern ist es notwendig, Geschlechterrollen in Filmen kritisch zu hinterfragen und Stereotype aufzuzeigen, um ein Bewusstsein bei Filmschaffenden und -publikum zu schaffen.

Die vorliegende Arbeit knüpft an die erwähnten Studien an und legt den Fokus auf den österreichischen Heimat- und Kriminalfilm von den 1950er- bis zu den 1990er-Jahren. Das Forschungsvorhaben beruht dabei jedoch weniger auf quantitativen Messgrößen, vielmehr sollen durch die Kombination der qualitativen Inhaltsanalyse nach Philipp Mayring¹³ und der Filmanalyse nach Lothar Mikos¹⁴ bestimmte Tendenzen für den österreichischen Kinofilm abgeleitet werden, die bei der Darstellung von Männern und Frauen in den erwähnten Genres und Epochen sichtbar werden.

Das zweite Kapitel beschäftigt sich mit den erwähnten Studien und gibt einen Überblick über den aktuellen Forschungsstand. Im Anschluss daran sollen bestimmte Tendenzen aus den Untersuchungen abgeleitet werden, die als Leitlinien für die Analyse der Filme dienen sollen.

¹¹ vgl. *Goulds, Ashlee, Fergus, Gallinetti, Tanner*, Rewrite her story, 27f (14. März 2020).

¹² *Goulds, Ashlee, Fergus, Gallinetti, Tanner*, Rewrite her story, 7 (14. März 2020).

¹³ Philipp Mayring, Qualitative Inhaltsanalyse. Grundlagen und Techniken (Weinheim/Basel 122015).

¹⁴ Lothar Mikos, Film- und Fernsehanalyse (Stuttgart/Konstanz 2008).

Das dritte Kapitel „Geschlechterdynamiken und -politik nach dem Zweiten Weltkrieg“ soll einen Überblick über die Entwicklung der Geschlechterrollen bieten. In diesem Zusammenhang wird der öffentliche Diskurs ebenso eine Rolle spielen wie Initiativen sozialer Bewegungen und Maßnahmen politischer Entscheidungsträger sowie -innen, die gesellschaftliche Veränderungen in der Sicht auf traditionelle Rollenbilder befördert haben.

Der vierte Abschnitt beschäftigt sich mit dem österreichischen Filmschaffen nach dem Zweiten Weltkrieg. In diesem Zusammenhang werden Entwicklungslinien des österreichischen Films herausgestrichen, die einen Überblick über die Produktion der Nachkriegszeit bieten sollen und die Relevanz für das Thema der Arbeit haben.

Das fünfte Kapitel greift die beiden Genres „Heimatfilm“ und „Kriminalfilm“ heraus und behandelt zunächst ihre grundlegenden Charakteristika. Anschließend wird die Entwicklung der beiden Filmgattungen im österreichischen Kontext beleuchtet.

Kapitel sechs stellt zunächst auf einer theoretischen Grundlage die qualitative Inhaltsanalyse sowie die Filmanalyse vor. Darauf aufbauend werden die beiden Methoden verknüpft und in einen Analyseraster übergeführt, der für die folgende Untersuchung der Heimat- und Kriminalfilme relevant ist. Die qualitative Inhaltsanalyse liefert hierzu bestimmte Kriterien und die Filmanalyse handlungsleitende Fragen, welche die geplante Analyse unterstützen sollen.

Im siebenten Kapitel folgt die Analyse der österreichischen Kinofilme, wobei diese in fünf Zeitabschnitte (1950er-, 1960er-, 1970er-, 1980er-, 1990er-Jahre) eingeteilt werden. Pro Epoche wird für jedes Genre exemplarisch ein Film ausgewählt, der für eine bestimmte Zeit charakteristisch ist. Diese Filme werden mithilfe des bereits erwähnten Rasters hinsichtlich der Darstellung von Beruf, äußerer Erscheinung, Beziehungen, Rollen und Klischees sowie im Hinblick auf das Filmpersonal eingehend analysiert.

Daraus ergibt sich folgende Forschungsfrage: Welche Entwicklungen zeigen sich in der Darstellung von Frauen und Männern im österreichischen Heimat- und Kriminalfilm nach dem Zweiten Weltkrieg?

Für das geplante Forschungsvorhaben sind auch folgende Leitfragen bedeutsam:

- Welche Entwicklungen zeigen sich hinsichtlich Beruf, äußerer Erscheinungsform, Beziehungen, Rollen und Klischees sowie Filmpersonal im österreichischen Heimat- und Kriminalfilm?
- Welche gesellschaftlichen Rollenverhältnisse werden in österreichischen Filmen aufgegriffen?
- Wie können Veränderungen bei der Darstellung von Frauen und Männern im österreichischen Kinofilm mit gesellschaftlichen, politischen und sozialen Umbrüchen in Beziehung gesetzt werden?

2 Aktueller Forschungsstand

Im folgenden Kapitel werden die Ergebnisse von drei Studien beschrieben, die sich in den letzten Jahren mit der Darstellung von Männern und Frauen in Film und Fernsehen beschäftigt haben. Die erste Studie des „Geena-Davis-Institutes“ beschäftigt sich mit den beliebtesten Filmen in den elf prestigeträchtigsten Filmländern (Australien, Brasilien, China, Frankreich, Deutschland, Indien, Japan, Russland, Südkorea, USA und das Vereinigte Königreich). Die zweite Studie der Universität Rostock widmet sich dem Missverhältnis in der Geschlechterdarstellung und bei der Verteilung von Rollen im deutschen Fernsehen. Zudem verdeutlicht der „Österreichische Film Gender Report 2012-2016“ eine unausgewogene Verteilung der Rollen, einen ungleichen Einsatz von Fördermitteln und eine stereotypische Darstellung von Männern und Frauen im österreichischen Film. Die aus den drei Untersuchungen hervorgehenden Ergebnisse verdeutlichen, dass diese Diskrepanz nicht nur für die Filmbranche einzelner Länder Gültigkeit hat, sondern ein globales Phänomen darstellt. Freilich können diese Studien nur in einem groben Überblick behandelt werden, wobei die für die Forschungsfragen relevanten Aussagen und Ergebnisse in der Darstellung berücksichtigt werden.

2.1 Gender bias without borders (Studie des „Geena-Davis-Institutes“¹⁵)

Das „Geena-Davis-Institute on Gender in Media“ thematisiert in seiner Erhebung „Gender bias without borders“ die Diskriminierung von Frauen im Filmgeschäft. Es verweist dabei auf den Umstand, dass sich trotz unterschiedlicher Initiativen der prozentuelle Anteil von Frauenrollen mit Text in finanziell erfolgreichen Filmen seit einem halben Jahrhundert nicht wesentlich verändert hat. Bei dieser Untersuchung wurde jede sprachliche Äußerung (unabhängig von ihrem Umfang) und jede im Film benannte Figur berücksichtigt. Darüber hinaus kritisiert das Institut, dass Frauen, die in erfolgreichen Hollywood-Produktionen mitwirken, häufig in sexualisierter oder stereotypisierender Weise dargestellt werden. In diesem Zusammenhang verweist das Unternehmen auch darauf, dass Frauen auf

¹⁵ Smith, Choueiti, Pieper, Gender Bias Without Borders (27. Dezember 2019).

der Kinoleinwand in beruflicher Hinsicht seltener in einflussreichen Positionen oder in führenden Rollen zu finden sind. Ferner prangert die Studie an, dass es die US-Filmbranche bislang nicht ausreichend geschafft hat, komplexe und überzeugende Rollen für Frauen zu entwickeln, und stellt gleichsam die Frage, ob es sich dabei um ein Spezifikum des Hollywoodfilms handelt oder ob das Missverhältnis in der Filmbranche weltweite Gültigkeit hat.¹⁶

Hierfür wurden die Filmbranchen jener elf Länder ausgewählt, die international den höchsten Profit erzielen. Dazu gehören Australien, Brasilien, China, Frankreich, Deutschland, Indien, Japan, Russland, Südkorea, USA und das Vereinigte Königreich. Weiters wurden britisch-amerikanische Co-Produktionen als eigener Untersuchungsgegenstand betrachtet. Die untersuchten Filme, die durch ein eigen entwickeltes Bewertungssystem ausgewählt wurden, mussten zwischen Jänner 2010 und Mai 2013 den Weg in die Kinos gefunden haben. Insgesamt analysierte das Institut für diese Studie 120 global erschienene Produktionen. Die Zahl resultiert aus den zehn beliebtesten Filmen, die pro Land in die Erhebung einbezogen wurden, und den zehn beliebtesten britisch-amerikanischen Co-Produktionen im untersuchten Zeitraum. Dies sollte die angestrebte Vergleichbarkeit des US-amerikanischen Films mit den zehn anderen prestigeträchtigen Filmbranchen ermöglichen. Im Rahmen der Erhebung wurde jede sprachliche Äußerung bzw. jede in den Filmen benannte Figur auf demographische Merkmale, Häuslichkeit, Sexualisierung, Beruf und Karriere hin untersucht. Die Studienherausgeber und -innen betonen angesichts der geringen Anzahl an ausgewählten Produktionen zwar, dass die Ergebnisse nur einen kleinen Teil der Gesamtproduktion der Länder reflektieren, aber dennoch lassen sich daraus gewisse Tendenzen im Hinblick auf die Verteilung der Rollen und Darstellung der Geschlechter ablesen.¹⁷

5.799 Figuren aus den 120 Filmen wurden einer Bewertung unterzogen, wobei der Männeranteil bei 69,1% und der Frauenanteil bei 30,9% liegen. Dieses Ergebnis ist für das Institut insofern überraschend, weil der Anteil von Männern und

¹⁶ vgl. *Smith, Choueiti, Pieper*, Gender Bias Without Borders, 2 (27. Dezember 2019).

¹⁷ vgl. *Smith, Choueiti, Pieper*, Gender Bias Without Borders, 2f (27. Dezember 2019).

Frauen an der Weltbevölkerung in etwa ausgeglichen ist. Den höchsten Prozentsatz bei den weiblichen Rollen erreichen Großbritannien (37,9%), Brasilien (37,1%) und Korea (35,9%), den niedrigsten Indien (24,9%) und britisch-amerikanische Co-Produktionen (23,6%). In 28 Produktionen, d.h. 23,3% der 120 Filme, spielte eine Frau oder ein Mädchen die Hauptrolle oder eine Co-Hauptrolle. In lediglich drei Filmen überstieg die Zahl der weiblichen Charaktere jene der männlichen.¹⁸

Eine für die Studienherausgeber und -innen interessante Erkenntnis ist der Unterschied zwischen dem Ergebnis von Großbritannien und den britisch-amerikanischen Co-Produktionen. Während die für Großbritannien analysierten Filme in vielen Kategorien die geringste Diskrepanz in der Geschlechterdarstellung bzw. -verteilung aufweisen, finden sich britische Produktionen, die in Zusammenarbeit mit dem amerikanischen Film entstanden sind, meist am unteren Ende der Auflistung. In diesem Zusammenhang wird vom Institut kritisiert, dass tendenziell weniger Frauen in Filmen vorkommen, wenn Geld für die Produktion aus den US-amerikanischen Studios zugeschossen wird. Ein weiterer Grund könnte darin liegen, dass bei den Gemeinschaftsproduktionen der Anteil an Abenteuer- und Actionfilmen überdurchschnittlich hoch ist, wobei in diesem Genre Männerrollen dominieren.¹⁹

Wichtig für die Rollenverteilung und die Darstellung der Charaktere sind die Filmemacher und -innen. Das Ungleichgewicht zwischen männlichen und weiblichen Filmschaffenden ist mit 79,5% gegenüber 20,5% noch eklatanter als bei den Rollen mit Text. Die Stichprobe zeigt, dass in den 120 Filmen der Frauenanteil bei der Regie bei 7%, bei der Autorschaft bei 19,7% und bei der Produktion bei 22,7% liegt. Überdurchschnittlich hoch ist der Anteil von Frauen als Autorinnen in Großbritannien (59%).²⁰

Weitere Unterschiede in der Geschlechterdarstellung verdeutlichen sich mit Blick auf das Alter, denn Frauen über 40 Jahre kommen in den Filmen seltener vor als

¹⁸ vgl. *Smith, Choueiti, Pieper*, Gender Bias Without Borders, 3-5 (27. Dezember 2019).

¹⁹ vgl. *Smith, Choueiti, Pieper*, Gender Bias Without Borders, 5 (27. Dezember 2019).

²⁰ vgl. *Smith, Choueiti, Pieper*, Gender Bias Without Borders, 5f (27. Dezember 2019).

männliche Figuren über 40 Jahre. Demgegenüber sind weibliche Figuren zwischen 20 und 39 Jahren häufiger vertreten. Dies fügt sich dem „Geena-Davis-Institut“ zufolge in die gängige Praxis ein, Frauenfiguren in weniger einflussreichen Positionen zu zeigen und sie in einem höheren Maße in einer sexualisierten Darstellung zu präsentieren.²¹

Ein weiteres Problem ist der Objektstatus von Figuren, der diesen im Film vielfach zugeschrieben wird. Die Untersuchung beschäftigt sich mit vier Schlüsselattributen, die zur sexualisierten Darstellung von Figuren verwendet werden. Diese betreffen aufreizende Kleidung, die Präsentation von Nackt- und Schlankheit sowie Anspielungen auf die Attraktivität einer Figur. Das Institut definiert aufreizende Kleidung als eng, verführerisch und offenbarend. Nacktheit wird als teilweise oder vollständige Darstellung nackter Haut vom Brust- bis zum oberen Oberschenkelbereich festgelegt. Schlankheit definiert das „Geena-Davis-Institut“ als minimale Menge an Körperfett bzw. Muskeln. Das Gesamtergebnis macht sichtbar, dass Frauen in all diesen Kategorien in höherem Maß sexualisiert dargestellt werden. Unter anderem werden 24,2% aller Schauspielerinnen nackt oder halbnackt auf die Leinwand projiziert, bei den Schauspielern liegt dieser Wert bei 11,5%.²²

Auch hinsichtlich des Untersuchungsgegenstandes „Berufstätigkeit“ sind deutliche Unterschiede feststellbar. Während 69,1% der Männer in den Filmen erwerbstätig sind, entfällt der Frauenanteil hierbei nur auf 46,6%, wobei die Verteilung in den untersuchten Ländern sehr unterschiedlich ist. Der Branchendurchschnitt bei Japan (57,7%) und Großbritannien (54,2%) war bei weitem höher als bei Indien und Deutschland, wo die Erwerbsquote im Film bei 38,8% bzw. 35,2% lag. Von allen Erwerbstätigen entfielen 77,5% auf männliche und 22,5% auf weibliche Rollen. Da die weltweite Frauenerwerbsquote bei 39,8% liegt, kritisiert das Institut in diesem Zusammenhang die Tatsache, dass die filmische Verarbeitung nicht die gesellschaftliche Realität wiedergibt.²³

Eine weitere Abweichung ist hinsichtlich der Berufsfelder festzustellen, in denen

²¹ vgl. *Smith, Choueiti, Pieper*, Gender Bias Without Borders, 7f (27. Dezember 2019).

²² vgl. *Smith, Choueiti, Pieper*, Gender Bias Without Borders, 8 (27. Dezember 2019).

²³ vgl. *Smith, Choueiti, Pieper*, Gender Bias Without Borders, 14 (27. Dezember 2019).

Männer und Frauen in Filmen tätig sind. Aus diesem Grund wurde für die Studie eine Kategorisierung in unterschiedliche Berufsgruppen vorgenommen. Die Zuordnung zu den einzelnen Berufsfeldern erfolgte aufgrund der Befugnisse, des Bildungsstands und der notwendigen Kompetenzen, die für eine bestimmte Tätigkeit erforderlich sind. Darüber hinaus wurden die Protagonisten und Protagonistinnen nach ihrem Einfluss im Unternehmen bzw. ihrem Status in der Firmenhierarchie bewertet. Nach den Branchen zeigen sich der Studie zufolge fünf unterschiedliche Trends, für welche die Kategorie Geschlecht von Bedeutung ist.²⁴

Die erste Tendenz, die sich aus der Erhebung ablesen lässt, ist, dass nur wenige Frauen Führungspositionen in der C-Suite (z.B. als CEO), der Politik oder dem Finanzwesen innehaben. Insgesamt kamen in den ausgewählten Produktionen 79 Führungspersonen vor, von denen elf weiblich waren. Auf höchster politischer Ebene stehen 115 Männern zwölf Frauen gegenüber.²⁵

Zudem werden in den untersuchten Filmproduktionen Frauen in mächtigen Positionen in Wissenschaft, Medizin und Recht seltener gezeigt als Männer. Auf zwei Anwältinnen kommen 20 Anwälte, einer Professorin stehen 16 Professoren gegenüber. Im medizinischen Sektor kommen in den Filmen zumindest zwölf Ärztinnen vor, die Zahl der Ärzte liegt jedoch mit 69 ebenfalls deutlich höher. In der Krankenpflege dagegen weisen Frauen einen Anteil von 78%-80% auf. Im Lehrberuf sind 52% der Figuren weiblich.²⁶

Das „Geena-Davis-Institut“ meint weiters, dass Frauen nur eine Rolle in niedrigen hierarchischen Ebenen, nicht aber im sportlichen oder spirituellen Feld gestattet ist. In diesem Zusammenhang halten die Studienherausgeber und -innen fest, dass in bestimmten Bereichen, wie z.B. bei Gericht und im Militär, ein Anstieg an weiblichen Rollen zu bemerken ist. Dies kann als langsames Vordringen von Frauen in Filmen in männlich-dominierte Berufsfelder angesehen werden.²⁷

Der fünfte Trend der Untersuchung betrifft den hohen Anteil von Frauen im Ar-

²⁴ vgl. *Smith, Choueiti, Pieper*, Gender Bias Without Borders, 15f (27. Dezember 2019).

²⁵ vgl. *Smith, Choueiti, Pieper*, Gender Bias Without Borders, 16 (27. Dezember 2019).

²⁶ vgl. *Smith, Choueiti, Pieper*, Gender Bias Without Borders, 16f (27. Dezember 2019).

²⁷ vgl. *Smith, Choueiti, Pieper*, Gender Bias Without Borders, 17 (27. Dezember 2019).

beitsfeld des Journalismus. Hier sind 40,1% der dargestellten Figuren Journalistinnen, Moderatorinnen oder Fotografinnen. Dass die einzige Nachrichtendirektorin in diesen 120 Filmen ebenfalls von einer Frau verkörpert wird, ist ein kleines Detail am Rande. In Anbetracht der Tatsache, dass der Journalismus zur Information und Bildung der Wähler und -innen beiträgt, interpretiert das Institut die hohe Zahl an Journalistinnen als positives Signal.²⁸

2.2 Audiovisuelle Diversität? (Studie der Universität Rostock²⁹)

Im Jahr 2017 hat sich das Institut für Medienforschung der Philosophischen Fakultät der Universität Rostock unter dem Arbeitstitel „Audiovisuelle Diversität? Geschlechterdarstellung in Film und Fernsehen in Deutschland“ mit der Verteilung von Rollen und der Darstellung von Frauen und Männern im deutschen Kino und Fernsehen beschäftigt. Diese Untersuchung gilt als bislang umfangreichste Studie zu dieser Thematik in der Bundesrepublik. Beleg dafür ist die breite Palette an Datenmaterial, welches für die Studie gesichtet wurde. Dazu gehören 800 deutschsprachige Kinofilme und mehr als 3.000 Stunden Material aus dem Fernsehprogramm des Jahres 2016. Als Ideengeberin zu dieser Studie, welche von zahlreichen deutschen Medieninstituten und Rundfunkanstalten unterstützt wurde, gilt die bekannte deutsche Schauspielerin Maria Furtwängler. Die Erhebung bezieht sich auf vier verschiedene Bereiche. Neben der Präsenz von Frauen und Männern im Fernsehen und Kino sollten auch ihr Alter und ihre Funktionen untersucht werden. Darüber hinaus stellt auch das Kinderfernsehen einen Untersuchungsgegenstand der Studie dar.³⁰

Ähnlich wie bei der Studie des Geena-Davis-Instituts kommt die Universität Rostock zu dem Ergebnis, dass Frauen im deutschen Film und Fernsehen mit einem Anteil von 33% unterrepräsentiert sind. Dabei wird darauf verwiesen, dass sich Frauenfiguren häufig durch eine Beziehung bzw. Partnerschaft definieren. Die Studie bezieht sich in diesem Zusammenhang auf den „Bechdel-Test“, der danach fragt, ob zwei namentlich genannte Frauen vorkommen, die miteinander

²⁸ vgl. *Smith, Choueiti, Pieper*, Gender Bias Without Borders, 20 (27. Dezember 2019).

²⁹ *Prommer, Linke*, Audiovisuelle Diversität? (27. Dezember 2019).

³⁰ vgl. *Prommer, Linke*, Audiovisuelle Diversität?, 1 (27. Dezember 2019).

über etwas anderes als Männer und Beziehungen sprechen. Wenn all diese Fragen bejaht werden können, gilt der Test als bestanden. In Anlehnung an die Initiatorin der Untersuchung wurde der „Furtwängler-Test“ entwickelt, der diese Fragen umkehrt und die männlichen Filmrollen in den Blick nimmt. Während nur 43% der Produktionen den „Bechdel-Test“ bestehen, sind es beim „Furtwängler-Test“ 87%.³¹

Das Missverhältnis in der Geschlechterverteilung zieht sich durch alle Fernsehprogramme, -sender und Genres. Das Kino, Fernsehfilme und -serien, Kinderfernsehen, der Informationssektor sowie die nonfiktionale Unterhaltung sind fest in männlicher Hand. Die einzige Ausnahme sind Soaps und Telenovelas, bei denen mit 52% der Anteil an Darstellerinnen gegenüber jenem der Darsteller überwiegt. Dies entspricht in etwa der realen Verteilung von Männern und Frauen in Deutschland.³²

Frauen ab 50 Jahren erfahren im deutschen Kino- und Rundfunk Benachteiligung in doppelter Hinsicht, denn den ohnehin schon geringeren Frauenanteil repräsentieren in überwiegendem Maß Frauen unter 50 Jahren. Hierbei stellt die Studie fest, dass die Verteilung zwischen den Geschlechtern bis zum Alter von 35 Jahren ausgewogen ist. Ab dieser Grenze sinkt der Frauenanteil auf 33% und fällt bei den Darstellerinnen über 50 Jahre noch weiter auf 25%. Das betrifft nicht nur das Kino, sondern auch alle TV-Sender, Formate und Genres.³³

Auch der Informationssektor gilt im deutschen Fernsehen als Männerdomäne. Neben der Moderation werden auch sonstige journalistische Tätigkeiten im Rundfunk häufiger von Männern übernommen. Demzufolge wird die Moderation mit 80% Männeranteil überwiegend von männlichen Sprechern durchgeführt. Zudem übertrifft die Zahl der Experten die Zahl der Expertinnen, was das Institut für Medienforschung zu dem Schluss kommen lässt, dass Männer die Welt erklären.³⁴

Ein massives Ungleichgewicht zwischen männlichen und weiblichen Figuren

³¹ vgl. *Prommer, Linke*, Audiovisuelle Diversität?, 9f (27. Dezember 2019).

³² vgl. *Prommer, Linke*, Audiovisuelle Diversität?, 11 (27. Dezember 2019).

³³ vgl. *Prommer, Linke*, Audiovisuelle Diversität?, 14 (27. Dezember 2019).

³⁴ vgl. *Prommer, Linke*, Audiovisuelle Diversität?, 16 (27. Dezember 2019).

zeigt sich beim deutschen Kinderfernsehen. Insgesamt liegt der Anteil der männlichen Figuren und Moderatoren bei 75%. Ähnlich wie beim Erwachsenenfernsehen übersteigt auch im nonfiktionalen Sektor des Kinderfernsehens die Zahl der männlichen Akteure jene der weiblichen Akteurinnen. Der wohl eklatanteste Unterschied ist bei den Tierfiguren festzustellen, da hierbei auf ein weibliches Tier neun männliche Tiere treffen. Mit der Frage „The future is equal?“ wird die Abbildung der Geschlechter im deutschen Kinderfernsehen vom Institut für Medienforschung kritisiert.³⁵

2.3 Österreichischer Film Gender Report (Studie der Universität Wien³⁶)

Im Dezember 2018 wurde vom Institut für Soziologie der Universität Wien der „Österreichische Film Gender Report 2012-2016“ veröffentlicht, welcher gleichzeitig die erste Untersuchung in Österreich zu dieser Thematik darstellt. Auftraggeber waren die Sektion II des Bundeskanzleramts für Kunst und Kultur sowie das „Österreichische Filminstitut“.³⁷

Ausgangspunkt der Untersuchung war die Verteilung der Film- und Fernsehförderung in Österreich nach Geschlechtern mithilfe eines schwedischen Berechnungsmodells. Demzufolge wird analysiert, ob die zentralen drei Funktionen (Regie, Produktion, Drehbuch) bei der Herstellung eines Films von Männern oder Frauen besetzt sind, und anschließend der Anteil für das Männer- und Frauenkonto berechnet. Das Modell berücksichtigt auch, wenn Filme von Teams, die aus Männern und Frauen bestehen, produziert werden. Insgesamt standen in den fünf Jahren 114 Millionen Euro Filmförderung zur Verfügung, wovon 112 Millionen eindeutig dem Männer- oder dem Frauenkonto zugewiesen werden konnten. Die Verteilung des Filmförderbudgets in Österreich zeigt mit 80% für das Männerkonto und 20% für das Frauenkonto ein massives Ungleichgewicht.³⁸

Zur Analyse des österreichischen Films wurden 100 Kinoproduktionen von 2012

³⁵ vgl. *Prommer, Linke*, Audiovisuelle Diversität?, 17 (27. Dezember 2019).

³⁶ *Flicker, Vogelmann*, Österreichischer Film Gender Report 2012-2016, 6 (28. Dezember 2019).

³⁷ vgl. *Flicker, Vogelmann*, Österreichischer Film Gender Report 2012-2016, 6 (28. Dezember 2019).

³⁸ vgl. *Flicker, Vogelmann*, Österreichischer Film Gender Report 2012-2016, 11-13 (28. Dezember 2019).

bis 2016 mit österreichischer Beteiligung und aus unterschiedlichen Genres ausgewählt. Davon waren 52 Filme österreichische Fabrikate, bei den restlichen nahmen Österreicher und -innen eine Mehr- oder Minderheit der Rollen bzw. Funktionen ein. Auch in diesem Zusammenhang verdeutlicht sich das Missverhältnis zwischen den Geschlechtern im österreichischen Film, denn der Anteil an Drehbuchautorinnen liegt bei 26%, der Anteil an Produzentinnen bei 25% und der Anteil an Regisseurinnen gar nur bei 23%. Die einzigen vier Stabstellen, in denen die Zahl der Frauen höher ist als jene der Männer, sind Kostüm, Maske, Casting und Dramaturgie.³⁹

Auch der „Österreichische Gender Film Report“ verwendet zur Betrachtung der Geschlechterverhältnisse den Bechdel-Test. Von den 100 analysierten Filmen bestehen 47 Filme diese Überprüfung nicht. Ähnlich wie die Universität Rostock wird der Test in umgekehrter Weise auch für männliche Figuren angewendet. Hierbei liegt die Zahl der Filme, die diesen Test nicht bestehen, lediglich bei 15. Tendenziell bestehen diese Produktionen den Bechdel-Test in höherem Ausmaß, wenn die wesentlichen Stabstellen zur Herstellung des Films von Frauen besetzt sind.⁴⁰

Ein weiterer Untersuchungsgegenstand beschäftigt sich mit den Hauptdarstellern und Hauptdarstellerinnen, wobei das Verhältnis zwischen Männern (55%) und Frauen (45%) fast ausgeglichen ist. Die Schauspielerinnen haben ein Durchschnittsalter von 34 Jahren, der Wert für Schauspieler liegt bei 38 Jahren. Deutlich erkennbar ist das Übergewicht von heterosexuellen Hauptfiguren, wobei bei den homosexuellen Charakteren der Männeranteil mit 78% überwiegt.⁴¹

Eine Auffälligkeit zeigt sich bei der Betrachtung der Berufsgruppen dieser Protagonisten und Protagonistinnen, denn dabei hat der Kunstsektor mit 26% den höchsten Wert. Von allen weiblichen Hauptdarstellerinnen üben 30% eine leitende Position in einem Unternehmen aus, von den männlichen 40%. Das Ansehen der Berufe wurde für beide Geschlechter gleich hoch eingeschätzt. Aus dem

³⁹ vgl. *Flicker, Vogelmann*, Österreichischer Film Gender Report 2012-2016, 67-69 (28. Dezember 2019).

⁴⁰ vgl. *Flicker, Vogelmann*, Österreichischer Film Gender Report 2012-2016, 81 (28. Dezember 2019).

⁴¹ vgl. *Flicker, Vogelmann*, Österreichischer Film Gender Report 2012-2016, 82-84 (28. Dezember 2019).

Handlungskontext konnte der Bildungsgrad der Personen erhoben werden. Demnach liegt der Anteil an weiblichen Hauptfiguren mit Matura mit 33% höher als jener der männlichen Protagonisten mit 26%. Im Gegensatz dazu ist der Anteil an männlichen Hauptfiguren mit Studienabschluss mit 35% höher als bei den weiblichen Protagonistinnen mit 29%. Während Figuren, die keinen Pflichtschulabschluss haben, bei den Männern überwiegen, ist die Zahl der Figuren, die maximal einen Pflichtschulabschluss haben, bei den weiblichen Darstellerinnen höher.⁴²

Ein anderes Untersuchungsfeld der Studie befasst sich mit den Kindern der Hauptrollen. Fast drei Viertel dieser Figuren haben keine Kinder, wobei sich das Ergebnis bei Männern und Frauen hierbei die Waage hält. Ein Unterschied ist jedoch bei der Wohnsituation festzustellen. Während 37% der männlichen Charaktere nicht mit ihren Kindern in einem Haushalt leben, sind es bei den weiblichen Figuren 23%.⁴³

Unter Bezugnahme auf die Erhebung des „Geena-Davis-Institutes“ wurden die Figuren hinsichtlich äußerer Erscheinungsform in den vier Kategorien „Freizügige Kleidung“, „Nacktheit“, „Dünnheit/Körperstatur mager“ und „Attraktivität“ bewertet. Die Festlegung dieser Schlüsselattribute folgt dabei den Definitionen vom „Geena-Davis-Institut“. Ein interessantes Ergebnis zeigt sich bei den Bewertungskriterien „Nacktheit“ und „Dünnheit/Körperstatur mager“, weil das Geschlechterverhältnis in österreichischen Kinofilmen in diesen beiden Kategorien ausgeglichen ist. Bei den Nacktdarstellungen von Figuren überwiegt der Anteil der Männer sogar marginal. Massive Unterschiede verdeutlichen sich jedoch mit Blick auf die Merkmale „Freizügige Kleidung“ und „Attraktivität“. Hierbei ist der Anteil an weiblichen Figuren wesentlich höher. 80% der freizügigen Kleidung wird im österreichischen Kino von Frauen getragen. Darüber hinaus betreffen Kommentare über die Attraktivität, die in den Filmen von anderen Darstellern und Darstellerinnen geäußert werden, mit 76% in höherem Ausmaß Frauen.⁴⁴

⁴² vgl. *Flicker, Vogelmann*, Österreichischer Film Gender Report 2012-2016, 96f (28. Dezember 2019).

⁴³ vgl. *Flicker, Vogelmann*, Österreichischer Film Gender Report 2012-2016, 99-101 (28. Dezember 2019).

⁴⁴ vgl. *Flicker, Vogelmann*, Österreichischer Film Gender Report 2012-2016, 107-112 (28. Dezember 2019).

Die Studie widmete sich auch dem Segment „Gewalt in Filmen“, wobei sexualisierte Gewalt in Filmszenen mit 70% zu einem Großteil von Männern verübt wird. Die Untersuchung unterteilt diese in vier unterschiedliche Stufen, welche von sexueller Mikroaggression über sexuelle Belästigung und Übergriffe bis hin zu Vergewaltigung reichen. Die Opfer dieser Gewaltaktionen sind in überwiegendem Ausmaß Frauen und Mädchen. Bei den Verursachern und Verursacherinnen ist die Zahl der Täter in den meisten Fällen deutlich höher, einzig bei den sexualisierten Übergriffen (z.B. unerwünschte Berührungen) ist die Zahl der Täterinnen geringfügig höher.⁴⁵

In den weiteren Kapiteln befasst sich die Erhebung mit der Prämierung von Filmen und den Bewerbungen an der Filmakademie Wien. Im erhobenen Zeitraum von 2012 bis 2016 entfielen 64% der Bewerbungen zum Bachelorstudium auf Bewerber und 36% auf Bewerberinnen, wobei der Frauenanteil über die Jahre hinweg sank. Bei den Zulassungen ist mit 56% über die fünf Jahre ein höherer Anteil an männlichen Studierenden zu bemerken. Allerdings war die Zahl der zugelassenen Studentinnen im Jahr 2016 erstmals höher als die Zahl der zugelassenen Studenten.⁴⁶

Trotz einiger Unterschiede lassen sich anhand der drei Studien grobe Entwicklungslinien nachzeichnen, die für das Filmgeschäft überregionale Bedeutung aufweisen und auch für die Arbeit von Relevanz sind. Neben dem massiven Ungleichgewicht an Rollen und Funktionen in der Filmbranche sind vor allem auf der Handlungsebene und im Bereich der Darstellung deutliche Unterschiede zwischen den Geschlechtern zu erkennen. Diese betreffen im Wesentlichen die Bereiche Beruf, Ausbildung, Alter, äußere Erscheinungsform, Beziehungen, Klischees und Rollenverteilung. Diese Kategorien werden bei der Analyse der Kriminal- und Heimatfilme eine zentrale Rolle spielen.

⁴⁵ vgl. *Flicker, Vogelmann, Österreichischer Film Gender Report 2012-2016*, 128 (28. Dezember 2019).

⁴⁶ vgl. *Flicker, Vogelmann, Österreichischer Film Gender Report 2012-2016*, 164 (28. Dezember 2019).

3 Geschlechterdynamiken und -politik nach dem Zweiten Weltkrieg

Nach der Kapitulation der Deutschen Wehrmacht am 8. Mai 1945, welche den Zweiten Weltkrieg in Europa beendete, wurde in Österreich eine lange Phase eingeläutet, in der eine Mittäterschaft Österreichs am Dritten Reich bestritten wurde. Gleichsam wurde die Rolle Österreichs am NS-Regime durch die Inszenierung als erstes Opfer des Nationalsozialismus verharmlost. Eine Betrachtung von Österreichs Vergangenheit, welche die Opfer-These kritisch zu hinterfragen versuchte, erfolgte erst im Laufe der 1980er-Jahre und fand 1991 mit einer Rede des damaligen Bundeskanzlers Franz Vranitzky im Nationalrat weitreichende Beachtung. Darin lehnte er die bis dahin festgeschriebene Opferrolle ab und sprach von einer „Mitverantwortung“ einzelner Bürger und -innen. Im Zusammenhang mit der jahrelang negierten Mittäterschaft wurden Frauen in erhöhtem Maße als macht- und wehrlose Opfer angesehen.⁴⁷

Für die unmittelbare Nachkriegszeit verweist Erika Thurner auf den Begriff der „Trümmerfrauen“, welche durch harte, körperliche Arbeit einen entscheidenden Anteil am Wiederaufbau leisteten. Aufgrund der Tatsache, dass viele Männer noch in Kriegsgefangenschaft waren, im Krieg schwer verletzt worden waren oder überhaupt an den Kriegsfolgen gestorben waren, mussten Frauen das Überleben sichern.⁴⁸ Thurner zufolge erfolgte dies im Wesentlichen durch „spezifisch weibliche Fähigkeiten: durch Einfallsreichtum, viel Phantasie und mit geringstmöglichem materiellen Einsatz“.⁴⁹ Bis die Soldaten aus den Gefangenenlagern zurückkehrten und die Verwundeten wieder einsatzfähig waren, lasteten die Aufbauleistungen zum überwiegenden Teil auf den Frauen.⁵⁰ Für die Phase unmittelbar nach dem Krieg sieht Thurner die den Frauen zugewiesene Rolle in der „Doppel- und Mehrfachfunktion als Hausfrau, Mutter und Erwerbstätige“.⁵¹

Für die 1950er- und 1960er-Jahre nennt Thurner mit der „Mutterschaft“ und der

⁴⁷ vgl. Irene *Bandhauer-Schöffmann*, Ela *Hornung*, Vom „Dritten Reich“ zur Zweiten Republik. Frauen im Wien der Nachkriegszeit. In: David F. *Good*, Margarete *Grandner*, Mary Jo *Maynes* (Hg.), *Frauen in Österreich. Beiträge zu ihrer Situation im 19. und 20. Jahrhundert* (Wien/Köln/Weimar 1994), 225-246, hier 225f.

⁴⁸ vgl. Erika *Thurner*, *Nationale Identität & Geschlecht in Österreich nach 1945* (Innsbruck/Wien/Bozen 2019), 67.

⁴⁹ *Thurner*, *Nationale Identität & Geschlecht in Österreich nach 1945*, 67.

⁵⁰ vgl. *Thurner*, *Nationale Identität & Geschlecht in Österreich nach 1945*, 67.

⁵¹ *Thurner*, *Nationale Identität & Geschlecht in Österreich nach 1945*, 67.

„weiblichen Erwerbstätigkeit“ zwei Anforderungen, die von der Gesellschaft an Frauen gestellt wurden. Die Hochstilisierung der Mutterschaft ging damit einher, dass Österreich in den Jahren nach dem Krieg eine überaus niedrige Geburtenrate hatte. Folglich wurden die bürgerliche Kleinfamilie und die Versorgungsehe zum Idealtypus stilisiert, was sich auch mit dem vom Großteil der Bevölkerung angestrebten Bedürfnis nach einem Rückzug ins Private verbinden ließ. Die gesellschaftlichen Erfordernisse führten aber auch dazu, dass Frauen vermehrt in Abhängigkeit gerieten.⁵² Für die 1950er- und 1960er-Jahre spricht Ernst Hanisch vom „goldenen Zeitalter des Heiratens und Kinderkriegens“.⁵³ Thurner bezeichnet die beiden Jahrzehnte als „Blütezeit der Kleinfamilie“.⁵⁴ Die Einhaltung der gesellschaftlich vorgegebenen Rollen- und Familienmodelle wies Frauen noch stärker die private und Männern die öffentliche Sphäre zu. Dass der propagierte Idealtypus in der Folgezeit für die meisten Menschen zur Regel wurde, beweist unter anderem die Tatsache, dass 85% der Frauen zumindest ein Kind bekamen oder schon eines hatten. Zudem kam es zu erhöhten Förderungen für Familien und Kinder von Seiten der Politik. Die Glorifizierung der Kleinfamilie benachteiligte vor allem unverheiratete Frauen und Paare ohne Kinder.⁵⁵

Tatsächlich war eine Beschränkung auf die gesellschaftlich zugewiesene Rolle als Hausfrau und Mutter für viele Frauen nicht realisierbar, weil es die finanziellen Möglichkeiten der Familien nicht zuließen oder sie Familien-Alleinerhalterinnen waren. Daraus resultiert demnach die zweite gesellschaftliche Anforderung an Frauen, nämlich die Erwerbstätigkeit. Aufgrund der Notwendigkeit mussten Frauen damit Haushaltsführung, Kindererziehung und Erwerbsleben miteinander vereinbaren. Obwohl das Berufsangebot für Frauen beschränkt und die Verdienstmöglichkeiten damit gering waren, gab es in Österreich über mehrere Jahrzehnte eine hohe Frauenbeschäftigungsquote, zu der auch verheiratete Frauen beitrugen.⁵⁶ Die klassische Arbeitsteilung zwischen den Geschlechtern, die wäh-

⁵² vgl. Thurner, Nationale Identität & Geschlecht in Österreich nach 1945, 92f.

⁵³ Ernst Hanisch, Österreichische Geschichte 1890-1990. Der lange Schatten des Staates. Österreichische Gesellschaftsgeschichte im 20. Jahrhundert (Österreichische Geschichte 3, Wien 1994), 426.

⁵⁴ Thurner, Nationale Identität & Geschlecht in Österreich nach 1945, 94.

⁵⁵ vgl. Thurner, Nationale Identität & Geschlecht in Österreich nach 1945, 94.

⁵⁶ vgl. Thurner, Nationale Identität & Geschlecht in Österreich nach 1945, 94f.

rend des Krieges bzw. in der Nachkriegszeit aufgrund der gesellschaftlichen Erfordernisse aufgebrochen wurde, erfuhr rasch einen Rückbau.⁵⁷ Thurner verweist in diesem Zusammenhang auf die Berufsoptionen von Frauen in dieser Zeit: „Nach Wiederherstellung des geschlechtsspezifisch segmentierten Arbeitsmarktes in den Nachkriegsjahren blieben den Frauen sogenannte ‚weibliche Berufe‘ und ‚Abfalltätigkeiten‘“.⁵⁸ Darüber hinaus wurde weibliche Erwerbstätigkeit vielfach als Zusatzverdienst gesehen.⁵⁹

Die „neuen Frauen“, wie sie von den Medien gemeinhin bezeichnet wurden, fanden sich oftmals als Sekretärinnen in Büros, wo sie fachliche Fertigkeiten erwarben und meist für einen männlichen Vorgesetzten Bürotätigkeiten verrichteten. Die kaum hinterfragte männliche Dominanz im Arbeitsleben führte wiederum dazu, dass Frauen auch in „weiblichen Berufen“ meist nur niedrigere Positionen besetzen konnten. Trotz der Tatsache, dass zunehmend auch weibliche Erwerbstätigkeit zur Überlebenssicherung notwendig wurde, hielten sich die propagierten Rollenbilder bis in die 1970er-Jahre und auch die Arbeit von Frauen fand außerhalb der eigenen vier Wände häufig in anderen Familien statt.⁶⁰ Die Beispiele zeigen aber auch, dass eine Aufteilung in „weiblich-innen“ und „männlich-außen“ gewisse Aufweichungen erfuhr, wenngleich die Norm der Hausfrau in den 1950er- und 1960er-Jahren dominant war.⁶¹

In der öffentlichen Diskussion über die Geschlechterverhältnisse stellt das Jahr 1968 einen markanten Einschnitt dar. Angetrieben durch amerikanische und westeuropäische Einflüsse, die in unterschiedlichen Protestbewegungen (z.B. Anti-Kriegs- und Anti-Atombewegung, Studentenbewegung, autonome Frauenbewegung) zum Ausdruck kamen, rückten verstärkt auch Emanzipationsbestrebungen in den Fokus öffentlicher Debatten. Obwohl sich solche Gruppierungen in Österreich nur sehr langsam entwickelten und in weniger radikaler Form in Erscheinung traten, hatten sie wesentlichen Anteil daran, dass einschneidende

⁵⁷ vgl. *Bandhauer-Schöffmann, Hornung*, Vom „Dritten Reich“ zur Zweiten Republik, 246.

⁵⁸ *Thurner*, Nationale Identität & Geschlecht in Österreich nach 1945, 95.

⁵⁹ vgl. *Thurner*, Nationale Identität & Geschlecht in Österreich nach 1945, 95.

⁶⁰ vgl. *Thurner*, Nationale Identität & Geschlecht in Österreich nach 1945, 96-98.

⁶¹ vgl. *Johanna Gehmacher, Maria Mesner*, Dis/Kontinuitäten. Geschlechterordnungen und Periodisierungen im langen 20. Jahrhundert. In: *L'Homme. Zeitschrift für feministische Geschichtswissenschaft* 25, H.2 (2014), 87-102, hier 95.

gesellschaftliche Veränderungen im folgenden Jahrzehnt befördert werden konnten. Begleitet wurden diese Entwicklungen von der zunehmenden Akzeptanz der Anti-Baby-Pille und der verstärkten Enttabuisierung im Zuge der „sexuellen Revolution“.⁶² Letztere zielte auf eine Befreiung von den auferlegten Zwängen durch die bürgerliche Sexualmoral ab. Unterschiedliche Medien setzten aber bereits ab Mitte der 1950er-Jahre auf erotische Inhalte. Als klassisches Beispiel hierfür führt Franz X. Eder die Zeitschrift „Bravo“ an, die ab 1956 auf den Markt kam und die aufgrund von Nacktdarstellungen zur damaligen Zeit unter heftiger Kritik stand. Vereinzelt wurden Nacktaufnahmen in Filmen gezeigt, wie z.B. in „Die Sünderin“ (1951) mit Hildegard Knef. Am deutlichsten veränderte sich ab Ende der 1960er-Jahre das Sexualleben von Studenten und Studentinnen, welche meist als Wegbereiter und -innen der „sexuellen Revolution“ gesehen werden.⁶³ Die Entwicklungen führten gleichsam dazu, dass die Katholische Kirche in der Gesellschaft an Autorität einbüßen musste.⁶⁴ Kritik an der neuen Sexualmoral hagelte es aber nicht nur von der Kirche, sondern auch von der Neuen Frauenbewegung, welche sich gegen die Reduktion von Frauen als Sexualobjekt aussprach.⁶⁵

Das Verhältnis zwischen der 1968er-Bewegung und der Neuen Frauenbewegung bezeichnet Kristina Schulz als „Hassliebe“.⁶⁶ Obwohl die Frauenbewegungen der 1970er-Jahre in den europäischen Ländern nicht direkt aus der 1968er-Bewegung hervorgingen, konnten diese an die vorherigen Entwicklungen anknüpfen. Unter anderem baute man auf bereits vorhandene Netzwerke, Versammlungsräume und Interaktionsformen auf.⁶⁷

Mit Beginn der 1970er-Jahre kam es in der öffentlichen Debatte zu Forderungen nach Gleichberechtigung und dem Selbstbestimmungsrecht der Frau, was vor allem von Teilen der jüngeren Bevölkerung vehement artikuliert wurde. Demonstrationen und damit verbundene Aktionen unterschiedlicher Natur sollten auf

⁶² vgl. Thurner, Nationale Identität & Geschlecht in Österreich nach 1945, 103.

⁶³ vgl. Franz X. Eder, Die „Sexuelle Revolution“ – Befreiung und/oder Repression?, In: Ingrid Bauer, Christa Hämmerle, Gabriella Hauch (Hg.), Liebe und Widerstand. Ambivalenzen historischer Geschlechterbeziehungen (L'Homme Schriften 10, Wien/Köln/Weimar 2005), 397-416, hier 397-405.

⁶⁴ vgl. Thurner, Nationale Identität & Geschlecht in Österreich nach 1945, 103.

⁶⁵ vgl. Eder, Die „Sexuelle Revolution“ – Befreiung und/oder Repression?, 409.

⁶⁶ Kristina Schulz, Wende im Geschlechterverhältnis? Feminismus und Frauenbewegung. In: Jens Kastner, David Mayer (Hg.), Weltwende 1968? Ein Jahr aus globalgeschichtlicher Perspektive (Globalgeschichte und Entwicklungspolitik 7, Wien 2008), 38-53, hier 48.

⁶⁷ vgl. Schulz, Wende im Geschlechterverhältnis?, 48f.

Frauenfragen aufmerksam machen. Mit Gleichberechtigungsfragen beschäftigten sich in Österreich zunächst unterschiedliche Gruppen im Rahmen von politischen Parteien. Erst im Kontext der Diskussionen um das Abtreibungsverbot und die Fristenlösung entfernte sich in Österreich die autonome Frauenbewegung von ihren Ursprüngen in den etablierten Parteien und begründete 1972 die Aktion unabhängiger Frauen (AUF), die stärker auf Provokation angelegt war. Das emanzipatorische Engagement reichte von Frauenfesten über Frauencafés bis hin zu Frauenbuchhandlungen. Ein erklärtes Ziel der Bewegung war die Aufhebung der Trennung in eine unpolitisch-private Sphäre, die bislang den Frauen zugeschrieben wurde, und in eine politisch-öffentliche Sphäre, in der bisher die Männer dominant waren. Der private Raum sollte demnach zum Gegenstand des öffentlichen Diskurses werden. Die Beschränkung von Frauen auf ihre Rolle als Hausfrau und Mutter sollte ebenso wie die Nachteile von Frauen z.B. aus dem Familien- und Eherecht beseitigt werden. Darüber hinaus wurde sexuelle Gewalt gegen Frauen, die oftmals in den eigenen vier Wänden stattfand, zum Thema des öffentlichen Diskurses. Dieser Anstoß durch die Neue Frauenbewegung führte letztlich dazu, dass sich Frauen als selbstständige Gruppe in der Gesellschaft behaupten konnten und zunehmend an politischen sowie gesellschaftlichen Entscheidungen beteiligt wurden.⁶⁸

Maria Mesner spricht im Kontext der Frauenbewegung der 1970er-Jahre von einem „Paradigmenwechsel im Politischen“.⁶⁹ Im Jahr 1975 riefen die Vereinten Nationen auf ihrer Generalversammlung das „Jahr der Frau“ aus. Im Zusammenhang mit dem Wiederaufleben der Frauenbewegungen wird für die Dekade auch vom „Jahrzehnt der Frau“ gesprochen. Neben den nationalen und internationalen Protestbewegungen rückte vor allem die sozialdemokratische Frauenorganisation das Thema „Frauen- und Gleichstellungspolitik“ in den Fokus der gesellschaftlichen und politischen Aufmerksamkeit. In Anlehnung an die wesentlichen Forderungen der Frauenbewegungen strebte man neue Regelungen hinsichtlich Schwangerschaftsabbruch sowie dem Familien- und Arbeitsrecht an, um der Benachteiligung von Frauen entgegenzuwirken. Zudem wandte man sich gegen die

⁶⁸ vgl. Maria Mesner, Die Frau im Käfig. Zur Geschichte der österreichischen Frauenbewegungen. In: Schallaburg Kulturbetriebsges.m.b.H. (Hg.), Die 70er. Damals war Zukunft (Schallaburg 2016), 60-67, hier 60-64.

⁶⁹ Mesner, Die Frau im Käfig, 64.

Stellung des Mannes als Familienoberhaupt, welche bis dahin gesetzlich verankert war und eine vielfache Benachteiligung sowie Bevormundung der Frauen nach sich zog. Eine weitere Intention der sozialdemokratischen Frauenorganisation, die bereits von den Frauenbewegungen der 1970er-Jahre angestrebt wurde, war der Kampf gegen Gewalt an Frauen im familiären Umfeld.⁷⁰

Der Einschnitt wurde in der Folgezeit dadurch sichtbar, dass die SPÖ als Regierungspartei viele dieser Anliegen zur Umsetzung brachte, um ihre Reformbereitschaft zu signalisieren.⁷¹ Bedeutsam war hierfür die Regierungszeit unter Bundeskanzler Bruno Kreisky von 1970 bis 1983, zu dessen Kabinett über den gesamten Zeitraum auch Christian Broda als Justizminister und Hertha Firnberg als Wissenschaftsministerin zählten. Die politischen Akteure und Akteurinnen dieser Periode hatten wesentlichen Anteil daran, dass höhere Bildung nicht mehr nur für eine bestimmte Schicht möglich war. Die Möglichkeit des gesellschaftlichen Aufstiegs sollte für eine Vielzahl von Bürgern und Bürgerinnen Realität werden. Zur Förderung des höheren Schulwesens wurden in den 1970er-Jahren weitere Maßnahmen ergriffen, wobei die wesentlichen Profiteure und Profiteurinnen der Entwicklungen im Bildungsbereich die sogenannte Mittelschicht und Frauen waren, was sich im rasanten Anstieg der Schüler- und Schülerinnenzahlen von höheren Schulen niederschlug. Der Bildungsboom hatte auch gesellschaftliche Relevanz, weil Frauen zunehmend unabhängiger von ihrer gesellschaftlich zugewiesenen Rolle als Ehepartnerin und Mutter wurden. Der übliche Werdegang der vorherigen Jahrzehnte, der vorsah, dass Mädchen nach der verpflichtenden Schulbildung lediglich bis zur Geburt des Nachwuchses im Berufsleben verblieben, konnte demnach immer öfter überwunden werden.⁷²

Nachdem sich die weibliche Erwerbsquote im Laufe der 1960er-Jahre auf 30,4% verringerte, was einen historischen Tiefpunkt nach dem Zweiten Weltkrieg darstellt, stieg die Frauen-Erwerbsquote ab den 1970er-Jahren wieder kontinuierlich

⁷⁰ vgl. Sieglinde K. *Rosenberger*, Frauen- und Gleichstellungspolitik. In: Herbert *Dachs*, Peter *Gerlich*, Herbert *Gottweis*, Helmut *Kramer*, Volkmar *Lauber*, Wolfgang C. *Müller*, Emmerich *Tálos* (Hg.), Politik in Österreich. Das Handbuch (Wien 2006), 743-752, hier 745f.

⁷¹ vgl. *Mesner*, Die Frau im Käfig, 64.

⁷² vgl. Heinz *Faßmann*, Demographischer und sozialer Wandel. In: Herbert *Dachs*, Peter *Gerlich*, Herbert *Gottweis*, Helmut *Kramer*, Volkmar *Lauber*, Wolfgang C. *Müller*, Emmerich *Tálos* (Hg.), Politik in Österreich. Das Handbuch (Wien 2006), 52-63, hier 57-59.

an. Die erhöhten Kompetenzen durch den Wandel im Bildungsbereich, fallende Geburtenraten, die zunehmende Verlagerung des Arbeitsmarktes sowie die Förderung zusätzlicher Betreuungseinrichtungen für Kinder ermöglichten Frauen den Schritt in eine außerhäusliche Erwerbstätigkeit. Ein wesentlicher Faktor, der diese Entwicklung ebenfalls begünstigte, war die Ausweitung der Teilzeitarbeit.⁷³ Dass die höhere Erwerbsquote von Frauen keine völlige Aufweichung traditioneller Rollenbilder darstellte, zeigt Ruth Pauli mit Blick auf den Mikrozensus von 1983, wonach Frauen durchschnittlich rund 28 Wochenstunden für Tätigkeiten im Haushalt und die Kindererziehung aufbrachten und Männer rund neun Wochenstunden. In diesem Zusammenhang verweist Pauli auf die Doppel- und Mehrfachbelastung von Frauen, welche sie durch ihre Arbeit im Haushalt, die Kindererziehung und eine außerhäusliche Erwerbstätigkeit zu leisten hatten.⁷⁴

In der sozialdemokratischen Regierungsperiode kamen aber auch eine Reihe weiterer Maßnahmen zur Umsetzung, welche bereits von den Frauenbewegungen vehement gefordert wurden, um die Gleichberechtigung voranzutreiben. Ein Teil der Reformbestrebungen der Regierung betraf das Familien- und Strafrecht. In diese Phase fällt auch die Entkriminalisierung des Schwangerschaftsabbruchs durch die Einführung der sogenannten Fristenlösung im Jahr 1975. Bis dahin stand auf Abtreibung eine Kerkerstrafe und auch eine versuchte Abtreibung hatte eine Mindestfreiheitsstrafe von mindestens einem Jahr zur Folge. Obwohl das neue Gesetz, das einen Schwangerschaftsabbruch bis zum dritten Monat nach Empfängnis straffrei stellte, in vielen Kreisen auf massiven Gegenwind gestoßen war, konnte es mit knapper Mehrheit durch einen Beschluss der sich in einer Alleinregierung befindenden SPÖ realisiert werden.⁷⁵ Die Parlamentarier sowie -innen der ÖVP und FPÖ stimmten 1973 gegen die Einführung der Fristenlösung.⁷⁶ Ferner konnten weder die Kritik verschiedener Kirchenorganisationen noch 900.000 Unterstützer bzw. -innen des Volksbegehrens „Aktion Leben“, welche gegen das geplante Gesetz mobil machten, die Umsetzung dieser neuen Regelung verhindern. Damit wurde für Frauen auch die Gefahr ausgeschaltet,

⁷³ vgl. *Faßmann*, Demographischer und sozialer Wandel, 61.

⁷⁴ vgl. Ruth *Pauli*, Emanzipation in Österreich. Der lange Marsch in die Sackgasse (Wien/Köln/Graz 1986), 81.

⁷⁵ vgl. *Pauli*, Emanzipation in Österreich, 46.

⁷⁶ vgl. *Rosenberger*, Frauen- und Gleichstellungspolitik, 747.

bei illegalen Schwangerschaftsabbrüchen durch „Pfuscher“ ihr Leben zu verlieren oder bleibende Schäden zu riskieren.⁷⁷

Wesentlich waren vor allem auch jene Reformen zur Mitte der Dekade, welche auf eine Neugestaltung der Ehe abzielten. Als oberstes Ziel des Justizministers galt eine gleichberechtigte Partnerschaft zwischen Mann und Frau, welche nun in beiderseitigem Einvernehmen gestaltet werden sollte. Damit waren unterschiedliche Rechte, aber auch Pflichten verbunden. Einerseits sollten sich sowohl Ehemann als auch Ehefrau eigenständig verwirklichen können, andererseits bestand nun eine Verpflichtung zur Beteiligung an der Haushaltsführung, selbst wenn diese in der Realität nicht immer umgesetzt wurde.⁷⁸

Die bedeutendste Auswirkung der rechtlichen Gleichstellung von Mann und Frau war wohl die freie Berufsentscheidung. Fortan musste nämlich nicht mehr der Ehegatte um Erlaubnis gefragt werden, wenn seine Ehefrau ins Erwerbsleben einsteigen wollte. Im Gegensatz zur Fristenlösung wurde die Familienrechtsreform im Parlament nach einigen Anpassungen ohne Gegenstimme beschlossen.⁷⁹ Ein weiterer Meilenstein war das Kindschaftsrecht 1977, welches Kindererziehung als Aufgabe beider Elternteile verstand. Darüber hinaus versprach das Unterhaltungsvorschußgesetz die finanzielle Unterstützung durch den Staat, wenn Väter die verpflichtenden Alimentationszahlungen nicht leisten konnten.⁸⁰

Die Neue Frauenbewegung rückte auch Themen, wie z.B. Vergewaltigung innerhalb der Ehe und sexuelle Übergriffe am Arbeitsplatz, in den Fokus der öffentlichen Debatte. Dies galt in der öffentlichen Diskussion lange als Tabuthema, wobei sich körperliche und sexuelle Gewalt gegenüber Frauen häufig im privaten Umfeld der Familie abspielte. Kamen Vorfälle doch an die Öffentlichkeit, stand nicht die dominante Rolle des Mannes zur Diskussion, sondern die Gewalthandlungen wurden als Einzelfall eines überforderten Mannes abgetan. Auf die Forderungen und Vorleistungen von Feministen und Feministinnen bauten Politiker und -innen auf, wenn es darum ging, Maßnahmen zu ergreifen und Initiativen zu

⁷⁷ vgl. *Pauli*, Emanzipation in Österreich, 47.

⁷⁸ vgl. *Pauli*, Emanzipation in Österreich, 49f.

⁷⁹ vgl. Sieglinde *Rosenberger*, Frauenpolitik in Rot-Schwarz-Rot. Geschlechterverhältnisse als Gegenstand der österreichischen Politik (Studien zur politischen Wirklichkeit 6, Wien 1992), 134.

⁸⁰ vgl. *Pauli*, Emanzipation in Österreich, 50f.

setzen, um Frauen vor männlicher Gewalt zu schützen. Die Ideen und ihre Umsetzung stießen jedoch innerhalb der Parteien immer wieder auf starken Widerstand. Angetrieben durch die europäische „Frauenhausbewegung“ wurde in Wien 1978 das erste Frauenhaus für Frauen und ihre Kinder, die Opfer von Gewalt wurden, geschaffen. Im Laufe der Jahre zogen auch andere österreichische Landeshauptstädte nach, wobei in manchen Fällen geplante Vorhaben durch den Widerstand unterschiedlicher Organisationen blockiert bzw. verhindert wurden.⁸¹ Staatlich subventionierte Frauenhäuser existieren seit 1985 in allen Bundesländern.⁸² Zum Schutz von Frauen gegen sexuelle Gewalt wurde in Österreich erst 1989 der Tatbestand der Vergewaltigung ins Strafrecht aufgenommen, welcher zuvor nach dem umstrittenen Begriff „Notzucht“ mit einer Freiheitsstrafe von einem bis zehn Jahre sanktioniert worden war. Dies galt allerdings nur für den außerehelichen Missbrauch von Frauen. Durch die Strafrechtsreform wurde 1989 das Delikt der Vergewaltigung geschaffen und auch der Missbrauch von Frauen innerhalb der Ehe unter Strafe gestellt.⁸³

Die Forderung nach einer Aufwertung der Frauen- und Gleichstellungspolitik wird im Laufe der 1970er-Jahre auch an ersten Institutionalisierungsbemühungen sichtbar. Auf die Einführung eines Staatssekretariats für Familie folgte acht Jahre später die erstmalige Einrichtung von zwei Staatssekretariaten für Frauenfragen, wovon eines für erwerbstätige Frauen und eines für allgemeine Frauenfragen zuständig war. Das zuletzt genannte Sekretariat übernahm Johanna Dohnal, welche nach der Auflösung ihres Staatssekretariats im Jahr 1991 als erste Frauenministerin der Zweiten Republik angelobt wurde. Zunächst hatte dieses Ministerium kein eigenes Ressort und wurde im Bundeskanzleramt angesiedelt. Dohnal, die einen wesentlichen Anteil an zahlreichen frauenpolitischen Errungenschaften der 1970er-, 1980er- und 1990er-Jahre hatte und für eine emanzipatorische Frauenpolitik im Sinne der Neuen Frauenbewegung einstand, blieb bis 1995 im Amt.⁸⁴ Sie gilt bis heute als die prominenteste Politikerin, welche sich ab den

⁸¹ vgl. *Rosenberger*, Frauenpolitik in Rot-Schwarz-Rot, 145-147.

⁸² vgl. Ingrid *Schacherl*, Elke *Szalai*, Die richtige Frau zum richtigen Zeitpunkt: Frauenpolitik in Österreich. In: Barbara *Stiegler* (Hg.), Erfolgreiche Geschlechterpolitik. Ansprüche – Entwicklungen – Ergebnisse (Bonn 2012), online unter <<https://library.fes.de/pdf-files/wiso/08830-20120116.pdf>> (19. Dezember 2019).

⁸³ vgl. *Rosenberger*, Frauenpolitik in Rot-Schwarz-Rot, 148-150.

⁸⁴ vgl. *Rosenberger*, Frauen- und Gleichstellungspolitik, 747.

1970er-Jahren für Gleichberechtigung und Frauenangelegenheiten einsetzte.⁸⁵ In jüngster Vergangenheit galt das Frauenministerium zumeist als „Anhängsel“ eines größeren Ressorts, was von Frauenorganisationen kritisiert wird. Beispielsweise fordert der Frauenring die Etablierung eines eigenen Frauenministeriums.⁸⁶

Die zunehmende Akzeptanz der Erwerbstätigkeit von Frauen und ihre Doppelrolle ab Mitte der 1970er-Jahre führte auch dazu, dass in weiterer Folge Maßnahmen zur Gleichberechtigung ergriffen wurden, welche auf eine Verbesserung der Situation von erwerbstätigen Frauen abzielten bzw. Frauen generell in die Erwerbstätigkeit führen sollten. So wurde 1979 auf Dohnals Betreiben das Gleichbehandlungsgesetz für die Privatwirtschaft erlassen, welches eine gleiche Bezahlung von Mann und Frau vorsah.⁸⁷ „Gleicher Lohn für gleiche Arbeit“ hieß der Leitspruch, dessen Nichteinhaltung bei der neugeschaffenen Gleichbehandlungskommission im Sozialministerium einklagbar sein sollte.⁸⁸ Unter anderem wurden auch Frauenlohngruppen, die in den Kollektivverträgen verankert waren und eine eindeutige Benachteiligung von erwerbstätigen Frauen darstellten, gestrichen. 1981 dehnte man die Fördermaßnahmen für Frauen durch das „Förderprogramm für Frauen im Bundesdienst“ auch auf den öffentlichen Dienst aus. Themen dieses Beschlusses waren z.B. Fortbildung, Beförderung sowie Stellenausschreibungen, die durch die Verwendung von geschlechtsneutralen Bezeichnungen auch Frauen ansprechen sollten. Diese Entwicklungen zur Förderung von Gleichbehandlung und Abbau von Diskriminierung wurden durch die Einführung der Gleichbehandlungsanwaltschaft 1991 weiter befördert.⁸⁹

Eine zunehmende Akzeptanz von erwerbstätigen Frauen und ihrer Doppelrolle wird nicht nur mit Blick auf die erwähnten Initiativen deutlich, sondern auch durch die steigende Frauenerwerbsquote von 30,4% im Jahr 1971 auf 41,2% im Jahr

⁸⁵ vgl. Erna *Appelt*, Rahmenbedingungen und Etappen österreichischer Gleichstellungspolitik. In: Erna *Appelt* (Hg.), Gleichstellungspolitik in Österreich. Eine kritische Bilanz (Demokratie im 21. JH 5, Innsbruck/Wien/Bozen 2009), 25-41, hier 35.

⁸⁶ vgl. Austria Presse Agentur, Verpasste Chance: Österreich braucht eigenständiges Frauenministerium, online unter <https://www.ots.at/presseaussendung/OTS_20160613_OTS0009/verpasste-chance-oesterreich-braucht-eigenstaendiges-frauenministerium> (21. Dezember 2019).

⁸⁷ vgl. *Rosenberger*, Frauen- und Gleichstellungspolitik, 747.

⁸⁸ vgl. *Pauli*, Emanzipation in Österreich, 61f.

⁸⁹ vgl. *Schacherl, Szalai*, Die richtige Frau zum richtigen Zeitpunkt, 90-92.

2001.⁹⁰ Im Kontext der weiblichen Erwerbstätigkeit verweist Sieglinde Rosenberger noch am Beginn der 1990er-Jahre auf die „Doppel- und Mehrfachbelastung“ von Frauen, weil diese zwar vermehrt ins Berufsleben eingestiegen sind, aber eine gleichberechtigte Partnerschaft dennoch oft illusorisch blieb, weil Frauen vielfach nach wie vor für die Kindererziehung und Hausarbeit verantwortlich waren.⁹¹ Demzufolge identifiziert Rosenberger die Kehrseite der weiblichen Erwerbstätigkeit wie folgt: „Die männliche Rolle ist nach wie vor die Berufs- und ‚Sonntagsvaterrolle‘, die weibliche Rolle ist die mehrfach belastete“.⁹²

Dass die Gleichstellungspolitik trotz Einführung zahlreicher Institutionen, neuer Gesetze und Gesetzesnovellen sowie unterschiedlicher Initiativen privater und öffentlicher Akteure und Akteurinnen nicht einfach abgeschlossen ist, verdeutlicht sich mit Blick auf aktuelle Herausforderungen und nach wie vor bestehenden Benachteiligungen von Frauen in verschiedenen Bereichen, wie z.B. am Arbeitsmarkt, in der Schule oder im familiären und privaten Umfeld. Dies wird im gesellschaftlichen Diskurs auch nach der Ära Dohnal noch sichtbar. Dennoch ist eine wesentliche Errungenschaft der Neuen Frauenbewegung, dass es im Rahmen ihres Wirkens zu einer Erweiterung des Diskursrahmens über die Geschlechterverhältnisse kam.⁹³

Für die 1990er-Jahre identifizieren Paul M. Zulehner und Regina Polak unter Bezugnahme auf die Wertestudie für Österreich einen Wandel bei den Geschlechterrollen. Während die Erwerbstätigkeit von Müttern laut Umfrage im Jahr 1999 nach wie vor deutliche Zustimmung genoss, sank über das Jahrzehnt die Zustimmung dafür, dass die Frauenrolle an die Rolle der Mutter gebunden sein soll.⁹⁴

Im Jahr des EU-Beitritts Österreichs 1995 kam es zum ersten Frauenvolksbegehren, welches mit mehr als 600.000 Unterstützern und Unterstützerinnen überaus erfolgreich war. Zur Realisierung der angestrebten Ziele dieses Begehrens durch das Österreichische Parlament kam es jedoch nicht. Beeinflusst durch die

⁹⁰ vgl. *Faßmann*, Demographischer und sozialer Wandel, 61.

⁹¹ vgl. *Rosenberger*, Frauenpolitik in Rot-Schwarz-Rot, 143.

⁹² *Rosenberger*, Frauenpolitik in Rot-Schwarz-Rot, 143.

⁹³ vgl. *Mesner*, Die Frau im Käfig, 66.

⁹⁴ vgl. Paul M. *Zulehner*, Regina *Polak*, Lieben und Arbeiten. In: Hermann *Denz*, Christian *Friesl*, Regina *Polak*, Reinhard *Zuba*, Paul M. *Zulehner*. Die Konfliktgesellschaft. Wertewandel in Österreich 1990-2000 (Wien 2001), 43-97, hier 87f.

Verankerung des Gender Mainstreaming-Konzepts wurde die Gleichstellung jedoch durch unterschiedliche Erlässe in den Schulen weiter vorangetrieben (z.B. gendersensibler Unterricht, geschlechtergerechter Sprachgebrauch).⁹⁵

Eine Neuauflage des „Frauen*Volksbegehrens“ im Jahr 2018 mit einer halben Million Unterstützern und Unterstützerinnen enthielt nach wie vor Forderungen, welche die Arbeitswelt, Teilhabe, Wertschätzung, Familie, Gesundheit und Sicherheit betrafen. Auch eine Unterrepräsentation von Frauen in politischen Ämtern sowie Führungspositionen und Lohndifferenzen bei gleichwertiger Arbeit sind weiterhin Realität.⁹⁶

⁹⁵ vgl. *Schacherl, Szalai*, Die richtige Frau zum richtigen Zeitpunkt, 93f.

⁹⁶ vgl. Neun Forderungen für uns alle, online unter <<https://frauenvolksbegehren.at/forderungen-frauenvolksbegehren/>> (21. Dezember 2019).

4 Der österreichische Film nach dem Zweiten Weltkrieg

Walter Fritz verweist in seinen Ausführungen zum österreichischen Kino darauf, dass das kulturelle Interesse in Österreich trotz der unmittelbar sichtbaren Folgen des Kriegsgeschehens ungebrochen war. Demzufolge begann man relativ rasch nach Kriegsende mit der Wiederaufnahme des Spielplans in Theatern und auch die Filmproduktion gönnte sich keine allzu lange Auszeit. Bevor die österreichische Filmproduktion wiederaufgenommen werden konnte, waren jedoch zunächst diverse Hürden aus dem Weg zu räumen. Filmschaffende, die sich in der Zeit des Nationalsozialismus besonders profiliert hatten, erhielten für kurze Zeit ein Verbot, ihrem Metier nachzugehen.⁹⁷

Mit Beendigung des Zweiten Weltkrieges gelang es den Alliierten relativ rasch, die Medien im österreichischen Raum unter ihre Kontrolle zu bringen. Im Rahmen der Medienpolitik der Alliierten wurden unterschiedliche Maßnahmen zur Ausschaltung fremder und Etablierung eigener Medien ergriffen. Für den Film ist die Besetzung von Produktionsfirmen und deren Ateliers von Bedeutung, welche die alliierten Mächte für ihre Zwecke nutzen wollten. Während die amerikanische Besatzungsmacht in Wien das Filmatelier in Sievering und das Film-Zentralbüro in der Siebensterngasse übernahm, konfiszierte die sowjetische Besatzungsmacht das Wiener Funkhaus und verfügte über das Filmatelier am Rosenhügel. Die britischen Alliierten beschlagnahmten das Filmatelier Schönbrunn und gründeten die „Sendergruppe Alpenland“, die französischen Alliierten nutzten das Filmlager und -archiv in Penzing und gründeten die „Sendergruppe West“. Die jeweilige Propagandaarbeit wurde von den militärpolitischen Institutionen der Besatzungsmächte kontrolliert. Wesentlich für die Propaganda der alliierten Mächte war eine positive Selbstinszenierung der eigenen Ideologie sowie der eigenen politischen und gesellschaftlichen Systeme.⁹⁸

Das ökonomisch geschwächte Frankreich konnte Österreich keine Unterstützung in Form finanzieller Mittel liefern, weshalb man auf die Wiederbelebung der österreichischen Kultur setzte. Oberstes Ziel Frankreichs war die Schwächung des

⁹⁷ vgl. Walter *Fritz*, Im Kino erlebe ich die Welt. 100 Jahre Kino und Film in Österreich (Wien/München 1997), 211f.

⁹⁸ vgl. Karin *Moser*, Propaganda und Gegenpropaganda. Das „kalte“ Wechselspiel während der alliierten Besetzung in Österreich. In: *medien & zeit* 1 (2002), 27-42, hier 27f.

Feindes Deutschland. Aus diesem Grund versuchte man mit den Konzepten „désannexion“ und „réorientation“ eine Distanzierung Österreichs von Deutschland auf allen Ebenen zu bewirken. In diesem Zusammenhang verwies man auf die Verwandtschaft Österreichs und Frankreichs und den Gegensatz zwischen Deutschland und Österreich. Zu diesem Zweck bediente man sich sämtlicher „Frankreich-Stereotypen“ der Österreicher und -innen vom Land der Maler bis hin zum Weinbau. Dem Vorhaben, sich in weiterer Folge über die Kulturpolitik in Österreich als Macht im Osten zu etablieren, wurde mit der Verschärfung des Ost-West-Konflikts ein jähes Ende bereitet.⁹⁹

Neben wirtschaftlicher Hilfe für Österreich war Großbritannien auch daran interessiert, einer Ausdehnung von sowjetischer Macht in Europa entgegenzuwirken. Zu diesem Zweck wollte man mit der „Third-Force-Propaganda“ und der britischen Sozialdemokratie ein Gegenmodell zur kapitalistischen und kommunistischen Weltanschauung bieten. Speziell richtete man sich an den österreichischen Durchschnittsbürger bzw. die österreichische Durchschnittsbürgerin, welcher bzw. welche sich mit Großbritannien auf allen Ebenen verbunden fühlen sollte. Identifikationsangebote transportierte man über die britisch-amerikanische Wochenschau „Welt im Film“, die sich mit jenen Lebensumständen auseinandersetzte, mit welchen die Österreicher und -innen vertraut waren.¹⁰⁰

Als finanzstärkste Besatzungsmacht gehörte es zur amerikanischen Selbstinszenierung, die Bedeutsamkeit der wirtschaftlichen Hilfe für Europa durch den Marshall-Plan immer wieder über die Wochenschau zu transportieren. Die USA präsentierte sich als reiches und modernes Land, in dem sich ein neues Lebensgefühl breitmachte. In Österreich waren zahlreiche amerikanische Erzeugnisse im Vormarsch, wobei für die Filmbranche vor allem der amerikanische Spielfilm von Bedeutung war.¹⁰¹

Die Ausgangslage der sowjetischen Alliierten in Österreich war definitiv die schwierigste von allen Besatzungsmächten, weil Österreich traditionell ein negatives Bild vom Kommunismus und von der Sowjetunion hatte. Deshalb mussten

⁹⁹ vgl. Moser, Propaganda und Gegenpropaganda, 31f.

¹⁰⁰ vgl. Moser, Propaganda und Gegenpropaganda, 32.

¹⁰¹ vgl. Moser, Propaganda und Gegenpropaganda, 33f.

die sowjetischen Besatzer in besonderem Ausmaß auf die Verdienste der UdSSR und der sowjetischen Völker als Vorbild hinweisen. Über die sowjetische Wochenschau betonte man den Wert der Leistungen des Einzelnen für die Gemeinschaft und propagierte die Volksdemokratie, in der vor allem die Erfolgsaussichten für Frauen hervorgehoben wurden. Durch die Ausgrenzung z.B. von ÖVP- und SPÖ-Anhängern und Anhängerinnen war die Propaganda der sowjetischen Besatzungsmacht in Österreich wenig erfolgreich.¹⁰²

Deutlich werden die unterschiedlichen Interessen in der Medienpolitik der Alliierten auch am Beispiel der Produktionsfirma „Wien-Film“, welche im österreichischen Raum während der nationalsozialistischen Herrschaft ein staatliches Monopol auf die Herstellung von Filmen hatte. Das Unternehmen hatte in Wien an mehreren Standorten Produktionsstätten, welche nach dem Zweiten Weltkrieg zum Verwaltungsbereich der jeweiligen alliierten Macht gehörten. Die Rosenhügel-Studios, welche sich im sowjetischen Einflussbereich befanden, wurden von der sowjetischen Verwaltung jedoch bereits 1946 aus dem Gesamtbetrieb herausgelöst und als sowjetisches Eigentum in die USIA integriert. Im Gegensatz zu den amerikanischen Besatzern förderten die zuständigen Behörden im sowjetischen Einflussbereich die österreichische Filmproduktion, weil man sich selbst fast ausschließlich auf die Produktion der russischen Wochenschau konzentrierte.¹⁰³ Eine andere Strategie verfolgte der mit den Filmagenden beauftragte amerikanische Offizier Eugen Sharin, welcher zunächst ausschließlich an der Vernichtung von Überresten der österreichischen Filmproduktion interessiert war. Weiters wurden Kinobetreiber und -innen von den Amerikanern dazu aufgefordert, vorrangig Hollywood-Produktionen vorzuführen. In dieser Phase wurde auch davon berichtet, dass Kinosäle häufig aufgrund von Strommangel gesperrt werden mussten.¹⁰⁴

Der erste nach dem Krieg hergestellte österreichische Film war „Glaube an mich“ (1946), eine frühere Kinopremiere feierte aber aufgrund der kürzeren Produktionszeit das Heimkehrerdrama „Der weite Weg“ (1946), welches demnach als

¹⁰² vgl. Moser, Propaganda und Gegenpropaganda, 34-36.

¹⁰³ vgl. Eva Binder, Die Rosenhügelproduktionen. In: Karin Moser (Hg.), Besetzte Bilder. Film, Kultur und Propaganda in Österreich 1945-1955 (Wien 2005), 475-492, hier 475f.

¹⁰⁴ vgl. Fritz, Im Kino erlebe ich die Welt, 211f.

Beginn des österreichischen Nachkriegsfilms gesehen wird. Das Aufnahmematerial der beiden Filme stammte aus dem sowjetischen Atelier am Rosenhügel, weshalb man sich dazu verpflichten musste, die Produktionen vorab dem russischen Verleih zur Durchsicht zu überlassen. Die Herstellung dieser Filme stieß neben finanziellen auch auf personelle Probleme, denn aufgrund der fehlenden personellen Kapazitäten war Eduard Hoesch Regisseur, Autor, Produktions- und Aufnahmeleiter in Personalunion.¹⁰⁵ Zudem standen Produktionen, an denen sich die sowjetische Besatzungsmacht in irgendeiner Weise beteiligte, bei den Zeitungen und Zusehern bzw. Zuseherinnen unter dem Verdacht, dass sie die österreichische Bevölkerung vom Kommunismus und dessen Ideen überzeugen wollten.¹⁰⁶ Obwohl die Filmbranche in dieser Zeit mit zahlreichen Problemen konfrontiert war, wurde die österreichische Filmproduktion durch die Gründung neuer Unternehmungen und neuer Produktionsstätten ausgeweitet. 1946 wurde die „Sascha-Film Verleih- und Vertriebs-Ges.m.b.H“ in Wien ins Leben gerufen, 1947 folgten die „Neue Wiener Filmproduktionsgesellschaft“ und die „Österreichische Film-Gesellschaft m.b.H.“ mit Hauptsitz in Salzburg und einer zusätzlichen Außenstelle in Innsbruck. Da die Filmunternehmen zu dieser Zeit im Land kaum Produktionshallen als Drehorte zur Verfügung hatten, wurde kurzerhand immer wieder improvisiert und man wickelte auf andere Räumlichkeiten aus oder baute neue Spielhallen, die in späterer Folge wieder geschlossen wurden.¹⁰⁷

Im Zusammenhang mit dem Bestreben, Österreich nach dem Krieg als Heimat zu (re-)konstituieren, verweist Ines Steiner auf die identitätsstiftende Funktion des Kinos. In dieser Phase, die durch Verdrängen und Vergessen der unmittelbaren Vergangenheit gekennzeichnet war, musste ein staatsbürgerliches Bewusstsein und Gemeinschaftsgefühl geschaffen werden, was vor allem die Medien leisten sollten. Folglich lieferte das Kino einen Rückzug in eine „heile Welt“, indem man Österreich und seine Plätze von einer idealisierten Weise zeigte, in der sich die Staatsbürger und -innen wiederfinden sollten.¹⁰⁸ In diesem Kontext

¹⁰⁵ vgl. *Fritz*, Im Kino erlebe ich die Welt, 213.

¹⁰⁶ vgl. *Binder*, Die Rosenhügelproduktionen, 477.

¹⁰⁷ vgl. *Fritz*, Im Kino erlebe ich die Welt, 214.

¹⁰⁸ vgl. Ines *Steiner*, Österreich-Bilder im Film der Besatzungszeit. In: Karin *Moser* (Hg.), Besetzte Bilder. Film, Kultur und Propaganda in Österreich 1945-1955 (Wien 2005), 203-255, hier 203f.

gelangte der deutsche Historiker Hermann Heimpel zu der allgemeinen Feststellung für die Geschichte und Geschichtswissenschaft: „Der von der Geschichte übermüdete Mensch ersehnt sich Urlaub von der Geschichte, er möchte entrinnen [...]“.¹⁰⁹ Diese Einschätzung fügt sich auch in die weitverbreitete Ansicht in Österreich, dass die Bürger und -innen dieses Landes (und demnach auch die österreichischen Schauspieler und -innen) die ersten Opfer des Dritten Reichs waren.¹¹⁰

Unter diesen Vorzeichen ist es nicht überraschend, dass das „Mariandl aus dem Wachauer Landl“ aus dem ersten Heimat- und Reisefilm „Der Hofrat Geiger“ (1947) nach dem Zweiten Weltkrieg populärer war als die Aufarbeitung der eigenen Vergangenheit.¹¹¹ Der Film blieb von den nach dem Krieg vorherrschenden Nöten fast unberührt bzw. beschäftigte er sich nur am Rande mit der vorangegangenen Zeit. Christoph Brecht verweist beispielsweise auf den Umstand, dass der Hofrat zwar 1938 in Pension gehen musste, aber die Gründe dafür werden im Film nur angedeutet, ohne konkret mit der Zeit des Nationalsozialismus in Verbindung gebracht zu werden. Insofern bleibt eine Auslegung meist dem Publikum vorbehalten. Auch die im Film aufgegriffene „Wiedergutmachungsthematik“ verweist auf die Vergangenheit.¹¹² Beim Publikum erwies sich der Film als einer der größten Erfolge der österreichischen Produktionen der Nachkriegszeit, obwohl er von Kritikern mit Skepsis betrachtet wurde.¹¹³ Dies zeigt sich vor allem an seinem langwierigen Kinoeinsatz: Der Film wurde über 40 Monate aufgeführt und verzeichnete 2.548.000 Zusehern und Zuseherinnen.¹¹⁴ Neben der Ablenkung der Besucher und -innen vom tristen Alltag, sollte die dargestellte Idylle auch den Fremdenverkehr im besetzten Österreich ankurbeln. Der Film leitete eine Welle an weiteren österreichischen Filmen im Jahr 1947 ein, die von musi-

¹⁰⁹ Hermann *Heimpel*, Geschichte und Geschichtswissenschaft. In: Vierteljahreshefte für Zeitgeschichte. 5. Jahrgang, H. 1 (1957), 1-17, hier 3.

¹¹⁰ vgl. Thomas *Kramer*, Martin *Prucha*, Film im Lauf der Zeit. 100 Jahre Kino in Deutschland, Österreich und der Schweiz (Wien 1994), 193.

¹¹¹ vgl. *Fritz*, Im Kino erlebe ich die Welt, 215.

¹¹² vgl. Christoph *Brecht*, Ohne Aussichten. Gedächtnispolitische Strategien im österreichischen Film zwischen 1945 und 1955. In: Karin *Moser* (Hg.), Besetzte Bilder. Film, Kultur und Propaganda in Österreich 1945-1955 (Wien 2005), 157-201, hier 165f.

¹¹³ vgl. Walter *Fritz*, Kino in Österreich 1945-1983. Film zwischen Kommerz und Avantgarde (Wien 1984), 30.

¹¹⁴ vgl. *Fritz*, Im Kino erlebe ich die Welt, 227.

kalischen Komödien über bäuerliche Schwänke bis hin zu verfilmter Literatur reichen.¹¹⁵

Daneben wurden auch Versuche unternommen, sich mit der Thematik des Antisemitismus und der eigenen Vergangenheit auseinanderzusetzen, wie z.B. in „Der Prozeß“ (1948) von Georg Wilhelm Pabst, welcher sich bereits in der Zwischenkriegszeit mit sozial- und gesellschaftskritischen sowie pazifistischen Filmen einen Namen machte. „Der Prozeß“ wurde bei der Biennale in Venedig ausgezeichnet und erhielt international gute Kritiken. Eine kritische Haltung gegenüber dem Film zeigten Filmwissenschaftler der 1980er-Jahre, welche Pabst unter anderem vorwarfen, sich nicht mit der unmittelbaren NS-Vergangenheit zu beschäftigen. Für Karin Moser ist dieser Vorwurf dagegen unbegründet, weil Pabst Tabubrüche wagt, sehr wohl Bezüge zur nationalsozialistischen Diktatur vorhanden sind und sich Filmemacher seit jeher historischer Stoffe bedienen, um gegenwärtige Bedrohungen zu verhandeln.¹¹⁶ Mit den Besucher- und -innenzahlen der verklärenden Heimatfilme konnten solche Filme jedoch nicht mithalten.¹¹⁷

Nicht selten wurde im Zusammenhang mit der kaum thematisierten Vergangenheit Österreichs in den Nachkriegsfilmen auch die mangelhafte Entnazifizierung im österreichischen Filmgeschäft angeprangert.¹¹⁸ Diese gestaltete sich in der Kunst deshalb als überaus schwierig, weil davon sehr viele Publikumsliebhaber betroffen waren. So waren die Schauspielerin Paula Wessely und der Dirigent Herbert von Karajan immer wieder Gegenstand von Diskussionen. Da sich die USA jedoch bald auf die Gegnerschaft mit der Sowjetunion im Kalten Krieg fokussierte, verlor für sie die anfangs angestrebte lückenlose Entnazifizierung an Bedeutung und wurde mit dem Nationalsozialistengesetz von 1947 an die österreichischen Behörden übergeben. Dies führte wiederum dazu, dass es keinen radikalen Einschnitt in der österreichischen Kulturpolitik gab und die zum Teil regimekonforme bzw. regimefreundliche Kulturelite ungehindert weiterarbeiten

¹¹⁵ vgl. *Fritz*, *Im Kino erlebe ich die Welt*, 215f.

¹¹⁶ vgl. Karin *Moser*, *Zwischen Aufarbeitung, Distanzierung und Verdrängung. Nationalsozialismus im österreichischen Nachkriegsfilm der Jahre 1945-1955*. In: Frank *Stern*, Julia B. *Köhne*, Karin *Moser*, Thomas *Ballhausen*, Barbara *Eichinger* (Hg.), *Filmische Gedächtnisse. Geschichte – Archiv – Ries* (Wien 2007), 113-135, hier 124-127.

¹¹⁷ vgl. *Fritz*, *Im Kino erlebe ich die Welt*, 217.

¹¹⁸ vgl. *Fritz*, *Im Kino erlebe ich die Welt*, 216.

konnte.¹¹⁹ Aus diesem Grund ist es auch wenig verwunderlich, dass Filme, die sich mit der NS-Vergangenheit auseinandersetzen, in der Nachkriegszeit eine kleine Minderheit darstellten. Aber auch Kriminalfilme wie „Arlberg-Expresß“ (1948) von Eduard von Borsody blieben für lange Zeit Mangelware.¹²⁰

Im Hinblick auf die Verteilung der Filme in der Nachkriegszeit stellt Nina Schedlmayer fest, dass die überwiegende Zahl der Filme jenem Typus entspricht, der das idyllische Leben in der heilen Welt transportiert. Demgegenüber versuchte nur eine bescheidene Anzahl an Filmen, sich diesem Modell zu entziehen und dem Publikum Alternativen anzubieten. Ein seltenes Beispiel für solch einen Versuch ist Kurt Steinwendners umstrittener Kriminalfilm „Flucht ins Schilf“ (1953), der die sexuelle Moral der Katholischen Kirche zum Thema machte. Eine weitere Möglichkeit, um den Klischees von Heimat und Idylle zu entkommen, ist die Verlagerung des Schauplatzes. Der Episodenfilm „Wienerinnen – Schrei nach Liebe“, welcher 1952 ebenfalls unter der Leitung von Steinwendner abgedreht wurde, spielt nicht mehr an den üblichen Szenerien der Stadt (Sehenswürdigkeiten, Bauwerken etc.), sondern an peripheren Orten Wiens, die das „Unheim(at)liche“ symbolisieren. Eine weitere Abweichung zu den gewohnten Bildern aus den Heimatfilmen erfuhren die Zuseher und -innen dadurch, dass in den Episoden des Films unterschiedliche Protagonistinnen präsentiert wurden, die als Aktmodell oder Prostituierte arbeiteten.¹²¹

Ein weiteres Phänomen für die erste Phase nach dem Krieg stellen auch die sogenannten „Überläuferfilme“ dar, welche in der Zeit des Regimes begonnen und erst nach dessen Zusammenbruch zu Ende gebracht wurden. Die Zahl solcher Filme, die noch realisiert wurden, ist mindestens ebenso hoch wie jene Vorhaben, die wieder verworfen wurden. Eines dieser bereits zu Kriegzeiten begonnenen Projekte war auch Willi Forsts „Wiener Mädeln“ (1949), bei dem es sich gleichsam um eine der ersten Farbfilmproduktionen nach 1945 handelt.¹²²

¹¹⁹ vgl. Andrea *Ellmeier*, Von der kulturellen Entnazifizierung Österreichs zum konsumkulturellen Versprechen. Kulturpolitik der USA in Österreich, 1945-1955. In: Karin *Moser* (Hg.), *Besetzte Bilder. Film, Kultur und Propaganda in Österreich in Österreich 1945-1955* (Wien 2005), 61-85, hier 65f.

¹²⁰ vgl. *Fritz*, *Im Kino erlebe ich die Welt*, 217f.

¹²¹ vgl. Nina *Schedlmayer*, Ausnahmefälle. Gegenentwürfe zur österreichischen Mainstream-Produktion zwischen 1945 und 1955. In: Karin *Moser* (Hg.), *Besetzte Bilder. Film, Kultur und Propaganda in Österreich in Österreich 1945-1955* (Wien 2005), 257-268, hier 258-263.

¹²² vgl. Christian *Reichhold*, *100x Österreich. Film* (Wien 2018) 21f.

Anfangs beklagten österreichische Filmschaffende auch Probleme beim Absatz ihrer Erzeugnisse, weil diese außerhalb von Österreich zunächst nur in den Schweizer Kinos gespielt wurden. Erst ab 1948 konnte der Absatzmarkt für kommerzielle Produkte der österreichischen Filmindustrie erweitert werden und nun galt auch die BRD als Zielmarkt. Unter anderem fanden in diesem Jahr die Produktionen „Der Hofrat Geiger“ und „Der Herr Kanzleirat“ den Weg in westdeutsche Kinosäle. In diese Zeit fällt auch der britische Agentenfilm „Der dritte Mann“ (1949), der zu einem Großteil auf österreichischem Boden abgedreht wurde und in dem auch österreichische Darsteller und -innen ihr Können unter Beweis stellen durften. Internationale Filme wie dieser stellen im österreichischen Kontext jedoch eher eine Rarität dar.¹²³

Vom Beginn der 1950-Jahre bis zum Staatsvertrag 1955 wurden hunderte österreichische Filmprojekte realisiert, dazu zählten auch Dokumentar-, Avantgarde- und Kulturfilme. Die mengenmäßig größte Zahl wiesen jedoch Literatur-, Operetten- und Kaiser- bzw. Historienfilme lokaler Ausprägung und Heimatfilme auf.¹²⁴ In die letzte Kategorie fällt der erste Teil der „Sissi-Trilogie“ (1955) von Ernst Marischka, in der Romy Schneider erste Erfolge feierte. Als Regisseure waren Marischka und Franz Antel in dieser Zeit die prägenden Figuren des österreichischen Films. Sie brachten beispielweise „Kaiserwalzer“ (1953), „Kaisermanöver“ (1954), „Kaiserball“ (1956) und „Mädchenjahre einer Königin“ (1954) auf die Leinwand. Häufig trifft man in diesen Filmen auf die beliebten Schauspieler Paul Hörbiger und Hans Moser.¹²⁵

Abgesehen von Figuren wie Erzherzog Johann und Kronprinz Rudolf erfreuten sich auch die Verfilmungen von Opern- und Burgtheateraufführungen wie Johann Wolfgang von Goethes „Götz von Berlichingen“ (1955), welche vom Unterrichtsministerium finanziell unterstützt wurden, großer Beliebtheit.¹²⁶ Immer öfter wurden deshalb auch Dichter wie Ferdinand Raimund und Johann Nestroy zur Vorlage für Filme österreichischer Regisseure und Regisseurinnen.¹²⁷

¹²³ vgl. *Fritz*, Im Kino erlebe ich die Welt, 220-223.

¹²⁴ vgl. *Fritz*, Kino in Österreich 1945-1983, 51-55.

¹²⁵ vgl. *Fritz*, Im Kino erlebe ich die Welt, 229-236.

¹²⁶ vgl. *Fritz*, Kino in Österreich 1945-1983, 66.

¹²⁷ vgl. *Fritz*, Kino in Österreich 1945-1983, 76.

Zehn Jahre nach Ende des Zweiten Weltkrieges folgte mit „Der letzte Akt“ (1955) von Pabst die erste Filmhandlung, die Adolf Hitler und seine letzten Tage im Führerbunker thematisierte. Dieser Film konnte im Gegensatz zur USA in Österreich und der BRD keine Erfolge erzielen, weil man nach wie vor die eigene Vergangenheit zu verdrängen versuchte.¹²⁸ Zeitkritische Filme waren in diesem Jahrzehnt eher Mangelware. Für Aufsehen sorgte aber der Science-Fiction-Film „1. April 2000“ (1952), der die alliierten Mächte an ihren Rückzug aus Österreich erinnern sollte.¹²⁹

In einer Zeit, in der man sich möglichst wenig mit der eigenen Vergangenheit beschäftigen wollte, erfreuten sich vor allem Heimatfilme großer Beliebtheit, weil diese mit ihren Landschafts- und Tieraufnahmen sowie ihrer leicht fassbaren Handlung Ablenkung boten. Der Heimatfilm-Boom wurde durch den Film „Echo der Berge“ (1954) eingeleitet, welcher in Deutschland unter dem Titel „Der Förster von Silberwald“ Bekanntheit erlangte. Darin verknüpfen sich Naturschutzambitionen und Fremdenverkehrswerbung.¹³⁰ Der erfolgreiche Initialfilm lockte 22 Millionen Besucher und Besucherinnen in die Kinos. Damit erkannten die Filmschaffenden das ökonomische Potential dieses Genres, was in der Folge eine Welle von Produktionen nach einem ähnlich gestrickten Muster auslöste.¹³¹ Moser verweist auf das flexible Konzept dieses Genres: „Das klar konstruierte Grundkonzept – eine überschaubare dörfliche Gemeinde, Pfarrer, Bürgermeister und adeliger Gutsherr als Autoritätspersonen, eine beschauliche Landschaft, eine von Intrigen bedrohte Liebe – war variierbar“.¹³² Nachdem man diese Struktur ohne große Erneuerungen einige Jahre beibehielt, fanden die Heimatfilme in den Städten immer weniger Anklang. Aus diesem Grund war es notwendig, das Genre dementsprechend zu modernisieren. Im Rahmen der Erneuerung des Heimatfilms waren vermehrt Schlagermusiker wie Peter Alexander, Komiker wie Gunther Philipp sowie Sportler wie Toni Sailer auf der Kinoleinwand zu sehen.¹³³

¹²⁸ vgl. Moser, Zwischen Aufarbeitung, Distanzierung und Verdrängung, 129f.

¹²⁹ vgl. Fritz, Im Kino erlebe ich die Welt, 236f.

¹³⁰ vgl. Fritz, Im Kino erlebe ich die Welt, 234.

¹³¹ vgl. Karin Moser, Kinowelten. Eine Filmgeschichte. In: Hannes Leidinger, Verena Moritz, Karin Moser, Streitbare Brüder. Österreich : Deutschland. Kurze Geschichte einer schwierigen Nachbarschaft (St. Pölten/Salzburg 2010), 206.

¹³² Moser, Streitbare Brüder, 206.

¹³³ vgl. Moser, Streitbare Brüder, 208.

Ein Zeichen dafür, dass in erster Linie der kommerzielle Gedanke im Vordergrund stand und nicht das künstlerische Werk, war die Neuverfilmung des in der unmittelbaren Nachkriegszeit so erfolgreichen Films „Der Hofrat Geiger“ unter dem Titel „Mariandl“ im Jahr 1961.¹³⁴ Dennoch konnte der Niedergang dieses Genres nicht mehr abgewendet werden, denn in den 1960er-Jahren waren die Zahlen zum Kinobesuch sowie zur Filmherstellung weiter rückläufig und das Fernsehen begann zunehmend die Haushalte zu erobern.¹³⁵ Die Auswirkungen der Krise im Filmgeschäft zeigten sich auch am Beispiel der „Wien-Film“, welche sich gezwungen sah, Mitarbeiter und -innen zu entlassen und Produktionshallen dem Fernsehen zum Verkauf anzubieten. Aufgrund der schwierigen Situation für den Film wurden die Stimmen von Filmschaffenden, die eine finanzielle Unterstützung der Filmbranche verlangten, immer lauter.¹³⁶

Das Ende des Hypes um Heimat- und Monarchiefilme stellt rückblickend eine Art Zäsur für den österreichischen Film dar. Weitere Reaktionen auf die gesunkenen Einspielergebnisse österreichischer Filme waren die Einstellung von Filmabteilungen und -zeitschriften sowie die Auflösung der Beratungsstelle für Kinobetreiber- und innen. Eine entscheidende Verlagerung in Richtung Fernsehen stellte auch der endgültige Verkauf der Produktionshallen am Rosenhügel 1966 dar. Damit erweiterte das Fernsehen seine Möglichkeiten und der „Wien-Film“ stand nur noch das Atelier Sievering zur Verfügung. Dennoch fanden zwischen 1962 und 1968 38 Lustspiele und Komödien den Weg ins Kino. Beispiele dafür sind „Mariandls Heimkehr“ (1962), „Liebesgrüße aus Tirol“ (1964) und „Happy-End am Attersee“ (1964). Eine Verbesserung der Situation erhoffte man sich auch durch das 1961 gegründete Produktionsunternehmen „Wiener Stadthallen-Produktionsgesellschaft“, welches von der Gemeinde Wien gefördert wurde. Aber auch die zum Teil überaus kostspieligen und aufwändigen Produktionen konnten dem österreichischen Film nicht zu alter Blüte verhelfen.¹³⁷

Während die Zahl der kommerziellen Filmproduktionen abnahm, machten in den 1960er-Jahren mehrfach Experimental- und Avantgardefilme in österreichischen

¹³⁴ vgl. *Fritz*, Im Kino erlebe ich die Welt, 245.

¹³⁵ vgl. *Moser*, Streitbare Brüder, 208.

¹³⁶ vgl. *Fritz*, Im Kino erlebe ich die Welt, 247.

¹³⁷ vgl. *Fritz*, Im Kino erlebe ich die Welt, 257-259.

Kinos auf sich aufmerksam, welche zwar international angesehen waren, in Österreich aber kaum finanzielle Unterstützung erfuhren und nur eine kleine Zahl an Besuchern und Besucherinnen anlockten. Bekannte Filmemacher und -innen innerhalb dieser Richtung waren Peter Kubelka, Valie Export, Kurt Kren und Ferry Radax, welcher für die Regie von „Sonne halt“ (1959-1962) verantwortlich war.¹³⁸

Mitte der 1960er-Jahre wurde im österreichischen Film eine Entwicklung deutlich, die zunehmend auch auf die österreichische Gesellschaft übergriff. Schrittweise wurden gesellschaftliche Tabus aufgebrochen, was unter anderem eine Sexualisierung des heimischen Kinos nach sich zog. Weiters war eine verstärkte Produktion von Kriminal- und Agentenfilmen am österreichischen Markt zu verzeichnen.¹³⁹

Auch das Fernsehen veränderte sich in dieser Zeit. 1969 strahlte der Österreichische Rundfunk seine Sendungen und Produktionen erstmals in Farbe aus. Ein Jahr später bot man den Zusehern und Zuseherinnen mit FS1 und FS2 zwei Fernsehprogramme. Die Kinobesucher und -innen nahmen weiter rapide ab. Die immer wieder aufkommenden Rufe nach Filmförderung waren zwar zu vernehmen, wurden aber erst 1980 durch das Filmförderungsgesetz umgesetzt. Während alte Muster wie Antels Lustspiele noch einige Zeit weiterhin bedient wurden, zeichneten sich im Laufe der 1970er-Jahre auch andere Formen des Filmschaffens ab, die später die nachträgliche Epochenbezeichnung „Neuer Österreichischer Film“ erhalten sollten.¹⁴⁰ Diese neue Ära des österreichischen Films begann mit dem Spielfilm „Moos auf den Steinen“ von Georg Lhotzky im Jahr 1968.¹⁴¹ Die Arbeiten von Axel Corti, Peter Patzak, Fritz Lehner, Käthe Kratz und etlichen weiteren Filmschaffenden, die in der Folgezeit die österreichische Filmzene prägten, zeigen neue ästhetische Ansätze und eine andere Themenwahl.¹⁴²

¹³⁸ vgl. *Fritz*, Im Kino erlebe ich die Welt, 261-263.

¹³⁹ vgl. *Fritz*, Im Kino erlebe ich die Welt, 267.

¹⁴⁰ vgl. *Fritz*, Im Kino erlebe ich die Welt, 271.

¹⁴¹ vgl. Bert *Rebhandl*, Nachsaison. Zum österreichischen Spielfilm seit 1968. In: Gottfried *Schlemmer* (Hg.), Der neue österreichische Film (Wien 1996), 17-46, hier 22.

¹⁴² vgl. *Fritz*, Im Kino erlebe ich die Welt, 272-273.

Cortis TV-Arbeiten „Der Fall Jägerstätter“ (1972) und „Totstellen“ (1975) behandelten nun Themen, die in der vorangegangenen Zeit der österreichischen Filmproduktion im besten Fall Randerscheinungen waren. Peter Patzaks Karriere, welcher unter anderem durch die internationale Koproduktion „Zerschossene Träume“ (1977) Bekanntheit erlangte, startete ebenfalls zu dieser Zeit. Nachdem seine Zusammenarbeit mit dem Autor Helmut Zenker für die Kultserie „Kottan ermittelt“ im Fernsehen jahrelang für Begeisterung, aber auch einige Kritik gesorgt hatte, realisierte man die Produktion des Kinofilms „Den Tüchtigen gehört die Welt“ (1981), welcher die Figur des Polizeimajors wieder in einem realistischeren Sinn darstellt. Auch Antel widmete sich neuer Filmprojekte und drehte den erfolgreichen Spielfilm „Der Bockerer“ mit Karl Merkatz und Ida Krottendorf, welcher ebenfalls im Jahr 1981 seine Kinopremiere feierte und als erster österreichischer Film für den „Auslandsoscar“ nominiert wurde. 1979 verfilmte Maximilian Schell das Volksstück „Geschichten aus dem Wienerwald“ von Ödön von Horvath mit zahlreichen bekannten österreichischen Schauspielgrößen.¹⁴³

In einer Phase, in der das Kabelfernsehen in Wien eine breitere Palette an neuen Programmen und Sendungen etablierte und der Absatz von Videorecordern als Aufzeichnungsmedium massiv zunahm, wurde in Österreich 1980 das Filmförderungsgesetz umgesetzt. Der Bund hatte sich dazu entschlossen, österreichische Produktionen im Rahmen des „Österreichischen Filmförderungsfonds“ zu subventionieren, wenn die Werber und -innen zumindest 20% der Kosten selbst finanzieren konnten. Zur Archivierung der subventionierten Filme wurde auch beschlossen, dass sämtliche Materialien im „Österreichischen Filmarchiv“ aufbewahrt werden sollen. Während die Fernsehzuseher und -innen in ihrer Anzahl weiter zunahmen, war der Niedergang des Kinos trotz aller Initiativen nicht aufzuhalten. Das veranlasste Kinobetriebe, ihre großen Kinos durch eine Vielzahl an kleineren Spielstätten mit kleineren Sälen zu ersetzen, was auch die Entstehung von sogenannten Alternativkinos vorantrieb. Weitere erfolgreiche österreichische Produktionen dieser Zeit waren unter anderem der Spielfilm „Exit – nur keine Panik“ (1980) von Franz Novotny oder die Romanverfilmung von Friedrich

¹⁴³ vgl. *Fritz*, Im Kino erlebe ich die Welt, 272-275.

Torbergs „Der Schüler Gerber“ (1981) von Wolfgang Glück.¹⁴⁴

Insgesamt zeichnet sich der „Neue Österreichische Film“ durch eine Vielfalt von Themen und Reichtum an Formen aus. Achtungserfolge erzielten im Jahr 1983 die Kinoproduktionen „Malaria“ von Niki List, „Der stille Ozean“ von Xaver Schwarzenberger und Leopold Hubers Debüt „Hirnbrennen“. Sozial- und Gesellschaftskritik standen nun auf der Tagesordnung der Filmproduktion, die ästhetische Umsetzung gewann zusehends an Bedeutung. Diese überwogen in ihrer Zahl, wenngleich nun auch die Beschäftigung mit dem Nationalsozialismus und Faschismus immer mehr Widerhall im österreichischen Filmschaffen fanden. Der Großteil der Filme der 1980er-Jahre spielte im städtischen Raum. Eine Wiederbelebung und Neudefinition des Genres „Heimattfilm“ erfolgte. Neben den bereits erwähnten Filmen kann man hierzu „Schöne Tage“ (1981) von Fritz Lehner und „Heidenlöcher“ (1985) von Wolfram Paulus als Beispiele für die Neubelebung dieses Genres unter veränderten Bedingungen anführen. Den größten Erfolg bei den Kinobesuchern und -besucherinnen in diesem Jahrzehnt landete zweifelsohne Lists Komödie „Müllers Büro“ (1986), die Ausdruck eines neuen Unterhaltungskinos war.¹⁴⁵

Darüber hinaus fanden in den 1990er-Jahren auch die Begleiterscheinungen der unmittelbaren Gegenwart, wie z.B. Rassismus und Fremdenfeindlichkeit, den Weg in österreichische Filme. Dies zeigt sich beispielsweise an Produktionen wie Reinhard Schwabenitzkys „Ilona und Kurti“ (1991), Houchang Allahyaris „I love Vienna“ (1991) und Michael Glawoggers „Die Ameisenstraße“ (1995).¹⁴⁶ Auch das Thema Migration findet in österreichischen Filmen wie „Nordrand“ (1999) Berücksichtigung.¹⁴⁷

Weiters nahm in den beginnenden 1990er-Jahren die Zahl der Komödien zu, in denen österreichische Kabarettisten und Kabarettistinnen die Hauptrollen übernahmen. Damit knüpfte man an eine Tradition an, die man in Österreich schon von Hans Moser und Helmut Qualtinger kannte, nämlich dass Künstler und -innen aus dem Kleinkunsttheater im Filmgeschäft Fuß fassten und zu beliebten

¹⁴⁴ vgl. *Fritz*, Im Kino erlebe ich die Welt, 276f.

¹⁴⁵ vgl. *Fritz*, Im Kino erlebe ich die Welt, 279-284.

¹⁴⁶ vgl. *Fritz*, Im Kino erlebe ich die Welt, 281.

¹⁴⁷ vgl. Aki *Beckmann*, Nordrand. In: Filmarchiv Austria 01 (2002), 44.

Schauspielern und Schauspielerinnen avancierten. Sinnbildlich für diesen Trend stehen die Filme „Indien“ (1993) von Paul Harather, „Muttertag“ (1993) von Harald Sicheritz und „Schwarzfahrer“ (1996) von Nikolaus Leytner. Bislang hauptsächlich aus dem Kabarett bekannte Persönlichkeiten wie Josef Hader, Andreas Vitasek oder Erwin Steinbauer machten sich im Film- und Fernsehgeschäft einen Namen. Im Gegensatz zu diesen Tendenzen stand der Film „Hasenjagd / Vorlauter Feigheit kein Erbarmen“ (1994) unter der Regie von Andreas Gruber, welcher wiederum die Vergangenheit des Zweiten Weltkrieges thematisiert. Aufgrund seiner moralisierenden Wirkung ist der Film aber auch für die Gegenwart bedeutsam.¹⁴⁸

In seinem abschließenden Resümee über 100 Jahre österreichische Filmgeschichte aus dem Jahr 1996 kommt Fritz zur Einschätzung, dass die Vermarktung von österreichischen Kinofilmen nach wie vor eine Schwierigkeit darstellt. Dies führt der versierte Filmwissenschaftler auf die in Österreich kaum vorhandene Filmtradition zurück, welche die Zuseher und -innen oftmals an der Qualität österreichischer Produktionen zweifeln lässt. Seiner Ansicht nach finden sich jedoch etliche Beispiele österreichischen Ursprungs, die auch im Kino Achtungserfolge erzielt haben.¹⁴⁹

Nach Jahrzehnten, in denen österreichische Filme nur bescheidene Erfolge vorzuweisen hatten, verweisen Robert Buchschwenter und Lukas Maurer für die 1990er-Jahre darauf, dass österreichische Produktionen zunehmend auch international reüssieren konnten. Hierfür waren vor allem drei Bereiche des Filmschaffens verantwortlich. Einerseits erlangten österreichische Avantgarde- und Dokumentarfilme von Peter Tscherkassky, Ulrich Seidl und weiteren österreichischen Filmschaffenden internationale Bekanntheit. Andererseits konnten österreichische Produktionen vermehrt auch im Bereich des Spielfilms durch Regisseure wie Florian Flicker, Wolfgang Murnberger und Stefan Ruzowitzky Erfolge erzielen. Darüber hinaus konnten österreichische Kurzfilme von Regisseurinnen

¹⁴⁸ vgl. *Fritz*, Im Kino erlebe ich die Welt, 285f.

¹⁴⁹ vgl. *Fritz*, Im Kino erlebe ich die Welt, 286.

wie Barbara Albert, Mirjam Unger und Kathrin Resetarits international reüssieren.¹⁵⁰ Letzteren gelang es Buchschwenter und Maurer zufolge „spielerisch jene Kluft zwischen Anspruch und Unterhaltung zu überbrücken, welche die österreichische Filmlandschaft noch einige Jahre zuvor in zwei unvereinbar scheinende Interessenslager zu trennen schien“.¹⁵¹ Die Tatsache, dass sich österreichische Filmschaffende in ihren Filmen vermehrt auf Experimente einließen, brachte auch internationale Anerkennung in Form von Prämierungen bei renommierten internationalen Filmfestspielen. Michael Hanekes Verfilmung „Die Klavierspielerin“ (2001) wurde bei den Filmfestspielen in Cannes mit Preisen in drei Kategorien ausgezeichnet. Seidls Spielfilm „Hundstage“ (2001) erhielt bei den Filmfestspielen in Venedig den „Großen Preis der Jury“ und wurde in Cannes als „Entdeckung des Jahres“ vorgeführt.¹⁵²

¹⁵⁰ vgl. Robert *Buchschwenter*, Lukas *Maurer*, *Sonnenaufgang*. Österreichisches Kino der Gegenwart. In: Filmarchiv Austria 01 (2002), 6-9, hier 7.

¹⁵¹ *Buchschwenter*, *Maurer*, *Sonnenaufgang*, 7.

¹⁵² vgl. *Buchschwenter*, *Maurer*, *Sonnenaufgang*, 7.

5 Charakteristika des Heimat- und Kriminalfilms

5.1 Der Heimatfilm

Als dominantes Filmgenre der 1950er-Jahre galt der Heimatfilm, der sich beim Kinopublikum ungeheurer Beliebtheit erfreute, weil er die Menschen ihrem trostlosen Alltag inmitten von Zerstörung, Schutt und Asche entfliehen ließ. In diesem Zusammenhang spricht Jürgen Trimborn von einer „kathartischen Funktion“, die der Heimatfilm in der Nachkriegszeit erfüllen sollte.¹⁵³ Seine Vorgänger waren die Bergfilme in den 1920er- und propagandistische Instrumentalisierungen in den 1930er- und 1940er-Jahren. Die nach dem Krieg am Fließband produzierten Heimatfilme entsprachen zum größten Teil einem einheitlichen Muster, welches nicht gerade durch Variantenreichtum gekennzeichnet war. In einer idyllischen ländlichen Umgebung wurde eine einfach konzipierte Handlung präsentiert, in der die Protagonisten und Protagonistinnen auftraten. Im Vordergrund stand meist eine anfangs konflikthafte Liebesbeziehung, welche ein gutes Ende erfuhr. Daneben wurden Traditionen und Brauchtum gepflegt und Probleme jedweder Natur wurden von den Figuren ignoriert.¹⁵⁴

Nach Jürgen Heizmann sind für den Erfolg eines Genres Wiederholung und Innovation verantwortlich. Darauf führt er auch das Scheitern des traditionellen Heimatfilms zurück, denn ohne Weiterentwicklung könne kein Genre auf Dauer bestehen. Die aus ökonomischen Gründen nicht enden wollende Wiederbelebung der Gattung in den 1960er-Jahren löste auch beim Publikum keine Begeisterung mehr aus und durch den gesellschaftlichen Wandel verschwand das Genre in seiner ursprünglichen Form. Der „Neue Heimatfilm“ widmete sich anderen Themen und ästhetischen Möglichkeiten der Kunst.¹⁵⁵

Dennoch konnte der Heimatfilm durch eine andere formale und inhaltliche Ausrichtung die Krise dieser Jahre überwinden und wieder mehr Zuseher und -innen ansprechen. In diesem Zusammenhang führte man zwei unterschiedliche Strategien zusammen, die dem Heimatfilm neuen Elan verliehen. Zum einen wurde

¹⁵³ vgl. Jürgen Trimborn, *Der deutsche Heimatfilm der fünfziger Jahre. Motive, Symbole, Handlungsmuster* (Filmwissenschaft 4, Köln 1998), 151.

¹⁵⁴ vgl. Jürgen Heizmann (Hg.), *Filmgenres: Heimatfilm international* (Stuttgart 2016), 10.

¹⁵⁵ vgl. Heizmann, *Filmgenres: Heimatfilm international*, 11.

er mit anderen Gattungen, wie z.B. der Komödie oder dem Western, verknüpft. Zum anderen bezog man aktuelle Thematiken und Problemlagen in die Handlung mit ein. Ende der 1960er- und Anfang der 1970er-Jahre wurde das Genre auch durch Anti-Heimatfilme angetrieben, welche dem üblichen Gebrauch des Heimatbegriffs kritisch gegenüberstanden. In der BRD spricht man seit der Chronik „Heimat“ von Edgar Reitz vom „Neuen Heimatfilm“, weil mit dieser Produktion der missbräuchlich verwendete Heimatbegriff wieder für andere Interpretationen geöffnet wurde. Reitz' Chronik fand auch internationale Beachtung, was dafür spricht, dass der Heimatfilm nicht nur in österreichischen und deutschen Kinos eine wesentliche Rolle spielt, sondern in unterschiedlicher Form auch von globaler Relevanz ist.¹⁵⁶ Der Umstand, dass das Genre in allen fortgeschrittenen Staaten für die „Suche nach Identität, Gemeinschaft, Geschichte und Tradition“¹⁵⁷ Verwendung findet, veranlasste Heizmann dazu, für seine Beschäftigung mit dem Thema „Heimatfilm“ einen internationalen Blick zu wählen.¹⁵⁸

5.2 Der Kriminalfilm

„Das Kriminalgenre handelt von den Überschreitungen der gesellschaftlich gegebenen Regeln und Verfolgung und Ahndung des Gesetzesbruchs. Indem es das Verbrechen und seine Aufklärung zum Thema macht, trägt es auf unterhaltende Weise zur Sicherung des Status quo der Gesellschaft bei.“¹⁵⁹ Diese Definition von Knut Hickethier bezieht sich auf die zwei wesentlichen Ausformungen des Krimis, nämlich den Kriminalroman und den Kriminalfilm.¹⁶⁰

Ein wesentliches Charakteristikum des Genres ist das Gleichgewicht zwischen einem gesellschaftlichen Regelbruch und der Wiederherstellung der gesellschaftlichen Ordnung. Insofern besteht eine Verbindung zwischen dem verübten Delikt und seiner Aufklärung. Diese Konstellation ist dem krimiaffinen Seher bzw. der krimiaffinen Seherin bekannt, obwohl einige Subgattungen des Kriminalfilms bewusst mit Grenzen spielen oder eine Wiederherstellung der alten Normen absichtlich nicht eintreten lassen. Damit spielt der Krimi in Buch und Film gezielt mit

¹⁵⁶ vgl. Heizmann, Filmgenres: Heimatfilm international, 11f.

¹⁵⁷ Heizmann, Filmgenres: Heimatfilm international, 14.

¹⁵⁸ vgl. Heizmann, Filmgenres: Heimatfilm international, 14.

¹⁵⁹ Knut Hickethier, Katja Schumann (Hg.), Filmgenres: Kriminalfilm (Stuttgart 2012), 10.

¹⁶⁰ vgl. Hickethier, Schumann, Filmgenres: Kriminalfilm, 10.

den versteckten Sehnsüchten der Rezipienten und Rezipientinnen, welche sich in deren Verlangen, sich den Gesetzen und gesellschaftlichen Konventionen zu entziehen, und im Kontakt mit dem Verbotenen offenbaren. Dadurch, dass die Täter und/oder -innen in den meisten Fällen am Ende überführt werden, wird dem Publikum eine Art Moral vor Augen geführt, wonach sich ein Verhalten innerhalb der bestehenden Übereinkünfte auszahlt, während die Auflehnung gegen das Gesetz nur von kurzzeitigem Erfolg gekrönt ist und sanktioniert wird. Bedeutsam für einen Kriminalfilm ist, dass er mit den Emotionen des Publikums spielt und dabei der Spannungsaufbau nicht zu kurz kommt.¹⁶¹

Kriminalgeschichten sind Gegenstand verschiedenster Gattungen und Subgattungen. Neben den bereits erwähnten etablierten Formen findet man das Kriminalgenre im Theater, in Kalendern, Magazinen, Hörspielen, Serien, PC-Spielen, im Internet und in zahlreichen anderen Medien. Diese bedienen sich solcher Stoffe und bringen dabei auch innerhalb des Mediums unterschiedliche Ausformungen hervor.¹⁶²

Die Geschichte des Krimigenres reicht in abgewandelter Form bis in die Antike zurück, wenngleich man den Beginn der Gattung in seiner heute bekannten Form erst im 19. Jahrhundert ansetzt. Die Rekonstruktion der Tat verfolgt der Zuseher bzw. die Zuseherin in den meisten Fällen aus der Perspektive eines Ermittlers oder einer Ermittlerin, wobei eine Vielzahl von Indizien am Ende eines Krimis einen stringenten Ablauf des Tathergangs und ein schlüssiges Motiv der Täter und/oder der Täterinnen ergeben soll.¹⁶³

Die Faszination für Kriminalgeschichten von Autoren wie Edgar Allen Poe hängt auch mit der Ausbreitung der Massenpresse zusammen. In den Zeitungen wurden neben realen auch fiktionale Kriminalfilme präsentiert, die das Leser- und -inneninteresse wecken sollten. Zusätzliche Popularität erlangte dieses Genre auch durch seine Adaptierung für das Medium Film, wobei sich die Existenz von Kriminalfilmen bereits für die Stummfilmzeit nachweisen lässt. In den 1920er-Jahren erfuhr das Genre mit dem amerikanischen Gangsterfilm eine spezielle

¹⁶¹ vgl. *Hickethier, Schumann*, Filmgenres: Kriminalfilm, 10f.

¹⁶² vgl. *Hickethier, Schumann*, Filmgenres: Kriminalfilm, 11f.

¹⁶³ vgl. *Hickethier, Schumann*, Filmgenres: Kriminalfilm, 12.

Ausprägung. Auffällig an den in der Folge massenhaft für das Kino produzierten Kriminalfilmen ist, dass die Filmemacher und -innen immer in einem bestimmten Wechselspiel zwischen den Konventionen des Genres und ihren eigenen Vorstellungen standen bzw. stehen. Aus diesem Grund findet sich auch innerhalb des Kriminalfilms eine derartig hohe Zahl an Subgenres und Ausformungen. Im Laufe der Zeit wanderte der Kriminalfilm zunehmend von den Kinos ins Fernsehen, wobei er in den 1980er-Jahren gemeinsam mit der Krimiserie eine dominante Rolle im deutschen Fernsehen einnahm.¹⁶⁴

Subgenres des Kriminalfilms (nachfolgende Zuordnungen basieren auf der Systematik von Hickethier und Schumann¹⁶⁵):

a) Im Detektivfilm wurde das Delikt meist schon vor dem Einsetzen der Handlung begangen. Der Detektiv bzw. die Detektivin ist deshalb schon zu Beginn damit beschäftigt, nach und nach Indizien zu sammeln, diese zu kombinieren und den Täter bzw. die Täterin zu überführen. Der Ermittler bzw. die Ermittlerin ist in diesem Fall ein Einzelgänger bzw. eine private Person. Dazu zählen bekannte Figuren wie Sherlock Holmes, Miss Marple und Hercule Poirot.¹⁶⁶

b) Im Gegensatz zum Detektivfilm ist die Hauptfigur im Polizeifilm bei der Polizei tätig und ermittelt nicht nur auf eigene Faust, sondern sie bezieht die Institution in seine bzw. ihre Ermittlungen ein. Zur Lösung des Falles stehen ihr bzw. ihm Kollegen und Kolleginnen sowie finanzielle Mittel zur Verfügung. Die ermittelnde Figur verrichtet ihre Arbeit gegen Entgelt, weshalb auch im Falle eines Scheiterns die Existenz der Exekutive nicht gefährdet wäre. In dieses Subgenre fällt beispielsweise die Tatort-Reihe.¹⁶⁷

c) Im Gangsterfilm steht nicht die Welt des Ermittlungsteams im Zentrum der Handlung, sondern das Milieu, in dem sich das Zuwiderhandeln abspielt. „Bonnie und Clyde“ (1967) ist hierfür ein bekanntes Beispiel. In den 1970er-Jahren entwickelte sich mit dem Serienkillerfilm eine Sonderform des Gangsterfilms, in wel-

¹⁶⁴ vgl. Hickethier, Schumann, Filmgenres: Kriminalfilm, 12f.

¹⁶⁵ vgl. Hickethier, Schumann, Filmgenres: Kriminalfilm, 14-19.

¹⁶⁶ vgl. Hickethier, Schumann, Filmgenres: Kriminalfilm, 14.

¹⁶⁷ vgl. Hickethier, Schumann, Filmgenres: Kriminalfilm, 15f.

chem weniger nach den Motiven der Figur gefragt wird, sondern vielmehr Sadismus und Triebhaftigkeit im Vordergrund stehen.¹⁶⁸

d) Der Schwerpunkt im Gerichtsfilm liegt auf der Verhandlung des Verbrechens im Gerichtssaal. Ein wesentliches Merkmal dieses Genres ist meist ein unerwarteter Wendepunkt. Ein Gerichtsfilm aus den 1990er-Jahren ist „Die Jury“ aus der Feder des Bestsellerautors John Grisham.¹⁶⁹

e) Der Handlungsort von Gefängnisfilmen ist ein Arrest. Als Handlungsinhalt wird das Leben eines Häftlings in der Gefängnisanstalt gezeigt. Dabei reicht das Spektrum von Läuterung bis hin zu Fluchtversuchen. Ein Film, der eine Besserung des Verhaltens zum Thema hat, ist „Birdman of Alcatraz“ (1962).¹⁷⁰

f) Beim Thriller erfährt der Moment der Spannung eine besondere Hervorhebung. Auch das Element der Furcht, die vom Publikum jedoch nicht negativ empfunden wird, sondern zum Spannungsaufbau dazugehört, findet sich häufig in diesem Genre. Als Inbegriff des Thrillers gelten die Filme des Regisseurs Alfred Hitchcock. Zu den besonderen Formen dieser Richtung des Kriminalfilms zählen der Politthriller und der Medienthriller.¹⁷¹

g) Im Mittelpunkt des Spionagefilms stehen die Konfrontation unterschiedlicher Länder, wobei ein Spion bzw. eine Spionin mit teilweise illegalen Mitteln versucht, Informationen über den Feind zu erhalten. Der Spionagefilm weist Verbindungen zum Agentenfilm und zum Kriegsfilm auf.¹⁷²

h) Bestimmende Charakteristika im Film Noir sind eine Identitätskrise, der Konflikt zwischen den Geschlechtern oder eine pessimistische Sicht auf das Bevorstehende. Häufig setzen die Regisseure solcher Filme auf Analepsen und erzählen aus der verzerrenden Perspektive eines Subjekts.¹⁷³

Es zeigt sich, dass sich diese Subgenres noch in unzählige weitere Gattungen

¹⁶⁸ vgl. *Hickethier, Schumann*, Filmgenres: Kriminalfilm, 16f.

¹⁶⁹ vgl. *Hickethier, Schumann*, Filmgenres: Kriminalfilm, 17.

¹⁷⁰ vgl. *Hickethier, Schumann*, Filmgenres: Kriminalfilm, 18.

¹⁷¹ vgl. *Hickethier, Schumann*, Filmgenres: Kriminalfilm, 18f.

¹⁷² vgl. *Hickethier, Schumann*, Filmgenres: Kriminalfilm, 19.

¹⁷³ vgl. *Hickethier, Schumann*, Filmgenres: Kriminalfilm, 19.

unterteilen ließen. Weitere Ausformungen sind die Kriminal- und Gaunerkomödie, der Kinderkriminalfilm, der historische Kriminalfilm sowie der Großstadt- oder Straßenfilm.¹⁷⁴ In den letzten Jahren ist vor allem der Regionalkrimi, der neben der Krimi-Handlung durch Lokalkolorit und Humor besticht, am Vormarsch. Beispiele hierfür sind die Landkrimi-Reihe des ORF oder Rita-Falk-Verfilmungen.¹⁷⁵

5.3 Der Heimatfilm in Österreich nach dem Zweiten Weltkrieg

Nach dem Zweiten Weltkrieg setzte in Österreich und der BRD ein Heimatfilmboom ein, welcher mit „Echo der Berge“ (1954) seinen Ausgang nahm. In der BRD lockte der Film unter dem Titel „Der Förster vom Silberwald“ über 20 Millionen Menschen in die Kinos. Der Startschuss für die Heimatfilmwelle war in der Bundesrepublik Deutschland bereits am Beginn der 1950er-Jahre mit „Schwarzwaldmädel“ (1950) und „Grün ist die Heide“ (1951). Über 200 Heimatfilme wurden in diesem Jahrzehnt in der BRD gedreht, wobei es sich oftmals um deutsch-österreichische Koproduktionen handelte. Dies zeigt sich die österreichische Abhängigkeit vom deutschen Markt, denn den überwiegenden Teil der Einnahmen konnten die österreichischen Produktionen im Nachbarland lukrieren. Eine Konsequenz daraus war auch, dass deutsche Darsteller und -innen in österreichischen Filmen sehr gefragt waren. Die Filme wurden, wie im Fall von „Echo der Berge“, in der BRD oftmals unter einem anderen Verleihtitel gezeigt. Die Beliebtheit der Heimatfilme, die bis in die 1960er-Jahre wirtschaftlich höchst erfolgreich produziert wurden, verband sich zunehmend auch mit der Tatsache, dass sich die Bewohner und -innen Urlaube in Österreich leisten konnten. Darüber hinaus waren österreichische Produktionen nach dem Krieg mit US-Fabrikaten konfrontiert, welche von der amerikanischen Besatzungsmacht stark gefördert wurden. Insofern wurde der Heimatfilm als Filmgattung angesehen, in der sich das speziell deutschsprachige Filmschaffen entfalten konnte.¹⁷⁶

In den 1960er-Jahren sind zwei Tendenzen zu bemerken, die dem Genre noch zu kurzzeitigen Erfolgen verhelfen konnten. Einerseits galt der Heimatfilm nun

¹⁷⁴ vgl. *Hickethier, Schumann*, Filmgenres: Kriminalfilm, 20.

¹⁷⁵ vgl. Michael *Wurmitzer*, Regionalkrimis: Resi, hol mi mit dem Thriller ab! In: *der Standard*, Wien 27. 12. 2018, online unter <<https://www.derstandard.at/story/2000094799935/regionalkrimis-resi-hol-mi-mit-dem-thriller-ab>> (1. März 2020).

¹⁷⁶ vgl. Ruth *Esterhammer*, Heimatfilm in Österreich: Einblicke in ein facettenreiches Genre. In: Stefan *Neuhaus* (Hg.), *Literatur im Film. Beispiele einer Medienbeziehung* (Würzburg 2008), 177-198, hier 178-182.

ausschließlich als Touristenfilm, andererseits entwickelte sich das Genre zum Heimat-Sexfilm weiter, wobei sexuelle Darstellungen mit Tracht und Heuboden-Klischeevorstellungen verknüpft wurden. In den 1970er-Jahren konnten Neuproduktionen des klassischen Heimatfilms in den Kinos kaum noch Erfolge verbuchen. Stattdessen boomten die Klassiker der vorigen Jahrzehnte durch den Heimatfilm-Verleih.¹⁷⁷

In den 1980er-Jahren gelangte das Genre in Form von Wiederholungen und Remakes der alten Produktionen vermehrt ins Fernsehen. In der Folgezeit wurden einzelne Charakteristika des Heimatfilms mit anderen Genres wie Arzt- und Kriminalfilmen zu erfolgreichen Serien kombiniert. Als österreichische Beispiele hierfür gelten „Der Bergdoktor“ oder „Soko Kitzbühel“.¹⁷⁸

Während kritische Heimatfilme in der BRD schon in den 1960er-Jahren produziert wurden, zeigten sich solche Tendenzen in Österreich erst in den 1980er-Jahren. Zu diesen Anti-Heimatfilmen gehören „Heidenlöcher“ von Wolfram Paul, Schwabenitzkys „Ilona und Kurti“ und „Helden in Tirol“ von List. Im Gegensatz zum klassischen Heimatfilm widmet sich dieses Genre auch unangenehmen Themen. Das inhaltliche Spektrum ist äußerst weitläufig und reicht von Gewalt in der Familie über die Benachteiligung von Menschen mit besonderen Bedürfnissen bis hin zur Darstellung von unterschiedlichen Aspekten der Sexualität, die bis dahin noch kaum filmisch thematisiert wurden. Weiters fanden menschliche Abgründe, soziale Probleme und der Umgang mit dem Erbe der NS-Vergangenheit Eingang ins Filmschaffen. Die in der Wissenschaft oft geäußerte Erkenntnis, wonach diese Gattung beim Publikum kaum reüssiert hätte, weist Ruth Esterhammer mit Verweis auf die Aufregung, die diese Produktionen ausgelöst hatten, vehement zurück. Dies verdeutlichen diverse Unterschriftenaktionen oder Proteste beim ORF gegen die Ausstrahlung von Filmen wie „Piefke-Saga“, weil man ein Ausbleiben von Touristen und Touristinnen befürchtete.¹⁷⁹

Der kritische Heimatfilm sorgte auch für eine Weiterentwicklung des Genres, welches sich seit den 1980er-Jahren in adaptierter Weise im Kino wiederfand. Ein

¹⁷⁷ vgl. Esterhammer, Heimatfilm in Österreich, 183.

¹⁷⁸ vgl. Esterhammer, Heimatfilm in Österreich, 183.

¹⁷⁹ vgl. Esterhammer, Heimatfilm in Österreich, 184-186.

Beispiel dafür ist Ruzowitzkys Film „Die Siebtelbauern“. Eine weitere Ausprägung davon ist die Verfilmung von traditioneller Heimatliteratur, welche Schwarzenberger mit „Krambambuli“ nach der Vorlage von Marie von Ebner-Eschenbach gelang.¹⁸⁰

5.4 Der Kriminalfilm in Österreich nach dem Zweiten Weltkrieg

Eine Geschichte über den Kriminalfilm ist aufgrund der Vielfältigkeit des Genres eine Frage der Definition des Begriffs „Krimi“. Der große Varianten- und Formenreichtum dieser Filmgattung macht es gleichsam aber auch schwierig, Traditionslinien zu ziehen, in denen markante Entwicklungen sichtbar sind.

Verglichen mit dem Heimatfilm zeigt sich jedoch in jedem Fall, dass sich der populäre Kriminalfilm in seinen Anfängen zu keinem österreichischen Markenzeichen entwickeln konnte. Dies begründet Christoph Fuchs damit, dass Österreich keine langjährige und etablierte Demokratie hatte und die Freiheit der Bürger und -innen durch Monarchie und Faschismus eingeschränkt war, was dazu führte, dass die Figur des Polizisten bzw. der Polizistin sowie des Detektivs bzw. der Detektivin sich keiner so großen Beliebtheit erfreute wie in anderen Ländern. Neben den klischeehaften Darstellungen hatte es der österreichische Kriminalfilm lange Zeit schwer, zu reüssieren.¹⁸¹ Auch Fritz thematisiert die geringe Anzahl an Krimis in der ersten Phase nach dem Krieg, wobei er „Arlberg-Expreß“ (1948) mit Paul Hubschmid, Elfe Gerhart und Hans Putz als eines der wenigen Beispiele anführt.¹⁸² Im darauffolgenden Jahrzehnt sind „Abenteuer in Wien“ (1952) von Emil Edwin Reinert und „Flucht ins Schilf“ (1953) von Steinwendner einige der wenigen Zeugnisse für die Existenz des österreichischen Kriminalfilms.¹⁸³

In den 1940er- und 1950er-Jahren befürchtete man nämlich, dass der Kriminalfilm eine Gefahr für die Jugend darstellen und diese unter Umständen zu kriminellen Handlungen bewegen könnte. Von politischer Seite wurden sogar Verbote dieser Streifen gefordert. Sozialkritische Ansätze dieser Filme wurden oftmals

¹⁸⁰ vgl. *Esterhammer*, Heimatfilm in Österreich, 187f.

¹⁸¹ vgl. Christoph *Fuchs*, Recht und Ordnung oder >>Come and shoot in Austria<<. Österreichische KriminalFilmGeschichte(n) (Wien 2010), 8-10.

¹⁸² vgl. *Fritz*, Im Kino erlebe ich die Welt, 218.

¹⁸³ vgl. *Fuchs*, Recht und Ordnung oder >>Come and shoot in Austria<<, 288-290.

unterdrückt bzw. negiert. Ein Beispiel dafür ist Georg Tresslers Kriminaldrama „Geständnis einer Sechzehnjährigen“ (1960). Darin erschießt eine junge Frau den Geliebten ihrer Mutter und bringt damit die vermeintliche bürgerliche Idylle ins Wanken. Der Regisseur wollte letztlich darauf verweisen, dass nicht das Kino derartige Probleme hervorbringt, sondern dass diese vielmehr in der Gesellschaft verankert liegen. Zur Verbreitung des Genres haben in den 1960er-Jahren auch Kabarettisten wie Helmut Qualtinger und Fritz Eckhardt, die in der Rolle des Inspektors fungierten, beigetragen.¹⁸⁴ Im Bereich des „Sex- und Crime“-Films machte in der Mitte der Dekade der Regisseur Eddy Saller mit dem Porträt eines Lustmörders in „Geißel des Fleisches“ (1965), gespielt von Herbert Fux, auf sich aufmerksam. Im ersten österreichischen Film dieses Subgenres geizte der Regisseur auch nicht damit, bislang verpönte Nacktdarstellungen von Schauspielerinnen auf die Leinwand zu bringen.¹⁸⁵ Auch Sallers Film „Schamlos“ (1968) reiht sich in das Genre „Sex und Crime“ ein. Er handelt von der Ermordung einer jungen Frau im Rotlichtmilieu und der Aufklärung des Falles im Umfeld.¹⁸⁶

Zenkers ursprünglich als Kurzgeschichte und Hörspiel geplante Kultserie „Kottan ermittelt“ eroberte ab Mitte der 1970er-Jahre das österreichische Fernsehen. Im Jahr 1976 realisierte Patzak den Stoff und produzierte mit „Hartlgasse 16A“ mit Peter Vogel als Hauptfigur den ersten Fall des Polizeimajors. Damit wandelte sich die Figur des Ermittlers hin zu einer ambivalenten bisweilen skurrilen Figur. Dazu passt auch, dass die Figur des Polizisten im Laufe der Serie mit Peter Vogel, Franz Buchrieser und Lukas Resetarits von drei unterschiedlichen Schauspielern verkörpert wurde.¹⁸⁷ Kottans Umgang mit Kollegen und Verdächtigen, seine Berufsauffassung sowie seine fremden- und frauenfeindliche Haltung führten zu massiver Empörung bei Fernsehzusehern und -zuseherinnen, welche einen ganzen Berufsstand diffamiert sahen. Der Kundendienst des Österreichischen Rundfunks konnte sich in jedem Fall nicht über mangelnde Beschäftigung

¹⁸⁴ vgl. *Fuchs*, *Recht und Ordnung oder >>Come and shoot in Austria<<*, 10-12.

¹⁸⁵ vgl. *Fuchs*, *Recht und Ordnung oder >>Come and shoot in Austria<<*, 251-254.

¹⁸⁶ vgl. Elisabeth *Büttner*, Christian *Dewald*, *Anschluß an Morgen. Eine Geschichte des österreichischen Films von 1945 bis zur Gegenwart* (Salzburg/Wien 1997), 162f.

¹⁸⁷ vgl. *Fuchs*, *Recht und Ordnung oder >>Come and shoot in Austria<<*, 207-214.

beschweren, wenn die Folgen von Zenker und Patzak liefen. Der Gewerkschaftsvorsitzende für den öffentlichen Dienst forderte sogar die Absetzung der Serie, welche jedoch noch einige Jahre weiterlief.¹⁸⁸ Bevor die Kultserie 1983 tatsächlich eingestellt wurde, produzierte man mit „Den Tüchtigen gehört die Welt“ (1981) noch einen Kinoableger rund um die Polizistenfigur, der als österreich-amerikanische Koproduktion entstand.¹⁸⁹

Geht man von einem weiten Krimi-Begriff aus, finden sich für die 1980er-Jahre noch weitere Kriminalfilme österreichischer Produktion. Neben der Literaturverfilmung von Elfriede Jelineks „Die Ausgesperrten“ (1982) und dem Psychothriller „Angst“ (1983) enthält auch der Kultfilm „Müllers Büro“ (1986) einige typische Merkmale des Krimis.¹⁹⁰

Mitte der 1990er-Jahre eroberte mit der TV-Serie „Kommissar Rex“ ein Hund die Herzen der Krimifans. Aus der Rezeption dieser Serie lässt sich die Tendenz des Kriminalfilms dieser Jahre ableiten, aus erfolgreichen Produktionen Spin-Off-Serien herzustellen. Die Figur „Stockinger“ schied aus dem Original aus und bekam eine eigene Krimiserie. Ebenso verhält es sich mit „Trautmann“, der mit Ernst Hinterbergers „Kaisermühlen Blues“ letztlich sogar aus einem anderen Genre kommt. Österreichische Kriminalfilme neuerer Zeit orientieren sich häufig an literarischen Werken wie die „Brenner“-Krimis von Wolf Haas und die „Polt“-Krimis von Alfred Komarek, die mit Beginn der 2000er-Jahre im Kino und Fernsehen überaus erfolgreich waren.¹⁹¹

Fuchs stellt in seinem Werk die Frage, ob die beiden Begriffe „österreichisch“ und „Krimi“ überhaupt zusammenpassen. Aufgrund der Tatsache, dass die beiden kultigsten österreichischen Ermittlerfiguren „Adolf Kottan“ und „Simon Brenner“ durch eine besondere Eigenart und schwarzen Humor auffallen, fragt er danach, ob sich hierzulande für den Kriminalfilm nicht eine besondere Ausprägung der Ermittlerfigur entwickelt hat.¹⁹²

¹⁸⁸ vgl. Karin Moser, Offene Wunden – Generationen auf dem Prüfstand. In: Karin Moser, Andreas Ungerböck (Hg.), Peter Patzak. Filmemacher, Autor, Maler (Wien 2009), 126-139, hier 128f.

¹⁸⁹ vgl. Fuchs, Recht und Ordnung oder >>Come and shoot in Austria<<, 218.

¹⁹⁰ vgl. Fuchs, Recht und Ordnung oder >>Come and shoot in Austria<<, 288-296.

¹⁹¹ vgl. Fuchs, Recht und Ordnung oder >>Come and shoot in Austria<<, 12.

¹⁹² vgl. Fuchs, Recht und Ordnung oder >>Come and shoot in Austria<<, 11.

6 Methoden

Nachfolgend werden die qualitative Inhaltsanalyse nach Mayring und die filmanalytische Methodik nach Mikos vorgestellt und anschließend die konkrete Anwendung der beiden Methoden innerhalb der vorliegenden Arbeit dargestellt. Daraus resultierend wurde ein Raster entwickelt, welches bei der Analyse der österreichischen Heimat- und Kriminalfilme zur Anwendung kommt.

6.1 Qualitative Inhaltsanalyse nach Mayring

Die qualitative Inhaltsanalyse wurde im deutschsprachigen Raum zu Beginn der 1980er-Jahre durch Mayring bekannt. Dabei handelt es sich um eine Methode zur Auswertung von Daten, die aus der empirischen Sozialwissenschaft stammt. Im Vorwort nimmt der Soziologe zur scheinbaren Konkurrenz zwischen qualitativen und quantitativen Methoden Stellung, welche für ihn eine gewisse Widersinnigkeit darstellt, da sich beide Herangehensweisen ergänzen und deshalb von der Forschung vielmehr Möglichkeiten zu ihrer Kombination angestrebt werden sollten.¹⁹³

Mayring verweist auf die Schwierigkeit einer Definition dieser Methode, die mittlerweile ein sehr breites Spektrum an Untersuchungsgegenständen bedient: „Ziel der Inhaltsanalyse ist, darin besteht Übereinstimmung, die Analyse von Material, das aus irgendeiner Art von Kommunikation stammt. Eine Definition des Begriffs hat jedoch mit einer großen Schwierigkeit zu kämpfen: Inhaltsanalyse beschäftigt sich längst nicht nur mit der Analyse des Inhalts von Kommunikation“.¹⁹⁴ In diesem Zusammenhang fügt er ergänzend hinzu: „Manchen Inhaltsanalytikern erscheint der Begriff ‚Inhalt‘ überhaupt suspekt, da sie mehr an latenten Gehalten denn am manifesten Inhalt der Kommunikation interessiert sind“.¹⁹⁵

Im Folgenden kritisiert Mayring die engen Begriffsdefinitionen zur qualitativen Inhaltsanalyse, welche sich nur an dem spezifischen Forschungsgebiet des betroffenen Wissenschaftlers bzw. der betroffenen Wissenschaftlerin ausrichten.

¹⁹³ vgl. *Mayring*, Qualitative Inhaltsanalyse, 7f.

¹⁹⁴ *Mayring*, Qualitative Inhaltsanalyse, 11.

¹⁹⁵ *Mayring*, Qualitative Inhaltsanalyse, 11.

Zur Beschreibung der sozialwissenschaftlichen Methode streicht Mayring sechs unterschiedliche Charakteristika heraus, die diese kennzeichnen und zum Teil von anderen Herangehensweisen unterscheiden:

1. Die Inhaltsanalyse untersucht die Kommunikation, d.h. im eigentlichen Sinn Sprache, wobei eine weite Definition auch Musik, Bilder und dergleichen miteinschließt.
2. Sie beschäftigt sich im Wesentlichen mit Texten, Bildern und weiteren Materialien, die in fixierter Form vorliegen.
3. Die Inhaltsanalyse ist keine bloße Deutung des Materials, sondern geht systematisch vor, was ihre Differenz zur hermeneutischen Herangehensweise darstellt.
4. Diese Systematik läuft nach konkreten Regeln ab, die eine intersubjektive Überprüfbarkeit sicherstellen sollen.
5. Darüber hinaus bedient sie sich einer Theorie, denn die Analyse der Untersuchungsgegenstände soll anhand einer leitenden Fragestellung erfolgen, deren Ergebnisse mit dem theoretischen Hintergrund in Bezug gesetzt werden sollen.
6. Die Inhaltsanalyse ist eine Methode, die mit Schlussfolgerungen arbeitet, die sich auf den Kommunikationsprozess beziehen.¹⁹⁶

Insofern kommt Mayring abschließend zu folgender Definition: „Zusammenfassend will also die Inhaltsanalyse Kommunikation analysieren, fixierte Kommunikation analysieren, dabei systematisch vorgehen, dabei also regelgeleitet vorgehen. dabei auch theoriegeleitet vorgehen, das Ziel verfolgen, Rückschlüsse auf bestimmte Aspekte der Kommunikation zu ziehen“.¹⁹⁷ Nach seinem Definitionsversuch verweist Mayring aber gleichsam darauf, dass die Bezeichnung „kategoriegeleitete Textanalyse“ für die Inhaltsanalyse eher angebracht wäre.¹⁹⁸

Bei der qualitativen Inhaltsanalyse muss zunächst eine forschungsleitende Frage gefunden werden. Zentral für die Inhaltsanalyse ist die Anwendung eines Kategoriensystems, welches zunächst festgelegt werden muss. Anschließend wird

¹⁹⁶ vgl. *Mayring*, Qualitative Inhaltsanalyse, 11-13.

¹⁹⁷ *Mayring*, Qualitative Inhaltsanalyse, 13.

¹⁹⁸ vgl. *Mayring*, Qualitative Inhaltsanalyse, 13.

ein Analyseinstrumentarium entwickelt, welches bei der Beantwortung der Forschungsfrage dienlich sein soll. Die Anwendung des Analyseinstrumentariums kann neben der qualitativen mit einer quantitativen Herangehensweise ergänzt werden. Im letzten Schritt werden die Ergebnisse mit der Fragestellung verknüpft und Erkenntnisse mittels Interpretation festgehalten.¹⁹⁹

6.2 Filmanalyse nach Mikos

In der Einleitung zu seiner Filmanalyse beschreibt Mikos die Alltäglichkeit der Filmanalyse, die jeder Kinobesucher bzw. jede Kinobesucherin oder jeder Fernsehzuseher bzw. jede Fernsehzuseherin nach einer gesehenen Produktion vornimmt. Deshalb fragt der Film- und Fernsehwissenschaftler danach, welche Unterschiede zwischen der Alltagspraxis des Bewertens und einer wissenschaftlichen Betrachtung von Filmen besteht. Für eine wissenschaftliche Beschäftigung mit dem Film oder Fernsehen ist eine systematische Herangehensweise kennzeichnend. Die alltägliche Bewertung von Filmen funktioniert in der Regel ohne eine dahinterliegende Systematik, betrifft eher den kompletten Film und weniger die einzelnen Elemente, die eine Produktion ausmachen. Statt der subjektiven Zuweisung einer Bedeutung, die hinter einem Film liegt, will die wissenschaftliche Analyse eine objektivierte Erkenntnis liefern, welche wiederum eine intersubjektive Überprüfbarkeit garantiert. Deshalb ist es für Mikos wichtig, Werkzeuge zur Beschäftigung mit Filmen und Fernsehsendungen zur Verfügung zu stellen. In diesem Zusammenhang verweist er auch auf die Tatsache, dass die wissenschaftliche Beschäftigung mit Filmen zur Verbesserung der Medienkompetenz beiträgt.²⁰⁰

Nach Mikos verfolgt die Filmanalyse ein klares Ziel: „Die Analyse zielt daher darauf ab, die Strukturen von Filmen funktional im Rahmen der Kommunikationsprozesse zu betrachten, in die sie eingebunden sind“.²⁰¹ Erste Film- und Fernsehanalysen wurden im deutschsprachigen Raum in den 1970er-Jahren populär, welche von der semiotischen Beschäftigung mit Filmen des vorhergehenden Jahrzehnts beeinflusst wurden. Diese Betrachtungsweise zielte also vorrangig

¹⁹⁹ vgl. *Mayring*, Qualitative Inhaltsanalyse, 21f.

²⁰⁰ vgl. *Mikos*, Film- und Fernsehanalyse, 11f.

²⁰¹ *Mikos*, Film- und Fernsehanalyse, 12.

auf die Sprache der Filme ab. Davon rückt die Analyse von Mikos ab, denn diese widmet sich in erster Linie den Instrumenten, die Filmemacher und -innen zur Kommunikation mit dem Publikum anwenden. Diese betreffen bei der Filmanalyse von Mikos im Wesentlichen die folgenden fünf Komponenten: inhaltliche, darstellerische, dramaturgisch-erzählerische und ästhetisch-gestalterische Mittel sowie die Kontexte, in die der Film und das Publikum involviert sind.²⁰²

Im Folgenden werden nur jene Ebenen näher beschrieben, die für die Beantwortung der Forschungsfrage der vorliegenden Arbeit relevant sind. Demzufolge werden inhaltliche und darstellerische Mittel sowie der Kontext eingehend betrachtet. Die dramaturgisch-narrative und die ästhetisch-gestalterische Ebene finden folglich in dieser kurzen Abhandlung keine Berücksichtigung.

1. Inhalt und Repräsentation: Zum Inhalt von Filmen gehören sämtliche Wörter und Bilder, die der Zuseher bzw. die Zuseherin zu sehen bekommt. Zur Analyse dieser Inhalte bedient man sich einer Inhaltsanalyse, welche die Bildung unterschiedlicher Kriterien vorsieht, nach denen eine Produktion anschließend bewertet werden kann. Darüber hinaus fragt die Filmanalyse in diesem Zusammenhang jedoch, in welcher Form diese Inhalte dargestellt werden und damit zur Herstellung von sozialer und gesellschaftlicher Wirklichkeit beitragen.²⁰³

2. Figuren und Akteure: Bis auf einige Ausnahmen spielen in Filmen und im Fernsehen Menschen eine zentrale Rolle. Einerseits sind sie für den Fortgang der Handlung verantwortlich und liefern auch die Sicht auf das Geschehen. Insofern sind Kommunikationsstrukturen und die Zuweisung von Rollen für die Analyse bedeutsam. Andererseits bestimmt das gesellschaftliche Umfeld der Zuseher und -innen deren Wahrnehmung der Protagonisten und Protagonistinnen. Gesellschaftliche Sichtweisen auf das Selbst, die Person und die Identität prägen nämlich den Blick auf die Figuren. Die Sichtweise des Publikums auf Konzepte des Alltags, die ein Film behandelt, wird durch ihre lebensweltlichen Erfahrungen beeinflusst. Anhand von Filmfiguren treffen Gesellschaften beispielsweise Vereinbarungen über Konzepte von Identität oder über Rollenmuster. Zur Identifizie-

²⁰² vgl. Mikos, Film- und Fernsehanalyse, 12f.

²⁰³ vgl. Mikos, Film- und Fernsehanalyse, 44f.

rung von menschlichen Figuren durch das Publikum benötigen diese unterschiedliche Attribute, wie z.B. einen Namen, ein Geschlecht, ein Alter bzw. eine Herkunft. Mithilfe dieser Kriterien wird eine Figur im Vergleich zu anderen für die Seher und -innen unterscheidbar und identifizierbar.²⁰⁴

3. Kontexte: „Film- und Fernsehkontexte erhalten ihre Bedeutung erst in der Interaktion mit ihren Zuschauern. Diese Interaktion steht nicht in einem gesellschaftsfreien Raum, sondern findet in Kontexten statt: in historischen, ökonomischen, juristischen, technischen, kulturellen und sozial-gesellschaftlichen“.²⁰⁵ Im Hinblick auf die Zuweisung von Bedeutung sind für die Filmanalyse folgende fünf Kontexte maßgeblich: Gattungen und Genres, Intertextualität, Diskurse, Lebenswelten sowie Produktion und Markt. Auf diese können unter Umständen historische, gesellschaftliche und juristische Kontexte Einfluss nehmen. Eine zentrale Rolle nimmt die Produktion von Bedeutung ein, die je nach Kontext von Zuseher bzw. Zuseherin zu Zuseher bzw. Zuseherin verschieden sein kann. Ein Beispiel dafür, dass die Bedeutungszuweisung zu unterschiedlichen Zeiten konträr ausfallen kann, sind die Filme von Leni Riefenstahl, die zur Zeit des Dritten Reiches anders bewertet wurden als in der Nachkriegszeit. Zudem greifen Filmemacher und -innen bestimmte Diskurse ihrer Zeit auf und verarbeiten diese auf unterschiedliche Weise. Beispielsweise setzen sich Science-Fiction-Filme nach dem Zweiten Weltkrieg häufig mit der Thematik des Kalten Krieges auseinander.²⁰⁶

Zur besseren Orientierung bietet Mikos' Werk analyseleitende Fragen, die an dieser Stelle nach ihrer Bedeutung für die zu bearbeitende Forschungsfrage exemplarisch herausgegriffen werden:

1. Inhalt und Repräsentation: „Welche Informationen bietet der Plot an? Welches Wissen ist notwendig, um aus dem Plot ein kohärentes Ereignis zu machen? In welchem Verhältnis stehen Inhalt und Repräsentation? In welcher Zeit spielt der Film bzw. die Fernsehsendung? Welche Interaktionsverhältnisse sind dominant in dem zu analysierenden Film- oder Fernsehtext? Sind die dominanten Interak-

²⁰⁴ vgl. Mikos, Film- und Fernsehanalyse, 51f.

²⁰⁵ Mikos, Film- und Fernsehanalyse, 57.

²⁰⁶ vgl. Mikos, Film- und Fernsehanalyse, 57f.

tionsverhältnisse von Macht und Herrschaft gekennzeichnet? Lässt sich eine dominante Darstellung der Geschlechter feststellen? Welche Brüche gibt es in der Repräsentation von Geschlechtern, Ethnien, sozialen Gruppen, Orten, Normen oder Werten?“²⁰⁷

2. Figuren und Akteure: „Welche Figuren treten auf? Wie sind diese Figuren charakterisiert? Welche Eigenschaften machen ihren individualisierten Charakter aus, welche ihre Statusposition, welche gibt es nur aufgrund ihres Vorhandenseins in dem Film, der Sendung oder Serie? Welche Informationen erhalten Zuschauer über die Akteure? Was davon können sie sehen, was wird ihnen erzählt? Welche abstrahierten Typen werden von den Figuren verkörpert? In welchen sozialen Rollen agiert der Held oder die Heldin im Verlauf des Films oder der Serie? Gibt es eine Hierarchie der sozialen Rollen? Welche sind den Typisierungen untergeordnet? Welche Identifikationsangebote werden über welche Personen in welchen Rollen gemacht? Werden die Zuschauer durch Filmfiguren oder Akteure im Fernsehen direkt adressiert? Was wird damit bezweckt?“²⁰⁸

3. Kontexte: a) Diskurs: „Lässt sich im Rahmen eines bestimmten Diskurses eine eindeutige Botschaft des Films oder der Fernsehsendung feststellen? Wie verhält sich der Film- und Fernsehkontext zum dominanten Diskurs in der Gesellschaft? Welche verschiedenen Diskurse und diskursiven Praktiken sind in den textuellen Strukturen angelegt? Hat die Fernsehsendung bei ihrer Ausstrahlung Debatten ausgelöst? Welche waren das, und wie sind sie am Text festzumachen?“²⁰⁹

b) Lebenswelt: „Lässt sich ein konkreter lebensweltlicher Zusammenhang feststellen, in dem die Handlung des Films oder die Fernsehsendung lokalisiert ist? Welche handlungsleitenden Themen spielen dort für die Hauptfiguren eine Rolle? An welche sozialen Strukturen sind diese Themen gebunden? Wie sind die aufgebauten empathischen Felder gestaltet, wie stellt sich darüber ein Bezug zu lebensweltlichen Kontexten der Zuschauer her? Wie ist das Wissen, das über die Plotstrukturen aufgebaut wird, mit lebensweltlichen Kontexten verbunden?“²¹⁰

²⁰⁷ Mikos, Film- und Fernsehanalyse, 125.

²⁰⁸ Mikos, Film- und Fernsehanalyse, 186.

²⁰⁹ Mikos, Film- und Fernsehanalyse, 289.

²¹⁰ Mikos, Film- und Fernsehanalyse, 294.

6.3 Anwendung der Methoden

Zur Analyse der österreichischen Heimat- und Kriminalfilme wird die qualitative Inhaltsanalyse nach Mayring mit der Filmanalyse nach Mikos verknüpft. Zur Beantwortung der Forschungsfrage und der handlungsleitenden Fragen ist jedoch keine starre Einhaltung der Vorgaben dieser beiden Methoden vorgesehen, sondern diese sollen eine gewisse Systematik vorgeben und in adaptierter Form zur Anwendung kommen.

Hierfür werden, wie bei der qualitativen Inhaltsanalyse vorgesehen, unterschiedliche Kriterien entwickelt, die als Untersuchungsgegenstand für die Analyse dienen sollen. Dazu gehören bei der folgenden Untersuchung die Kategorien Beruf, äußere Erscheinung, Beziehung, Rollen und Klischees sowie das Filmpersonal, welche im Hinblick auf die Darstellung und Repräsentation von Frauen und Männern im österreichischen Film analysiert werden. Für die Kategorie „Beziehung“ werden der bereits erwähnte Bechdel-Test sowie der Furtwängler-Test herangezogen.

Der Filmanalyse nach Mikos werden für das Forschungsvorhaben zentrale Fragen zur Repräsentation des Inhalts, zu den Figuren und den Diskursen entnommen, welche mit Blick auf die analysierten österreichischen Kinofilme beantwortet werden. Hierzu werden einige handlungsleitende Fragen mit den Kategorien der qualitativen Inhaltsanalyse verbunden und an die Forschungsthematik angepasst.

Zur besseren Verständlichkeit dieser Vorgehensweise wird im Folgenden ein Analyseraster entwickelt, welches das Forschungsvorhaben begleiten wird. Dieser Raster dient als Vorlage, wobei die Möglichkeit der Beantwortung der Leitfragen von den einzelnen Filmen abhängig ist.

6.4 Analyseraster

<p style="text-align: center;">BERUF</p> <ol style="list-style-type: none">1. Wie werden Männer und Frauen in der Berufswelt dargestellt?2. Sind Männer und Frauen überhaupt erwerbstätig?3. Welche Berufe üben Männer und Frauen aus?4. Welche Ausbildung haben männliche und weibliche Figuren?5. Welchen Status bzw. welche Position haben männliche und weibliche Figuren in der Firmenhierarchie?6. Welche Diskurse werden im Film reproduziert?
<p style="text-align: center;">ÄUSSERE ERSCHEINUNG</p> <ol style="list-style-type: none">1. Wie werden Männer und Frauen im Hinblick auf ihr Äußeres dargestellt?2. Werden Männer und Frauen nackt oder halbnackt gezeigt?3. Werden Männer und Frauen besonders schlank dargestellt?4. Tragen männliche und weibliche Figuren besonders freizügige Kleidung?5. Werden männliche und weibliche Figuren von anderen Protagonisten und Protagonistinnen auf ihre Attraktivität angesprochen?6. Werden Männer oder Frauen beim Styling gezeigt?7. Werden bestimmte soziale Positionen durch die Kleidung von Figuren zum Ausdruck gebracht?8. Welche Diskurse werden im Film reproduziert?
<p style="text-align: center;">BEZIEHUNG</p> <ol style="list-style-type: none">1. Bestehen die Filme den Bechdel-Test? (Kommen zwei namentlich genannte Frauen vor, die nicht nur in Einzeilern und über ein anderes Thema als Männer und Beziehungen miteinander sprechen?)2. Bestehen die Filme den Furtwängler-Test? (Kommen zwei namentlich genannte Männer vor, die nicht nur in Einzeilern und über ein anderes Thema als Frauen und Beziehungen miteinander sprechen?)3. Definieren sich bestimmte Rollen hauptsächlich durch das andere Geschlecht?4. Gibt es eine Hierarchie der sozialen Rollen?5. Sind die dominanten Interaktionsverhältnisse von Macht und Herrschaft gekennzeichnet?6. Lässt sich eine dominante Darstellung der Geschlechter feststellen?7. Welche Brüche gibt es in der Repräsentation von Geschlechtern?8. Welche Diskurse werden im Film reproduziert?
<p style="text-align: center;">ROLLEN UND KLISCHEES</p> <ol style="list-style-type: none">1. Welche Identifikationsangebote werden über welche Personen in welchen Rollen für den Zuseher bzw. die Zuseherin gemacht?2. In welchen sozialen Rollen agiert der Held oder die Heldin im Verlauf des Films?3. Welcher Klischees bedient sich der Film?4. Welches Rollenverständnis zeichnet der Film nach?5. Welche Diskurse werden im Film reproduziert?
<p style="text-align: center;">FILMPERSONAL</p> <ol style="list-style-type: none">1. Führt ein Mann, eine Frau oder ein Team Regie?2. Hat den Film ein Mann, eine Frau oder ein Team produziert?3. Hat ein Mann, eine Frau oder ein Team das Drehbuch zu dem Film verfasst?4. Hat den Film ein Mann, eine Frau oder ein Team gefilmt?5. Werden die Hauptrollen ausschließlich von Männern oder Frauen verkörpert oder besteht ein ausgewogenes Geschlechterverhältnis?

7 Analyse der Heimat- und Kriminalfilme

Im Folgenden wird pro Zeitabschnitt und für jedes Genre exemplarisch ein Film analysiert, der für eine bestimmte Epoche charakteristisch ist. Für die Auswahl der Filme waren unterschiedliche Kriterien wie wirtschaftlicher Erfolg, Seher- bzw. Seherinnenzahlen und die Mitwirkung von bekannten Schauspielern bzw. Schauspielerinnen entscheidend.

7.1 1950er-Jahre

7.1.1 Heimatfilm: „Der Förster vom Silberwald“ (A 1954)

7.1.1.1 Inhaltsangabe

Der Förster Hubert Gerold und Hofrat Leonhard verhindern am Jägerball die Abholzung des Silberwaldes. Dabei lernt Hubert Liesl Leonhard, die Enkelin des Hofrats, kennen, die aus Wien zu Besuch bei ihrem Großvater ist. Die Bildhauerin aus der Stadt zieht sich zunächst den Ärger des Försters zu, weil sie unbedacht auf gesperrten Pisten Ski fährt. Hubert nimmt Liesl jedoch bald auf seine Rundgänge und die Jagd in den Wald mit und die beiden kommen sich näher. Der in Liesl verliebte Kollege Max kommt aufs Land und befürchtet, dass Liesl das Stadtleben für ein Leben am Land aufgeben möchte. In weiterer Folge wird Max von Hubert beim Wildern erwischt. Da er aber glaubt, dass dieser durch Liesl an sein Gewehr gekommen ist, schweigt Hubert und muss damit seinen Beruf als Förster aufgeben. Nach einem Streit mit Hubert kehrt Liesl wieder nach Wien zurück, wo sie auf einer Party von Max darüber aufgeklärt wird, dass er einen Hirsch erlegt und Hubert zu ihrem Schutz nichts davon gesagt hat. Liesl fährt daraufhin wieder aufs Land, um sich mit Hubert zu versöhnen. Dieser ist inzwischen wieder als Förster im Silberwald engagiert.

7.1.1.2 Filmpersonal

Als Regisseur des Heimatfilms fungierte Alfons Stummer, der zusammen mit Alfred Solm, Günther Schwab, Franz Mayr-Melnhof und Friedrich Schreyvogel das Drehbuch verfasste. Die Produktion des Films übernahm Alfred Lehr. Als Kameramänner waren Walter Tuch, Sepp Ketterer und Hans Gessl im Einsatz. Die

beiden Hauptrollen im Film, Liesl und Hubert, wurden von Anita Gutwell und Rudolf Lenz gespielt.

7.1.1.3 Analyse

Im Hinblick auf die Berufswelt bedient sich der Film einer eher traditionellen Verteilung der Berufe. Während die männlichen Figuren als Förster oder Holzfäller tätig bzw. mit Feilarbeiten beschäftigt sind, fungieren die Protagonistinnen zu meist als Kellnerinnen oder Haushälterinnen. Das wird am Beginn vor allem durch die Szene am Jägerball deutlich: Die männlichen Protagonisten schießen, politisieren, feiern und tanzen mit Frauen. Für die Bewirtung der Gäste sind aber ausschließlich Frauen zuständig. Eine Abweichung dazu bietet die Hauptfigur Liesl, die als avantgardistische Bildhauerin in der Stadt arbeitet. Doch dort scheint sich ihr Kollege Max in einer höhergestellten Position zu befinden. So reist er beruflich nach Paris, Liesl hingegen besucht lieber ihren Großvater, statt nach Frankreich zu fahren. Insofern bedient der Film ein vorgegebenes Rollenbild, denn Liesl kümmert sich lieber um einen Verwandten, anstatt ihre berufliche Karriere voranzutreiben. Auch die Machtpositionen im Ort sind männlich dominiert. Am Stammtisch finden sich nur männliche politische Funktionäre ein, die über die Abholzung des Silberwaldes debattieren. Erst nachdem eine Übereinkunft zwischen den Männern erzielt wird, tritt wieder eine Frau in einer Nebenrolle auf: Die Kellnerin serviert zur Besiegelung der Einigung den Rotwein. Teil dieser mächtigen Männerrunde sind auch der Bürgermeister und Liesls Großvater, der im Hintergrund die Geschicke nach Belieben lenkt.

Dem Filmgenre entsprechend ist die äußere Darstellung der Figuren von Jagdgewand und Tracht geprägt. Das Jagdgewand ist jedoch den Männern vorbehalten, Frauen und Mädchen zeigen sich in Dirndl und haben meist geflochtenes Haar. Eine Ausnahme dazu stellt die Szene im Atelier dar, in der Liesl und Max während ihrer Tätigkeit Hose sowie Arbeitsmantel tragen, während deren Kollegin in Rock und Bluse gekleidet ist. Kleidung vermittelt im Fall von Liesl und Max also eine Gleichwertigkeit auf beruflicher Ebene, welche jedoch mit Blick auf die Handlung nur in dieser Szene gegeben ist. In einer anderen Szene plant Liesl ein modernes Kleid zu tragen. Der Großvater besteht jedoch auf das Tragen einer

Tracht. Wenn Liesl und Hubert gemeinsam auf der Jagd sind, trägt sie stets Dirndl und Rock. Dabei wird ihre „Femininität“ stets durch einen roten Lippenstift unterstrichen. Bis auf das durch die Tracht bedingte Dekolleté zeigen die dargestellten Figuren kaum nackte Haut und auch eine besondere Schlankheit wird nicht zur Schau gestellt, was einerseits den moralischen Tabus wie auch dem Nachkriegsideal, wonach weibliche Rundungen betont werden sollen, geschuldet sein kann. Explizit wird zwar niemand beim Ankleiden oder Zurechtmachen gezeigt, aber in der Sequenz vor dem Ball wartet der Hofrat vor der Tür auf seine Enkelin, die sich offenbar auf das bevorstehende Ereignis vorbereitet. Als Liesl aus ihrem Zimmer herauskommt, spricht der Hofrat sie mit den Worten „Hübsch, sehr hübsch“ auf ihr Äußeres an. Auffällig ist, dass im gesamten Film keine Frauengestalt über 30 vorkommt, die namentlich genannt wird bzw. eine tragende Rolle für die Handlung spielt. Das verdeutlicht sich auch darin, dass die Bezeichnung „Fräulein“ in „Der Förster vom Silberwald“ häufig verwendet wird.

Hinsichtlich Beziehungen nehmen die männlichen Protagonisten eine dominante Rolle ein, was sich auch daran zeigt, dass der Furtwängler-Test bestanden und der Bechdel-Test nicht bestanden wird. Im analysierten Heimatfilm finden sich nur zwei Szenen, in welchen zwei Frauen miteinander sprechen. In der ersten Sequenz im Atelier ist mit Max ein männlicher Protagonist an der Interaktion beteiligt, aber auch der Kommunikationsinhalt reicht zum Bestehen des Bechdel-Tests nicht aus. Gegen Ende findet erst die erste Unterhaltung statt, an der ausschließlich Frauen beteiligt sind. Liesl trifft vor der Hütte auf eine Frau, die später vom Förster Barbara genannt wird. Zunächst unterhalten sich die beiden kurz über die Hütte, jedoch wird ihr Gespräch mit Hubert rasch wieder auf einen Mann gelenkt und damit kann auch diese Szene nicht dazu beitragen, dass der Film den Bechdel-Test besteht. Auch der Furtwängler-Test wird von vielen Sequenzen nicht erfüllt, weil die Männer über die Dauer einer Interaktion doch häufig auf Liesl zurückkommen. Im Laufe des Gesprächs im Gebirgswald erkundigt sich Seppl, ein Junge im Volksschulalter, beispielsweise danach, warum sein älterer Freund nicht mehr mit dem Förster durch die Natur zieht wie zu Beginn der Handlung. Steffl antwortet ihm darauf: „Der Förster geht jetzt immer mit dem Fräulein aus

der Stadt!“ Hier zeigt sich, dass sogar die Unterhaltung der beiden jungen Bur-
schen letztlich auf die besondere Frau aus der Stadt gelenkt wird. Dennoch wird
der Furtwängler-Test in dem Klassiker erfüllt, weil Männer auch noch andere
Themen als Frauen erörtern. Sie diskutieren am Stammtisch über politische Be-
lange, reden über die Jagd und über die Arbeit, wie z.B. in jener einschneidenden
Handlungssequenz, in der Hubert vom Hofrat entlassen wird.

Das Machtgefüge zwischen den Geschlechtern wird auch dadurch deutlich, dass
ständig Männer in Liesls Leben treten, die dieses mitbestimmen möchten. Am
Beginn möchte sie ihr Verehrer Max davon abhalten, nach Hintermoos zu fahren.
Stattdessen soll Liesl mit ihm nach Paris fliegen, was sie jedoch ablehnt. In der
ländlichen Idylle angekommen, versucht sie ihr Großvater dazu zu bewegen, bei
ihm in der Nähe des Silberwaldes zu bleiben. Um seinen Ängsten um seine ge-
liebte Enkelin Ausdruck zu verleihen, nennt er sie im Verlauf des Films zweimal
„Sorgenkind“. Als Max Liesl zur Rückkehr in die Stadt bewegen möchte, appelliert
der Hofrat an den Bildhauer, seiner Enkelin selbst die Entscheidung über ihren
Wohnsitz zu lassen. Dabei wird jedoch deutlich, dass der Großvater damit nach
seinen eigenen Interessen handelt, denn er verweist immer wieder auf die Tat-
sache, dass er sie gerne zuhause hätte. Einzig Hubert mischt sich in diese Be-
lange nicht ein und räumt sogar das Feld, als er bemerkt, dass Max Liesl gegen-
über Avancen zeigt. Die Abhängigkeit von männlichen Akteuren wird auch an-
hand der Kellnerin Vroni dargestellt. Ihr Verehrer Bertl Erblehner bittet ihren Va-
ter, ob sie gemeinsam zum Kirtag gehen dürfen, was dieser auch erlaubt. Vroni
verlangt ihrerseits jedoch, dass er zunächst einen besonderen Rehbock zu schie-
ßen hat. Als Bertl den bei der Treibjagd gestürzten Steffl sicher nach Hause
bringt, verspricht der Hofrat, sich um die Sache mit Vroni zu kümmern, falls diese
sich weiterhin weigern sollte, mit Bertl den Kirtag zu besuchen. Dazu besteht aber
kein Grund mehr, denn sie küsst ihren Schwarm ungleich später.

Patriarchalisches Machtgehabe zeigt sich aber auch, als der Förster den Künstler
beim Wildern erwischt. Der Ertappte meint, seine Untat mit Geld vergessen ma-
chen zu können. Da dieser Versuch fehlschlägt, spielt Max auf die erfundene
Mittäterschaft Liesls an. Damit setzt er Hubert unter Druck und kann ohne Sank-
tion davonkommen. Der Förster verzichtet sogar aus Liebe zur Bildhauerin auf

seinen Beruf und berichtet dem Hofrat nicht, was im Wald geschehen ist.

Der Film bedient sich noch weiterer Rollenbilder und Klischees. Der Ausschluss von Frauen aus wichtigen Belangen wird gleich zu Beginn zweimal deutlich gemacht. Zum einen fragt die Kellnerin den aufgebrauchten Förster, ob etwas vorgefallen sei. Dieser entgegnet nur: „Ach, nichts für dich!“ In der darauffolgenden Szene will die neugierige Vroni wissen, was die beiden Jungen Steffl und Seppl tuscheln, wobei Letzterer abwertend mit „Nix für dich, des is Männersoch!“ antwortet. Männersache ist auch die Jagd, obwohl Liesl Hubert nach einiger Zeit bei seinen Rundgängen begleitet. Das Privileg, mit einer Waffe zu hantieren, wird jedoch keiner Frau zuteil. Beispiele dafür sind der Schießstand beim Ball, an dem ausschließlich Männer stehen, und die Treibjagd, an der keine Frauen beteiligt sind. Frauen spielen also meist eine passive Nebenrolle, das agierende Geschlecht sind die Männer. Dieser Umstand erfährt in der Filmhandlung kaum Brüche. Erst als Liesl von Max' Wilderei erfährt, verlässt sie diesen und beginnt zu handeln. Erste Zweifel an ihrem bisherigen Leben sind ihr bereits zuvor bei der Unterhaltung mit Max gekommen. In dieser Sequenz schwärmt sie vom ländlichen Idyll und wird geradezu genötigt, ihr langes Fernbleiben von der Stadt zu begründen. Der Bildhauer appelliert an ihr schlechtes Gewissen, weil er ihr unterstellt, die gemeinsame Arbeit zu vernachlässigen. Dem widerspricht Liesl und verweist auf ihre zunehmende Unsicherheit. Als Max meint, dass er eine solche von ihr bisher nicht kenne, liefert sie mit ihrer Antwort „Weil ich gewöhnt war, alles mit deinen Augen anzuschauen und keine eigene Meinung mehr hatte!“ einen deutlichen Beleg dafür, dass permanent Männer über ihr Leben bestimmt haben bzw. weiterhin bestimmen wollen.

Sinnbildlich für die Repräsentation weiblicher Rollenstereotypen ist auch die Darstellung der Haushälterinnen und Kellnerinnen, die von männlichen Akteuren herkommandiert werden. Frauen werden im Film häufig beim Bedienen von männlichen Protagonisten gezeigt. Während der Hofrat am Beginn seinen Bekannten noch bittet, seiner Haushälterin auszurichten, dass es mit dem Essen später wird, fragt er später, wo diese solange mit dem Essen bleibt. Die Bewirtung beim Ball, im Wirtshaus und nach der Treibjagd übernehmen weibliche Figuren, wenngleich nur die Männer Alkohol konsumieren. Lediglich bei der Party

im Atelier nippt eine Besucherin kurz am Glas eines Mannes. Dasselbe ist auch beim Zigarettenkonsum festzustellen, denn im Film rauchen nur zwei Frauen auf der erwähnten Party. Es scheint, dass ein solches Verhalten nur in der großen Stadt möglich ist. Am Land bleibt dieses Genussmittel den Männern vorbehalten. Der Förster und der Kutscher rauchen genüsslich Pfeife, Max und andere Figuren eine Zigarette.

Deutliche Anzeichen von Eifersucht werden in dieser österreichischen Produktion eher den weiblichen Charakteren zugeschrieben. Die Kellnerin reagiert schnippisch, als sich der von ihr umworbene Bertl bei ihr nach Liesl erkundigt. In Abwesenheit von Liesl im Atelier fragt Karin, eine andere Mitarbeiterin des Studios, Max, ob dieser nicht sie modellieren möchte. Nachdem er dies verweigert, gibt sich Karin eifersüchtig und überredet ihn, nach Hintermoos zu fahren. Da dieser das Vorhaben in die Tat umsetzt, findet sich im Film in gewisser Weise auch männliche Eifersucht, die durch das rasche Verschwinden des Försters nach dem Eintreffen des Bildhauers ebenfalls zum Ausdruck kommt. Aber auch Liesl selbst entspricht diesem Klischee. Als sie sieht, wie Barbara die Hosen Huberts flickt, verlässt sie schlagartig die Hütte. Emotionen werden im Film meist Frauen zugeschrieben, so beginnt Liesl zu weinen, als sie ihrem Großvater begegnet.

Darüber hinaus bedient der Film auch das Klischee, wonach Frauen immerzu männlichem Schutz bedürfen. Zunächst will der Förster die junge Frau nicht auf die Adler-Pirsch mitnehmen, weil er es für zu anstrengend hält. Als er sich dann doch erweichen lässt, macht sich ihr Großvater Sorgen, ob das Abenteuer nicht doch zu gefährlich für sie ist. Nur der Bekannte des Hofrats traut ihr dies zu. Während der Pirsch gibt sich der Förster als Gentleman, geht im unwegsamen Gelände voraus und hält Liesl an der Hand. Nach der Begegnung mit dem Bären spielt Hubert wiederum den Beschützer und schickt Liesl auf seine Hütte.

Charakteristisch für das Ungleichgewicht der Geschlechterdarstellung ist auch die abschließende Szene der Hubertusmesse. Dabei spricht der Pfarrer lediglich die männlichen Jäger an, obwohl sich in der andächtigen Menge auch Frauen befinden. Diese stehen jedoch nicht wie die Jäger in der ersten Reihe, sondern

versammeln sich in der letzten Reihe, wo sie keinen optimalen Blick auf das Geschehen haben. Auch Jagdhornbläser und Ministranten werden von Männern bzw. Burschen verkörpert.

Eine Abkehr von den traditionellen Klischees bietet in einer kurzen Szene der blumengießende Hofrat. Generell finden sich aber viele reproduzierte Klischees: Frauen als Plaudertauschen (eine Frau trägt dem Hofrat den neuesten Klatsch zu), Männer als fähige Schützen (alle waren beim Bundesheer).

Der von „Rondo-Film“ hergestellte Heimatfilm zeigt auch auf Produktionsebene ein männliches Übergewicht. Alfons Stummer fungierte als Regisseur. Für die Produktion und für das Drehbuch waren ebenso Männer verantwortlich. Zudem hat der Film mit Walter Tuch, Sepp Ketterer und Hans Gessl drei Kameramänner. Mit einer Hauptdarstellerin und einem Hauptdarsteller ist zumindest auf dieser Ebene eine Ausgewogenheit zu erkennen, wobei dies dem Filmplot geschuldet ist. Die weiteren tragenden Rollen, wie z.B. jene des Hofrats, werden hauptsächlich von männlichen Darstellern übernommen. Auffallend ist jedoch, dass Anita Gutwell im Vorspann vor Rudolf Lenz genannt wird.

7.1.2 Kriminalfilm: „Flucht ins Schilf“ (A 1953)

7.1.2.1 Inhaltsangabe

Am Neusiedlersee wird im Schilf vom Jäger Karoly die Leiche eines Postboten gefunden. Während sich im Dorf die ersten Gerüchte verbreiten, nimmt die männliche Dorfbevölkerung rund um den Gendarmen Alexander Riss die Ermittlungen auf. Schnell geraten einige Protagonisten ins Visier des Ermittlers, der schließlich Walter Koger als Hauptverdächtigen einsperrt. Alexanders Verlobte Elisabeth Karoly und Walters Mutter versuchen, den Unschuldigen aus dem Gefängnis zu holen. Das gelingt ihnen schließlich auch, weil der Verhaftete in der besagten Nacht mit Elisabeth zusammen war, die ihre Verlobung mit Alexander deshalb auflöst. Am Ende stellt sich heraus, dass Elisabeths Bruder Stefan und seine Freunde dem Toten derartig zugesetzt haben, weil dieser immer Stefans Fahrrad kurzzeitig entwendet hat. Mit ihrer Aktion wollten sie den Postboten jedoch nicht töten, sondern ihm lediglich einen Denkkzettel verpassen.

7.1.2.2 Filmpersonal

Der Kriminalfilm wurde unter der Regie von Kurt Steinwendner gedreht, der gemeinsam mit Werner Riemerschmid das Drehbuch verfasst hat. Als Kameramann fungierte Walter Partsch. Für die Produktionsleitung waren Walter Hössig und Robert Lach verantwortlich. Die Verteilung der Hauptrollen ist für diesen Film nicht eindeutig festzustellen, da viele Figuren einen besonderen Stellenwert für die Handlung einnehmen. In wichtigen Rollen treten im Film Heinz Altringen, Kurt Jagberg, Ilka Windish, Alexander Kerst und Grita Pokorny auf.

7.1.2.3 Analyse

Hinsichtlich Berufswelt ist auch im Kriminalfilm „Flucht ins Schilf“ kein Aufbrechen von traditionellen Klischees festzustellen, denn in den meisten Fällen nehmen Männer die dominanten Rollen ein. Das wird bereits am Beginn bei der Ermittlung des Täters bzw. der Täterin deutlich, da an dieser fast ausschließlich Männer beteiligt sind. Einzig Anna, die im Film als geistig beeinträchtigt dargestellt wird, folgt den männlichen Ermittlern am Weg zum Tatort. Ihre Anwesenheit wird jedoch von den meisten Beteiligten ignoriert bzw. genervt zur Kenntnis genommen. Prinzipiell scheint die Uniform ein männliches Privileg zu sein, denn neben den zwei Gendarmen sind auch der Postmeister und der Postbote männlich. Die Funktion des Bürgermeisters wird ebenfalls von einer männlichen Person eingenommen. Zudem sind auch die Aufgaben im Dorfgasthaus klar verteilt. Elisabeth ist die Kellnerin, während Franz als Wirt der Chef des Betriebs ist. Die Machtverteilung zwischen den beiden wird in zwei Szenen deutlich. In der ersten Sequenz putzt Franz einen Fisch und Elisabeth entschuldigt sich dafür, dass sie zu spät zur Arbeit kommt. Genervt übergibt Franz ihr die Arbeit und meint: „Dass du endlich da bist, soll ich deine ganze Arbeit machen?“ Bei der zweiten Szene möchte Elisabeth ihren Arbeitsplatz verlassen und zur Gendarmarie gehen, aber aufgrund eines plötzlichen Sinneswandels des Wirts verbietet er es ihr und will selbst gehen. Enttäuscht meint die Kellnerin: „Na gut, wie der Herr Chef will.“

Ein Anzeichen für die hohe Wertschätzung der männlichen Berufe verdeutlicht sich durch die Ansprache einiger Figuren. So wird der Postmeister von Anna mehrmals als „Herr Postdirektor“ angesprochen und auch der Arzt stellt sich am

Beginn der Handlung als „Herr Primar“ vor. Nahezu sinnbildlich für die Sorge um eine angesehene Position fürchtet der Postmeister um seine anstehende Beförderung, weil gerade sein Postbote einem Mord zum Opfer gefallen ist. Besonders deutlich wird die geschlechtsspezifische Verteilung von Berufen vor allem an jener Stelle gegen Ende des Krimis, wo in einer Rückblende Stefan ein Geständnis ablegt und bei seiner Arbeit in einer Schilfweberei dargestellt wird. Er fungiert dort als Werkmeister, der lässig mit eingesteckten Händen die Arbeiterinnen an den Maschinen beaufsichtigt. Auffällig ist, dass die Beschäftigten ausschließlich weiblich sind. Einer Arbeiterin erzählt Stefan, dass er sich bald selbstständig machen werde. Bestimmten Tätigkeiten wie der Jagd und dem Fischfang gehen im Film ebenfalls die Männer nach. Die gezeigten Frauenberufe im Film sind jener einer Postmitarbeiterin sowie einer Volksschullehrerin, für welchen es einer höheren Ausbildung bedarf. Eine Abweichung von der traditionellen Zuweisung von Berufen und Positionen ist jedoch anhand der Figur der Emma zu erkennen, welche eine Fleischhauerei führt. Diese Stellung wird ihr jedoch nur zuteil, weil sie das Geschäft nach dem Tod ihres Ehemannes übernommen hat. Emma beschäftigt in ihrem Betrieb den Gesellen Josef, dessen Gunst sie während der Arbeit erwerben möchte. Als Emma einem männlichen Kunden durch die Haare fährt und Josefs Missfallen bemerkt, fragt sie ihn, ob er eifersüchtig sei und will ihn küssen. Josef verweigert das und läuft davon. Daraufhin meint seine Chefin abfällig: „Der Herr Geselle, es geht ihm zu gut bei mir.“

Abgesehen von den Uniformen, die für den jeweiligen Beruf verpflichtend sind, wird die Kleidung dem Anlass entsprechend gewählt. Bei der Sonntagsmesse sind Frauen in Tracht mit Kopftuch und Männer in Anzug mit Krawatte oder Querbinde gekleidet. Die Haare jüngerer Mädchen werden nicht durch ein Kopftuch verdeckt, sondern sie besuchen mit geflochtenen Zöpfen die Kirche. Im Alltag tragen Männer Arbeitskleidung oder Anzug und Frauen Kleider, Röcke mit Blusen, Schürzen oder eine Tracht. Die Darstellung von Schlank- und Nacktheit wird kaum über Frauen transportiert. Einzig Emma zeigt in einer Sequenz Dekolleté. Dagegen tritt Stefan in einigen Szenen mit nacktem Oberkörper bzw. in Unterwäsche auf. Zudem offenbart auch die Leiche des Postboten etwas mehr Haut. Nacktheit wird hier also eher über männliche Figuren gezeigt. Das Klischee, dass

Frauen häufiger beim Zurechtmachen dargestellt werden, kann für diesen Film nicht bestätigt werden. Zwar wird Elisabeth kurz beim Zuknöpfen ihres Kleides gezeigt, eine längere Darstellung erfährt jedoch der Inspektor beim Waschen im Freien. Obwohl in diesem Krimi eher Protagonisten und Protagonistinnen im Alter von ca. 30 bis 40 Jahren tragende Rollen übernehmen, gibt es mit dem Jäger Karoly und Frau Koger auch zwei Figuren über 50 Jahre, die für die Handlung wesentlich sind. Die äußere Erscheinung eines Protagonisten bzw. einer Protagonistin wird im Film in zwei Szenen angesprochen. Am Beginn wünscht sich Anna, dass Herr Karoly den „schönen Stefan“ grüßen lässt. Als gegen Ende Irma Stefan mit Anna erwischt, meint dieser mit Bezugnahme auf die Haarfarbe der beiden Frauen, dass ihm schwarze Haare ohnehin lieber als blonde seien.

Was die Beziehungen zwischen Männern und Frauen betrifft, ist vor allem die Wandlung von Elisabeth auffällig. Am Beginn des Films scheint sie den Mut aufzubringen, ihrem Verlobten Alexander und ihrem Vater mitzuteilen, dass sie nicht heiraten wolle. Bei ihrem Versuch, die Verlobung mit Alexander zu lösen, wird sie von diesem unterbrochen und kann deshalb ihren Wunsch nicht ausformulieren. Als sie erneut ansetzen möchte, um ihr Vorhaben zu schildern, kommt ihr Vater nach Hause und Elisabeth läuft sofort zu ihm. Herr Karoly ahnt vermutlich etwas von den Plänen seiner Tochter und sagt ihr: „Ah, da treff' ich meine Tochter. Wir reden heute noch.“ Sie beschließt, mit ihrem Rückzug noch zu warten. Bevor sie jedoch geht, meint sie selbstbewusst: „Ich weiß, was ich tue.“ Danach erfährt man, dass Herr Karoly sich von seiner Tochter eine Hochzeit mit den Gendarmen Alexander wünscht. Ihren Mut findet Elisabeth schließlich, als ihr Geliebter Walter wegen Mordverdachts festgenommen wird. Immer wieder will sie zu ihrem Verlobten, der in diesem Fall Hauptermittler ist, um ihrem Geliebten ein Alibi für die Mordnacht zu geben. Alexander hält ihr Anliegen jedoch für unwichtig und andere Zeuginnen genießen Priorität. Schließlich gelingt es Elisabeth aber doch, ihrem Freund ein Alibi zu verschaffen und unter Tränen die Verlobung zu lösen. Ihre eingeeengte Situation verdeutlicht sich auch dadurch, dass sie anspricht, dass sie nur nach dem Wunsch ihres Vaters handeln wollte. Der Film besteht den Bechdel-Test nicht, obwohl in einigen Szenen beide Protagonistinnen Namen erhalten und mehr als Einzeiler von sich geben. Das wesentliche

Kriterium, dass die Figuren nicht über Männer oder Beziehungen sprechen, wird aber in keiner Szene eingehalten. Im Verlauf eines längeren Gesprächs zwischen Irma und Emma wird die Aufmerksamkeit auf Josef, den verstorbenen Ehemann Emmas und ihre Sorgen um ihre Männer gelenkt. Abschließend hält Emma fest: „Die Männer machen Dummheiten, wenn man ihnen gibt, was sie und wir brauchen!“ Der Furtwängler-Test dagegen wird schon in einer der ersten Szenen bestanden, als sich der Jäger Karoly mit dem Primar unterhält. Dieser stellt sich zunächst vor und erklärt ihm, dass er Kröten und Insekten im Schilf sammelt. Karoly gibt ihm die Anweisung, dass er ins Dorf gehen solle, um die Gendarmerie zu verständigen, aber dieser verweigert den Auftrag aufgrund seines schmerzenden Ischias-Nervs.

Neben der erwähnten Vaterrolle von Herrn Karoly begegnet man im Film auch einer starken Mutterrolle. Frau Koger weist ihren erwachsenen Sohn Walter zu recht, weil dieser nicht in die Kirche gegangen ist und die Katze am Esstisch sitzt. Zudem möchte sie von ihm wissen, wo er sich in der Nacht herumgetrieben habe. Nachdem ihr Sohn verhaftet worden ist, begibt sich Frau Koger zum Gendarmerieposten, um ihrem Sohn zu helfen. Sie ist sich nämlich sicher, dass ihr Sohn entweder bei einer Frau oder im Zuchthaus gewesen ist. Eine starke Frauenrolle verkörpert auch Anna, die jedoch als Frau und aufgrund ihrer geistigen Beeinträchtigung in doppelter Hinsicht von Männern und Frauen im Dorf ablehnende Behandlung erfährt. Bereits am Beginn schenkt Herr Karoly ihr zunächst keine Beachtung, als sie ihn anspricht. Im Verlauf der Handlung wird sie mit Gestik und Wortmeldungen, die auf ihre „Dummheit“ und „Hirnlosigkeit“ abzielen, immer wieder abwertend behandelt. Spöttisch wird sie auch immer wieder dazu herangezogen, wenn Männern ein Verhältnis angedichtet werden soll. Ihren Standard-spruch „Ich weiß was!“ versucht Alexander sogar einmal mit Geld zu unterbinden. Trotz all der Zurückweisungen ist es am Ende Anna zu verdanken, dass der Mordfall aufgeklärt werden kann. Sie ist es nämlich, die jeder Situation nachgeht und die anderen Figuren damit schließlich auf die richtige Fährte bringt. Insofern ist die immer wieder auf Ablehnung stoßende Anna ein wesentlicher Faktor dafür, dass die Handlung vorangetrieben wird. Eine Besonderheit des Kriminalfilms stellt auch die Tatsache dar, dass der mit dem Rad fliehende Stefan von seiner

Schwester Elisabeth mit einem Pferd verfolgt und gestellt wird. Hier übernimmt eine Frau eine wesentliche Rolle bei der Aufklärung des Verbrechens, wenngleich im Film niemals der Verdacht aufkommt, dass eine Frau die Täterin sein könnte.

Auf ihren neugierigen Charakter wird auch Emma, die das Klischee der Plaudertausche im Dorf bedient, reduziert. Als die Totenglocke läutet, wird sie von Elisabeth gefragt, was geschehen sei, denn sie wisse doch immer, was vorgefallen sei. Sie kann es auch nicht unterlassen, das Leichentuch zu heben, um nachzusehen, wer der Verstorbene ist. Weiters will Stefan Emma nur unter der Bedingung, dass sie ihm sagt, was es im Dorf Neues gebe, sagen, wo ihr Geselle hin verschwunden ist. Dass Stefan sie bewusst als gut informiert und redefreudig ansieht, scheint sie zu genießen.

Auffällig ist auch die Tatsache, dass Gewalt überwiegend über Männer und Sentimentalität über Frauen transportiert wird. Die Figur des Stefan erweist sich in vielen Sequenzen als überaus grob und gewalttätig gegenüber beiden Geschlechtern. Das bekommt der Geselle Josef zu spüren, der in einem Heustadel eingesperrt und verprügelt wird. Ein Ausschnitt mit der verheirateten Irma wirkt zunächst wie eine Liebesszene, aber bald darauf packt er sie fest und reißt ihr die Kette vom Hals. Später fasst er Emma in ihrem Gespräch sehr grob an, um sie zu belehren. Zu guter Letzt muss auch Anna daran glauben, die er im Heustadel bedrängt, indem er sie gegen ihren Willen küsst und ihr an die Brust greift. Als er von seiner Freundin Irma dabei erwischt wird, stößt er Anna gewaltsam von sich. Danach küsst er Irma, die ihn aber abweist und ihm eine Ohrfeige gibt. Weibliche Gewalt wird nur über Irma transportiert, denn in der Szene, in der sie Anna zur Rede stellt, schlägt sie diese links und rechts ins Gesicht und steigt auf ihr Lebkuchenherz, das ihr Stefan geschenkt hat. In der aufgelösten Situation der Rücknahme der Verlobung zeigt sich der sonst nette Gendarm gegenüber Anna äußerst aggressiv. Das Zeigen von sentimentalischen Gefühlen ist in diesem Film nur weiblichen Figuren erlaubt. Die Lehrerin weint beim Anblick ihres toten Freundes, Elisabeth beim Auflösen der Verlobung und Emma, als ihr berichtet wird, dass ihr Geselle eine Freundin hat, was jedoch gelogen ist. Sie reagiert darauf mit folgenden Worten: „Diese Burschen heutzutage - unverlässlich, untreu, nichts

ist ihnen heilig.“ Nach dem Beziehungsende mit Elisabeth zeigt Alexander kurz Gefühle, jedoch wehrt er sie schnell damit ab, dass ihn nur die Mordsache und nicht die Privatsache interessiere. Pflichtbewusst, aber vermutlich auch eingeschnappt spricht er seine Ex-Verlobte mit „Elisabeth Karoly“ an.

Abgesehen von Stefan, der als Junggeselle eine Reihe von Liebschaften zu haben scheint, wird Untreue im Film sehr stark über Frauenfiguren transportiert. Zum einen verbringt Elisabeth eine romantische Nacht mit Walter, obwohl sie noch mit Alexander verlobt ist. Zum anderen kann sich die Liebe zwischen der verheirateten Irma und Stefan nicht frei entfalten, weil sie immer darauf achten muss, dass ihr Ehemann nicht zuhause ist. Der Verdacht, dass Josef eine Affäre hat, erweist sich als Erfindung des Bürgermeistersohns und Wirts, die Emma ärgern wollen. Der Krimi liefert jedoch noch weitere klischeehafte Darstellungen. So bleibt der Konsum von Zigaretten ausschließlich den männlichen Protagonisten vorbehalten. Die Geschlechterrollen werden auch mit Blick auf die Religion deutlich, denn hier erfolgt bei der Messe eine Trennung der Kirchenschiffe nach Geschlechtern. Demzufolge ist eine Seite für die Männer und die andere für die Frauen vorgesehen. Die Ministranten, die die Kirchenglocke läuten, sind allesamt männlich.

Das Missverhältnis auf Produktionsebene wird auch bei „Flucht ins Schilf“ deutlich. Denn für Regie, Produktion, Kamera und Drehbuch waren männliche Filmschaffende verantwortlich. Die Verteilung der Hauptrollen ist für diesen Film nicht eindeutig festzustellen, da viele Figuren einen besonderen Stellenwert für die Handlung einnehmen. Im Vorspann werden jedoch auf dem ersten Bild, welches die wichtigsten Rollen zeigt, drei Männer (Heinz Altringen, Kurt Jaggberg, Alexander Kerst) und nur eine Frau (Ilka Windish) angeführt.

7.1.3 Fazit

Beruf: Sowohl der Heimat- als auch der Kriminalfilm der 1950er-Jahre arbeiten überwiegend mit einer traditionellen geschlechtsspezifischen Verteilung von Berufen, die sich auch in der Dominanz männlicher Rollen niederschlägt. Demnach sind Männer häufiger in einflussreicheren Positionen zu finden, denn sie bestimmen die Politik und bekleiden in der Hierarchie von Unternehmen meist höhere

Stellen. Die Uniform scheint ebenfalls ein männliches Privileg zu sein, da die Jagd und Verbrechensbekämpfung in den Zuständigkeitsbereich von Männern fallen. Während handwerkliche Tätigkeiten eher von den männlichen Protagonisten übernommen werden, werden die Aufgaben im Haushalt, die Bewirtung von Gästen und der Unterricht in der Schule eher von weiblichen Figuren übernommen. Eine Aufweichung dieser Aufteilung der Berufe und Positionen stellt nur die Bildhauerin Liesl in „Der Förster vom Silberwald“ dar.

Äußere Erscheinung: Die Kleidung in den beiden Filmen wird meist dem Anlass entsprechend gewählt. Auffällig ist, dass Frauen sehr oft in Tracht und mit Kopftuch oder geflochtenen Haaren gezeigt werden. Neben Uniformen und Arbeitskleidung tragen Männer auch häufig Anzüge mit Krawatte oder Querbinder. Auf die Darstellung von Nacktheit wird im Heimatfilm fast gänzlich verzichtet, im Kriminalfilm wird diese vor allem über männliche Figuren transportiert, die mit nacktem Oberkörper oder in Unterwäsche auftreten. Auf ihre Attraktivität wird im Heimatfilm eine weibliche Figur angesprochen, im Kriminalfilm sind es mit Stefan ein männlicher Protagonist und mit Irma eine weibliche Protagonistin. Im Gegensatz zum Heimatfilm übernimmt mit Frau Koger in „Flucht ins Schilf“ auch eine weibliche Figur über 50 Jahre eine wesentliche Rolle für die Handlung. Dennoch kommen männliche Rollen über 50 Jahre häufiger vor als weibliche. Die Mehrheit der Figuren in den beiden Filmen stellen jedoch Männer und Frauen im Alter von ca. 25 bis 40 Jahren dar.

Beziehungen: Die Dominanz von Männern in beiden Filmen wird auch mit Blick auf den Bechdel- und Furtwängler-Test deutlich. Jener Test, der die Kommunikation zwischen Männern betrifft, wird von beiden Filmen bestanden. Den Bechdel-Test, der sich im Speziellen mit der weiblichen Interaktion beschäftigt, bestehen sowohl Heimat- als auch Kriminalfilm nicht. Diese Tatsache verdeutlicht, dass sich weibliche Figuren im Film häufig über ihre Beziehung zu Männern definieren. Im Heimatfilm finden sich lediglich zwei Szenen, in denen Frauen miteinander sprechen. In diesem Film folgt Liesl den divergierenden Wünschen ihres Großvaters sowie ihres Verehrers und entscheidet sich am Ende entsprechend der Vorstellungen ihres Großvaters für die ländliche Idylle. Auch im Krimi

„Flucht ins Schilf“ kann Elisabeth lange ihr Vorhaben zur Auflösung der Verlobung nicht umsetzen, weil ihr Verlobter und ihr Vater sie nicht zu Wort kommen lassen. Am Ende ergreift sie jedoch die Chance, den Mordfall und damit ihre persönliche Situation aufzuklären.

Rollen und Klischees: Der Ausschluss von Frauen aus wichtigen Belangen wird in beiden Filmen deutlich. Dies zeigt sich bei bedeutsamen Entscheidungen des Gemeinderats ebenso wie bei den Ermittlungen zum Mordfall. Dennoch ist an der Aufklärung des Mordes in „Flucht ins Schilf“ mit Anna, die über den Film hinweg eigentlich nur Zurückweisung und Ablehnung erfährt, eine starke Frauenrolle beteiligt. Die Verfolgung des Täters mit dem Pferd nimmt nicht der ermittelnde Gendarm auf, sondern seine Schwester Elisabeth. Der Heimatfilm dagegen spielt mit dem Klischee, dass Frauen schutzbedürftige Wesen sind, was die Männer dazu veranlasst, sich als Gentlemen und Beschützer aufzuspielen. Eine neugierige Charaktereigenschaft wird in beiden Filmen einer Frau, die den neuesten Klatsch auch sogleich verbreitet, zugeschrieben. Ein Thema in den beiden Produktionen ist auch Eifersucht, wobei diese nur weibliche Figuren z.B. durch Weinen nach außen tragen. Männliche Gefühle und Eifersucht lassen sich zwar durch den Kontext erkennen, werden aber in der Handlung nicht wirklich sichtbar. Obwohl Stefan in „Flucht ins Schilf“ an mehreren Frauen interessiert zu sein scheint, wird Untreue überwiegend über die beiden Frauen Elisabeth und Irma transportiert. Den Genuss von Zigaretten und Alkohol vergönnen die Filmemacher in beiden Filmen eher den männlichen Figuren. Einzige Ausnahme davon stellt eine Party in der Stadt in „Der Förster vom Silberwald“ dar, wo in geringem Ausmaß auch Frauen Alkohol und Zigaretten konsumieren. Eine Aufteilung nach Geschlechtern wird auch bei den beiden Gottesdiensten in den Filmen deutlich. Im Heimatfilm stehen die Männer in der ersten Reihe und die Frauen dahinter, im Kriminalfilm gibt es ein eigenes Kirchenschiff für Männer und ein eigenes für Frauen.

Filmpersonal: In beiden Filmen herrscht auf Produktionsebene ein männliches Übergewicht, denn an Regie, Produktion, Kamera und Drehbuch waren ausschließlich Männer beteiligt. Das Verhältnis von männlichen und weiblichen Hauptrollen in „Der Förster vom Silberwald“ ist ausgeglichen. Da die Verteilung der Hauptrollen in „Flucht ins Schilf“ nicht eindeutig auszumachen ist und viele

unterschiedliche Figuren für den Fortgang der Handlung wichtig sind, kann hierzu für den Kriminalfilm keine aussagekräftige Bewertung erfolgen.

7.2 1960er-Jahre

7.2.1 Heimatfilm: „Happy-End am Attersee“ (A 1964)

7.2.1.1 Inhaltsangabe

Im Flieger nach Österreich freunden sich die beiden westdeutschen Ferienkinder Willy und Bienchen an, die bei Gastfamilien ihren Urlaub verbringen sollen. Traurig über die Tatsache, dass sie sich in Österreich angekommen trennen müssen, beschließen sie, sich gegenseitig Briefe zu schreiben. Willy kommt zur Direktorin Stefanie Wendt, Bienchen soll eigentlich bei Agathe Petermann untergebracht werden. Da diese jedoch kürzlich verstorben ist, sind vorübergehend ihr Bruder Severin und ihre beiden Neffen Walter und Johannes in ihre Villa eingezogen und fechten um ihr Erbe. Unter diesen Voraussetzungen kommt Bienchen ins Haus, die nach anfänglicher Skepsis von den drei Männern sehr fürsorglich behandelt wird. Der von Willy verfasste Brief kommt umgehend wieder zu ihm zurück, weil die Empfängerin verstorben ist. Besorgt macht Willy sich alleine auf den Weg, um der Sache nachzugehen. Dabei trifft er auf den wenig erfolgreichen Conférencier Jerry Fink, der sein Berufsleben satt hat und beschließt, für einen Freund eine gestohlene Kirchenfigur nach Graz zu bringen. Zu seinem großen Glück kann Willy die Figur in die Kirche zurücktragen, bevor die beiden von der Polizei in Gewahrsam genommen werden. In der Zwischenzeit hat sich Frau Direktorin Wendt auf die Suche nach Willy gemacht und ist dabei auf ihren früheren Geliebten Johannes gestoßen, der ihren Betrieb nicht übernehmen hat wollen und stattdessen lieber Geologe geworden ist. Die beiden kommen sich wieder näher und Stefanie löst sogar ihre Verlobung mit Dr. Künzli. Am Ende kann der pensionierte Ermittler Severin die Angelegenheit aufklären und die beiden Kinder treffen einander wieder.

7.2.1.2 Filmpersonal

Die Hauptrollen in diesem Film übernahmen Waltraut Haas, Rudolf Prack, Paul Hörbiger und Gunther Philipp. Im zweiten Abschnitt spielte auch Peter Kraus eine

tragende Rolle. Regie führte Hans Hollmann, für die Produktion des Heimatfilms war Karl Spiels verantwortlich. Das Drehbuch wurde von Kurt Nachmann verfasst, als Kameramann fungierte Walter Partsch.

7.2.1.3 Analyse

Die klassische geschlechtsspezifische Zuordnung von Berufen erfährt in „Happy-End am Attersee“ durch die Figur Stefanie Wendt eine Aufweichung. Diese wird nämlich schon am Beginn als „Frau Direktor“ eines Steinbruchs vorgestellt, wobei in dieser Szene drei männliche Arbeiter ihren Anweisungen folgen. Auffällig ist jedoch, dass dennoch die männliche Bezeichnung „Direktor“ mit der Anrede „Frau“ kombiniert und nicht die weibliche Bezeichnung „Direktorin“ verwendet wird. In ihrer Bescheidenheit bittet die Protagonistin, den Titel wegzulassen und sie mit „Frau Wendt“ anzusprechen. Nach seiner Ankunft in Österreich meint Willy zunächst äußerst bestimmt, dass er als Ferienkind zu einem „Herrn Direktor“ kommt, woraufhin Frau Wendt mit „Da bist du schon richtig“ antwortet. Etwas irritiert meint der Junge: „Guten Tag, Herr Direktor!“

Obwohl man in diesem Film einer Frau die Leitung eines großen Unternehmens zutraut, bedient sich dieser weiterhin einer Zuordnung der Berufe, die durch das Geschlecht der Figuren bestimmt ist. Deutlich zeigt sich dies vor allem an zwei Sequenzen. Am Beginn des Filmes werden die Ferienkinder im Flugzeug von einem Betreuer und einer Betreuerin auf ihre Gasteltern aufgeteilt. Männer, denen die Mädchen und Jungen zugeteilt werden, sind entweder Direktor oder Doktor und wohnen in vornehmer Gegend. Frauen definieren sich in diesem Zusammenhang nicht über ihren Beruf, sondern werden als „nette Frau“ oder „ältere, aber rüstige Dame“ bezeichnet.

Ein ähnliches Muster lässt sich auch in der Schlussszene ableiten, in der der aufstrebende Musiker Jerry Finn mit den Ferienkindern ein Lied im Bus zum Besten gibt. Darin geht es darum, dass die Kinder ihre Berufswünsche äußern sollen, die jedoch sehr stark an traditionellen Rollenmustern ausgerichtet sind. Während die Burschen von einem Job als Schiffskapitän, Detektiv oder Fußballspieler träumen, möchte ein Mädchen Stewardess werden und ein anderes einfach nur heiraten. Hierbei wird deutlich, dass sich der Film klassischer Rollenbilder der

Gesellschaft bedient, die jedoch gleichsam auf die Gesellschaft zurückwirken, wenn sich junge Burschen und Mädchen mit dem Lied oder Film identifizieren. Sinnbildlich für die Wertigkeit der Berufswünsche handelt der Refrain „Das kann man als großer Mann, das ist gar nicht schwer“ ausschließlich von Männern. Es wirkt so, als ob eine große Frau das nicht erreichen könnte.

Abgesehen von Stefanie Wendt als Direktorin reihen sich männliche und weibliche Figuren in diesem Heimatfilm in das Muster der traditionellen Verteilung der Berufe nach Geschlechtern ein. Die drei männlichen Erben der Villa sind ein pensionierter Hofrat, der als Ermittler bei der Polizei tätig war, ein Geologe, der als Dozent beschäftigt ist, und ein Dirigent, der im Film als „Generalmusikrektor“ bezeichnet wird. Dieser gibt sich jedoch weniger bescheiden als Direktorin Wendt und will von seinem Privatsekretär sowie vom Postboten mit „Meister“ angesprochen werden. Der Verlobte von Direktorin Wendt ist mit Dr. Künzli ebenso ein männlicher Protagonist wie der Wirt, der Postbeamte, der Tankwart, die Polizisten und eine Reihe von Musikern. Weibliche Pendants dazu gibt es in „Happy-End am Attersee“ nicht. Stattdessen finden sich Frauen überwiegend in der Rolle der Haushälterin und Kellnerin wieder. Sowohl Frau Direktorin Wendt als auch die verstorbene Agathe Petermann haben Haushälterinnen, wobei Letztere ihren Dienst quittiert, nachdem ihr die Zustände mit den drei Erben in der Villa unerträglich geworden sind. Deshalb muss auch der Privatsekretär des Dirigenten Walter, der von diesem Zeitpunkt an eher als Butler in Erscheinung tritt, fortan Tätigkeiten im Haushalt übernehmen.

Eine weitere Frauenfigur verkörpert die Journalistin Lilo Busch, welche eine Reportage über die Ferienkinder plant. Dies zeigt wiederum die Tatsache, dass in Filmen der Journalismus ein Beruf ist, in dem sich häufig Protagonistinnen wiederfinden. Durch die Figur der Direktorin verdeutlicht diese Produktion, dass höhere weibliche Bildung eine Option für Frauen darstellt. Im Film wird nämlich nicht erwähnt, dass Stefanie Wendt durch Erbschaft oder einen Ehemann zu ihrem Unternehmen gekommen ist, sondern dass sie gemeinsam mit ihrem früheren Geliebten Johannes die Bergbauakademie besucht hat. Dieser hätte auch die Möglichkeit gehabt, als Leiter in ihrem Betrieb einzusteigen, wenn er sie gehei-

ratet hätte. In diesem Zusammenhang zeigt sich auch ein erheblicher Unterschied zwischen Stefanies Ex-Geliebten Johannes und ihrem Verlobten Dr. Künzli. Während der Geologe nicht „Prinzgemahl“ werden wollte, meint der Doktor aus der Schweiz, dass seine Gefühle für Direktorin Wendt gerade deshalb bestärkt werden, weil sie so wohlhabend ist.

Hinsichtlich Kleidung bedient sich der Film üblicher Klischees, die vom Kopftuch bis hin zur Schürze reichen. Zur Darstellung weiblicher Klischees gehört auch, dass Frau Wendt zwar nicht beim Zurechtmachen gezeigt wird, aber im Gespräch mit ihrem Ferienkind darauf verweist, dass sie sich fürs Abendessen umziehen muss und später tatsächlich in einem Abendkleid erscheint. Zudem frisiert sie in einer vorhergehenden Szene den kleinen Willy und spricht ihn mit den Worten „Hübsch, sehr hübsch. Jetzt gefälltst du mir.“ explizit auf seine äußere Erscheinung an. Auf die Darstellung von Nackt- bzw. Schlankheit wird im Film gänzlich verzichtet. Bei den Figuren über 50 spielt eigentlich nur der Hofrat eine wesentliche Rolle für die Handlung. Obwohl auch Rudolf Pracks reales Alter an dieser Marke kratzt, spielt er wohl im Film eine jüngere Rolle, weil es sich beim pensionierten Hofrat um seinen etwas älteren Onkel handelt. Waltraut Haas und Gunther Philipp verkörpern vermutlich Figuren im Alter von 30 bis 40 Jahren. Die beiden Ferienkinder sind womöglich im Volksschulalter, da sie bereits lesen und Briefe schreiben können.

Generell finden sich in diesem Heimatfilm nur wenige Gespräche zwischen zwei Frauen, was zur Folge hat, dass der Bechdel-Test nicht bestanden wird. Direktorin Wendt spricht ihre Sekretärin zwar mit dem Namen an und sie sprechen über die Arbeit, dabei handelt es sich aber im Wesentlichen um Einzeiler. Zudem kommen die beiden Frauen auf das Ferienkind Willy zu sprechen, was ebenfalls den Kriterien zum Bestehen des Bechdel-Tests widerspricht. Ansonsten enthält der Film keine Szenen, in denen ausschließlich zwei Frauen umfassend miteinander kommunizieren. Im Gegensatz dazu besteht die Produktion den Furtwängler-Test, obwohl sich die Gespräche der männlichen Protagonisten am Beginn immer wieder um die verstorbene Agathe drehen. Bald darauf reden die namentlich genannten Männerfiguren übers Trommeln bzw. das Klettern, wodurch die Kriterien des Tests erfüllt sind. Weiters erklärt ein Bekannter Jimmy seine Aufgabe

beim Diebstahl einer Heiligenfigur und Willy und Jimmy sprechen in einer anderen Szene über die Musikbranche.

„Happy-End am Attersee“ präsentiert mit der Direktorin Stefanie Wendt erstmals eine erfolgreiche Frau, die finanziell unabhängig ist und ihre berufliche Position aus eigenem Fleiß erworben hat. Diese Unabhängigkeit geht aber im Film nicht damit einher, dass die Protagonistin auch im Liebesleben Erfolg hat. Denn Dr. Künzli scheint mehr an ihrem Geld als an ihrer Liebe interessiert zu sein und ihre wirkliche Liebe Johannes hat es vorgezogen, Dozent zu werden, anstatt ihren Betrieb zu übernehmen und sie zu heiraten. Der Film spielt also mit dem Klischee der beruflich erfolgreichen Frau, der es jedoch nicht vergönnt sein kann, auf allen Ebenen solche Erfüllung zu erfahren. Insofern stellt sich ihr Liebesleben als äußerst kompliziert dar. Darauf verweist auch ein journalistischer Beitrag, den das Filmpublikum über den Fernseher von Frau Wendt wahrnimmt und der sich mit der „Einsamkeit der Frau im Industriezeitalter“ beschäftigt. Passend dazu findet die Direktorin erst ihr Glück, als Johannes am Ende in die Firma zurückkehrt und mit seiner wissenschaftlichen Kompetenz ein Problem löst. Danach liegen ihm sowohl die Mitarbeiter als auch seine ehemalige Geliebte zu Füßen. Diese entschuldigt sich bei ihm und kann es auch nicht unterlassen, sich selbst als Versagerin zu bezeichnen. Insofern wird die Einführung einer erfolgreichen Frau in dem Film gleichsam auch wieder etwas zurückgenommen. Angestoßen durch ihre überflüssige Selbstverteufelung, gerät der Gentleman Johannes jedoch ins Schwärmen und lobt sie. Die Direktorin lässt aber nicht locker und beharrt darauf, eine Versagerin zu sein. Auf Nachfrage, warum sie sich derartig niedermacht, meint die Frau: „Mir laufen die Männer davon.“ Hier zeigt sich wiederum, dass sie als Direktorin in diesem Heimatfilm noch so erfolgreich sein kann, wenn sie keinen Mann an ihrer Seite hat, fehlt ihr nach damals weitverbreiteter Auffassung dennoch etwas im Leben. Im weiteren Verlauf kommen die beiden auf ihre Vergangenheit zu sprechen und Johannes ist sich sicher, dass er nicht ihr, sondern ihrem Werk davongelaufen ist. Nach einer kurzen Meinungsverschiedenheit küssen sich die beiden und Stefanie Wendt ist - dem Klischee entsprechend - endlich auf allen Ebenen erfolgreich und glücklich.

Ein Entgegenwirken gegen etablierte Klischees und Rollenmuster findet auch in

diesem Heimatfilm Platz. Obwohl die drei Männer den Besuch eines Ferienkin- des in ihrer Villa zunächst ablehnen, entwickeln sie schrittweise fürsorgliche bzw. väterliche Gefühle für das kleine Bienchen. Zunächst wird Johannes am Herd gezeigt, der seinem Gast Grießbrei kochen möchte, damit aber etwas überfordert ist, weshalb ihm auch der Kochtopf übergeht. Deshalb kommen sein Onkel Se- verin und Walter herbei, welche sich über seine Kochkünste lustig machen. Wal- ter bringt jedoch ein fertiges Gericht zustande, auch wenn dieses dem Mädchen nicht wirklich schmeckt. Die Szene der drei Männer am Herd verdeutlicht also, dass sie in Abwesenheit einer weiblichen Figur Tätigkeiten im Haushalt überneh- men, die sie sonst ihrer Haushälterin anschaffen würden. Später bringt Johannes Bienchen ins Bett und putzt ihr die Nase. Dennoch will er sich am nächsten Mor- gen vor seinen Aufgaben drücken und schleicht sich aus dem Zimmer, wobei er von Severin erwischt wird, der dem Kind gegenüber noch sehr skeptisch einge- stellt ist. Seine Einstellung verändert sich erst, als er ein Gespräch des Mädchens im Gartenhaus mit ihrem Teddybären belauscht, in dem es auch von ihm schwärmt. Im weiteren Verlauf der Handlung schließt auch er Bienchen ins Herz. Die Überfürsorglichkeit der Männer wird auch deutlich, als diese zu weinen be- ginnt, weil keine Post für sie gekommen ist, und die Herren hinter ihrem Verhalten eine Krankheit vermuten, die eine ärztliche Behandlung erfordert. Auch als Bien- chen den Männern eine Krankheit vorspielt, sind sie überaus besorgt um das Kind. Die übertriebene Angst um das Kind kommentiert die Direktorin sogar mit „Interessant, für die Kleine reißt ihr euch die Beine aus, aber wenn ich mal was will“. Der Film stellt der männlichen Überfürsorglichkeit den lockeren Umgang von Frau Wendt gegenüber, welcher ihr Ferienkind Willi davonläuft. Zum Aufbau vä- terlicher Gefühle für Bienchen gehört auch, dass Dr. Künzli am Ende von allen Beteiligten gemaßregelt wird, als er das Mädchen auf den Arm schlägt. Diese Szene ist die einzige, die in diesem Heimatfilm Gewalt transportiert.

Typische Klischees verdeutlichen sich auch anhand der Tatsache, dass Sport, Musik und Technik im Film eine Männerdomäne sind. Demnach wird Walter beim Klettern an der Hauswand und Willy beim Fußballspielen gezeigt. Sämtliche Mu- siker, wie z.B. eine Band an der Tankstelle und Sänger bei einer Abendveran- staltung in einem Gasthaus, sind männlich. Darüber hinaus spielt auch Johannes

in seiner Freizeit Schlagzeug. Zu diesen gesellschaftlichen Klischees gehört auch, dass das Ferienkind Willy einen kaputten Reifen für Jimmy wechselt und damit technische Fertigkeiten unter Beweis stellt. Demgegenüber will Bienchen Willy zweimal einen Knopf annähen, den dieser verloren hat.

Entgegen dieser Reproduktionen von männlicher Dominanz in bestimmten Bereichen fährt Frau Wendt in einer Szene am See alleine mit dem Motorboot. Als ihr scheinbar besorgter Verlobter ihr beim Anlegen helfen will, fällt er tollpatschig über Willys Falle in den See. Nun benötigt aber nicht die Direktorin Hilfe, sondern diese muss ihrem Geliebten aus dem Wasser helfen. Ins Bild der unabhängigen Frau fügt sich auch, dass Stefanie Johannes mit ihrem sportlichen Auto herumchauffiert, weil dieser keinen Führerschein hat. Dieser Umstand wird im Film als überaus ungewöhnlich für einen Mann dargestellt, denn die Direktorin fragt: „Ah, Sie können nicht Auto fahren?“ Johannes sucht nach einer Erklärung und rechtfertigt sich schließlich wie folgt: „Auch wenn Sie es nicht für möglich halten, es gibt Männer, die nicht Autofahren können und ich bin einer davon.“

In der österreichischen Produktion kommt es immer wieder vor, dass Männer weiblichen Untergebenen Anweisungen erteilen. Als am Beginn der Hofrat in die Villa seiner toten Schwester kommt und deren Haushälterin ins Zimmer betritt, befiehlt er ihr in harschem Ton: „Richten Sie lieber mein Zimmer her.“ Die Haushälterin spricht mit ihm, woraufhin er mit „Und merken Sie sich, das gnädige Fräulein bin jetzt ich!“ antwortet. Damit versucht er die Haushälterin zu belehren, obwohl diese genau genommen nicht seine Angestellte ist, sondern jene seiner verstorbenen Schwester. Auch Dr. Künzli gibt der Haushälterin seiner Verlobten Befehle, indem er sie holen lässt, als eine Journalistin ins Haus kommt. Auf die Idee, selbst nachzusehen, kommt er dabei nicht. Aber auch Stefanie befiehlt ihrer Haushälterin in bestimmendem Ton: „Fanni, packen Sie sofort meine Koffer, ich verreise!“ Immerhin widersetzt sich die Haushälterin von Agathe Petermann in weiterer Folge dem Hofrat und verlässt das Haus, weil sie die Zustände nicht mehr aushält. Der Hofrat ist es auch, der männliche Macht ausspielt. Als pensionierter Ermittler hat er noch immer gute Kontakte zur Polizei und ist deshalb laufend über den Stand der Ermittlungen im Fall des verschwundenen Willys infor-

miert. Zudem wird ihm am Ende das Recht gestattet, das Verhör von Willy vorzunehmen und die Sache aufzuklären.

Sentimentale Gefühle transportiert die Handlung über weibliche Figuren. Zum einen weint eine ältere Dame nach dem Begräbnis von Agathe Petermann, während die Männer neben ihr stehen und sie stützen. Zum anderen heult auch Bienchen einige Male im Film, weil ihr Brief offenbar nicht bei Willy angekommen ist. Mit Stefanie Wendt raucht erstmals eine Frau in Großaufnahme in die Kamera. Ansonsten sind die rauchenden Figuren allesamt männlich. Vom Hofrat über Herrn Dr. Künzli bis hin zu einem Polizisten beim Verhör rauchen viele männliche Protagonisten. Als am Ende in der Villa Wein getrunken wird, sind daran auch ausschließlich männliche Figuren beteiligt.

Der Film zeichnet sich durch mehrere Hauptrollen aus, wobei bis auf Waltraut Haas alle anderen wesentlichen Rollen von männlichen Darstellern übernommen wurden. Rudolf Prack, Paul Hörbiger, Gunther Philipp und Peter Kraus sind in den weiteren Hauptrollen zu sehen. Hinter den Kulissen sind in den wesentlichen Funktionen ausschließlich Männer für die Filmproduktion verantwortlich.

7.2.2 Kriminalfilm: „Geißel des Fleisches“ (A 1965)

7.2.2.1 Inhaltsangabe

Der Film beginnt mit einer Gerichtsverhandlung, in welcher der Pianist und vorbestrafte Triebtäter Alexander Jablonsky angeklagt ist, im Duschaum eine Balletttänzerin erwürgt zu haben. Jablonskys Anwalt versucht dessen Unschuld mithilfe eines psychiatrischen Gutachtens zu beweisen, welches die Gründe für seine Veranlagung in seiner Kindheit sieht. Im Laufe der Verhandlung kommen jedoch weitere Fälle zur Sprache, die in Form von Rückblenden gezeigt werden und Jablonsky in Bedrängnis bringen. Entscheidend an der Aufklärung des Verbrechens ist Oberinspektor Wilhelm Behrens beteiligt gewesen, der seine unkonventionellen Ermittlungsmethoden im Zeugenstand schildert. Da die Ermittler Schwierigkeiten hatten, den Verdächtigen zu überführen, setzte man mit Marianne Körner, eine Kriminalbeamtin und Judoka, einen Lockvogel für Jablonsky ein. In der Annahme, dass der Pianist über kurz oder lang seiner Neigung nachgehen würde, wurde Marianne als Angestellte in der Playboy-Bar eingeschleust.

Dieses Vorhaben misslang zunächst und Jablonsky konnte entkommen. Deshalb beschloss Marianne, die Sache selbst in die Hand zu nehmen, und sie verschaffte sich Zugang zu Jablonskys Auto. Dieser schien überrascht, wollte sie aber nach Hause bringen. Als er bemerkte, dass sie ihn zum Polizeirevier gelotst hatte, fuhr er davon. Marianne gelang es, aus dem Auto zu entkommen und kurzzeitig vor ihm davonzulaufen. Jablonsky würgte auch Marianne, aber sie konnte ihn mehrmals mit einer Holzlatte schlagen, sodass er das Bewusstsein verlor. Danach wird wieder die Gerichtsverhandlung gezeigt, die mit der Verurteilung Jablonskys endet. Einem Zeitungsbericht zufolge begeht Jablonsky in seiner Zelle Selbstmord.

7.2.2.2 Filmpersonal

Für Regie und Drehbuch von „Geißel des Fleisches“ war Eddy Saller verantwortlich, als Kameramänner fungierten Hanns König und Edgar Osterberger. Die Produktion des Kriminalfilmes übernahm Herbert Heidmann. In der Hauptrolle des Triebtäters ist Herbert Fux zu sehen.

7.2.2.3 Analyse

Obwohl die Verbrechensaufklärung überwiegend in männlicher Hand ist, spielt in „Geißel des Fleisches“ eine weibliche Figur bei der Überführung des Täters die entscheidende Rolle. Erstmals kommt eine Polizistin vor, die als Lockvogel den männlichen Beamten, die nicht mehr weiterwissen, zur Seite steht. Ansonsten enthält der Kriminalfilm zwar zahlreiche weitere Figuren, die bei der Polizei tätig sind, aber keine davon ist weiblich. Dass höhere Bildung zumeist den männlichen Protagonisten zugestanden wird, zeigt sich auch in der Zusammensetzung der Funktionsträger bei der Gerichtsverhandlung. Hierbei verdeutlicht sich wiederum eine männliche Dominanz, denn die drei Richter, der Staatsanwalt, der Verteidiger, der Gerichtspsychiater und der Wachdienst sind Männer. Einzig die Gerichtsstenographin wird von einer Frau verkörpert. Die Zahl der Geschworenen bzw. Zeugen und Zeuginnen dagegen ist ausgeglichen. Journalisten und Fotografen sind im Film allesamt männlich. Der Angeklagte ist ein angeblicher Star-Pianist, wobei sich bei seinem Anblick zwei Damen darüber mokieren, dass er

zum Kaffeehauspianisten heruntergekommen ist. Übliche Zuordnungen zu Berufen zeigen sich bei den Zimmermädchen und am Ende in der Playboy-Bar, wo der Chef sowie Security-Mitarbeiter männlich und die Kellnerinnen bzw. Tänzerinnen weiblich sind. Die erste Zeugin wird bei Gericht als Gastwirtin angesprochen, wobei sie darauf besteht, Inhaberin einer Boutique zu sein. In ihrem Lokal führen Frauen als Models Unterwäsche am Laufsteg vor und werden dabei von männlichen Fotografen abgelichtet.

Bedingt durch die Darstellung des Triebtäters, werden in „Geißel des Fleisches“ viele Frauenfiguren auf ihre äußere Erscheinung reduziert. Am Beginn folgt die Kamera dem Blick Jablonskys, der diesen auf die kurzen Röcke und nackten Beine von Frauen richtet, welche in Großformat von der Kamera eingefangen werden. In unterschiedlichen Sequenzen, wie z.B. auf dem Motorrad oder beim Aussteigen aus dem Auto, fokussiert sich die Darstellung explizit auf die Beine von Frauen. Besonders deutlich wird das beim Gespräch zweier Frauen im Kaffeehaus, weil dieses nur aus der Perspektive unterhalb des Tisches gezeigt wird. Um dem Blick von Jablonsky zu folgen, fängt die Kamera Plakate von Frauen in Unterwäsche ein, zeigt die Beine von Balletttänzerinnen in Nahaufnahme und filmt ihnen in den Schritt. Derartige Darstellungen wiederholen sich im Laufe des Films, wenn der Film Jablonskys Sicht auf das Geschehen folgt. Ein Beleg hierfür ist die Szene im Lokal, in der Frauen am Laufsteg in Reizwäsche, Strapsen und Miedern vor dem Publikum und Fotografen posieren. Während eine Frau die Vorgänge mit „Unerhört, das sind ja noch halbe Kinder“ kritisiert, klatscht ihr Begleiter begeistert in die Hände. Die Ansagerin unterlässt es im Zusammenhang mit den Auftritten nicht, die Models mit Attributen wie „rassig“ zu bezeichnen. Im Anschluss daran stehen sie den Fotografen für Bilder zur Verfügung, wobei Anweisungen wie „Mehr Licht auf den Busen, bitte!“ auf bestimmte Körperteile, welche die Fotografen ins Zentrum rücken wollen, abzielen. Der Film bedient sich also explizit der Darstellung von Frauen als Lustobjekt, was jedoch nach den Aussagen der Chefin der Boutique von den Frauen beabsichtigt wird. Diese meint nämlich während der Gerichtsverhandlung, dass Frauen wollen, dass ihr Sex-Appeal den Herren der Schöpfung ins Auge sticht.

Auf Äußerlichkeiten weiblicher Figuren wird auch bei der „Versteigerung“ der Bar-
mädchen durch den Chef der Bar Bezug genommen, welcher beispielsweise
Kitty als „blond, zart und verboten jung“ vorstellt. Dies wiederholt sich in der er-
wähnten Szene noch einige Male. Dabei wird auf die Minderjährigkeit der Tänze-
rinnen angespielt. Aber auch der Oberinspektor und sein Kollege verweisen auf
die Attraktivität Mariannes, nachdem diese ihnen ihr Kostüm für den Abend in der
Bar vorführt hat. Der Oberinspektor kommentiert dies mit: „Donnerwetter, ich
muss schon sagen, Frau Kollegin - Sie übertreffen unsere Erwartungen.“ Den
Komplimenten schließt sich auch sein Kollege an: „Wie die Dietrich in ihren bes-
ten Tagen.“ Beim Zurechtmachen und Ankleiden werden im Film ausschließlich
Frauen gezeigt. Dies gilt auch für Nacktdarstellungen, im Zuge derer eine Tän-
zerin nackt von hinten beim Ankleiden zu sehen ist und während ihrer darauffol-
genden Ermordung lediglich Unterwäsche trägt. Darüber hinaus zieht sich die
Tänzerin Marion ihren BH aus und legt sich auf das Klavier, um den Pianisten zu
verführen. Die expliziteste Darstellung von Nacktheit findet sich am Beginn des
Films: Nachdem die Balletttänzerinnen ihr Training beendet haben, ziehen sie
sich in der Umkleidekabine aus und eilen nackt in die Gemeinschaftsdusche, wo
Brüste und Gesäß der weiblichen Figuren beim Einseifen, Duschen und Abtrock-
nen gezeigt werden. Das häufigste Kleidungsutensil der männlichen Protagonis-
ten ist ein Anzug, was der Gerichtsverhandlung sowie den Sequenzen in Lokalen
und Bars geschuldet ist.

Der Inhalt des Kriminalfilms ist auch dafür verantwortlich, dass die Analyse im
Hinblick auf die Beziehungen der Figuren nur wenige Erkenntnisse liefert. Bei
vielen Protagonisten und Protagonistinnen wird darauf verzichtet, einen Namen
zu nennen. Demzufolge besteht der Film weder den Bechdel- noch den Furt-
wängler-Test. Das Verhör eines Polizisten würde zwar die meisten Kriterien des
Tests erfüllen, jedoch ist jene Passage, in der die Daten des Zeugen abgeglichen
werden, nicht im Krimi enthalten, weshalb dem Publikum auch sein Name fehlt.

An der Aufklärung des Verbrechens hat mit Marianne als Lockvogel eine Frau-
enfigur einen wesentlichen Anteil. Obwohl das Vorhaben darauf abzielt, mit ihrer
Attraktivität dem Verdächtigen eine Falle zu stellen, ist es ihrem Mut zu verdan-
ken, dass der Fall gelöst werden kann. Das Angebot für diesen Auftrag erhält

Marianne beim Judo-Training, bei dem Männer und Frauen gegeneinander antreten. Demnach wird Sportlichkeit auch über Frauenfiguren gezeigt, die bei der Polizei ihren männlichen Kollegen ebenbürtig sind. Der Oberinspektor meint zwar, dass sie keine Angst zu haben brauche, weil die Kollegen in der Nähe sind, im Gespräch mit seinem Partner findet er jedoch anerkennende Worte für ihren Mut. Ein weiterer Beleg dafür ist auch die Tatsache, dass Marianne nach dem gescheiterten Verhaftungsversuch Jablonskys den Fall auf eigene Faust zu Ende bringen will und im Auto des Gewalttäters auf diesen wartet. Zuvor hat sie es bereits abgelehnt, von den männlichen Kollegen nach Hause gebracht zu werden. Im Auto schläft sie ein, aber trotz Ankunft des Triebtäters gerät sie nicht in Panik, macht ihm Avancen und gibt vor, ihm helfen zu wollen. Dieser will das Angebot jedoch nicht annehmen, weil er keiner Frau traut. Dass einer Frau in dem Film Mut als Eigenschaft zuerkannt wird, verdeutlicht auch das weitere Geschehen. Marianne befindet sich als Polizistin im Besitz einer Waffe, mit der sie Jablonsky bedroht, als dieser sich nicht stellen will. Da dies keine Wirkung zeigt, greift sie ihm ins Lenkrad und die beiden haben einen Unfall. In den folgenden Kämpfen nutzt sie ihre Judo-Kenntnisse und kann dem aggressiven Gegner Paroli bieten. Dieser versucht sie immer wieder zu erwürgen, aber sie gibt nicht auf, scheut nicht vor Tritten zurück und kann schlussendlich die Oberhand gewinnen. Nachdem sie Jablonsky bereits mit einer Holzlatte bewusstlos geschlagen hat, prügelt sie noch einige weitere Male damit auf ihn ein.

Männliche Gewalt wird über mehrere Figuren transportiert. Bei der Hauptfigur Jablonsky handelt es sich speziell um sexuelle Befriedigung, die er erfährt, wenn er eine Frau ermordet. Sein Anwalt ist darum bemüht, die Schuld bei anderen Personen und in entsprechenden Substanzen zu suchen. Demnach sollen aufreizende Plakate, die Position des Klaviers und der Alkohol für die Taten des Angeklagten verantwortlich sein. Die Gewaltanwendung durch den Protagonisten wird im Krimi in manchen Sequenzen explizit dargestellt, in anderen Szenen, wie z.B. jener, in der er eine junge Tramperin mit dem Auto mitnimmt, kann man nur vermuten, wohin sich das Geschehen entwickelt hätte, wenn ihn nicht zwei Betrunkene von seinem Vorhaben abgebracht hätten. Die Tramperin sieht ihn als Retter an, weil sich verheiratete Männer keine jungen Mädchen mitnehmen

trauen, um keinen Krach mit ihrer Frau zu haben und in Versuchung zu geraten. Die Frau zieht sich im Auto die Jacke aus, schlägt die Beine übereinander und zündet ihm eine Zigarette an. Jablonsky greift ihr auf die Beine, was sie jedoch ablehnt. Sie bittet ihn stehenzubleiben, damit sie eine Toilette aufsuchen kann. Jablonsky verfolgt sie und macht sich bereit, seine Tat zu verüben, als er plötzlich von zwei Betrunkenen gestört wird und deshalb davonläuft. Aber auch andere Männer wenden in der Handlung Gewalt an. Ein Mitarbeiter der Bar schlägt ein Barmädchen, welches ihren Job aufgeben möchte, links und rechts ins Gesicht und befiehlt ihr: „In drei Minuten bist du in der Bar, sonst kannst du was erleben, du Miststück!“ Obwohl der Oberinspektor bei der „Frauenauktion“ ein minderjähriges Mädchen ersteigert, um es vor anderen Männern zu schützen, erweist er sich im Anschluss als aggressiv und verpasst ihm im Zimmer eine Ohrfeige.

Im Film werden Frauen wie Waren am Markt angeboten. Deutlich wird dies bei der „Frauenauktion“, bei der der Barchef seine Tänzerinnen gegen Sektflaschen versteigert. Der Reihe nach werden von ihm verschiedene Frauen angepriesen und die anwesenden Männer bieten um die Wette. Auch beim Publikum bedient sich der Krimi eines Klischees, denn dieses besteht nur aus älteren Herren. Das Barmädchen Carmen, welches dem Milieu entkommen möchte, sagt zum Security-Mitarbeiter der Bar: „Ich hab’ genug, ich lass’ mich nicht mehr an diese alten Kerle verschachern.“ Ein Ausbruch aus ihrer Situation gelingt ihr jedoch nicht.

Männliches Machtgehabe wird bei den Protagonisten während der Gerichtsverhandlung deutlich. Zur Einschüchterung einer Zeugin unterstellt der Verteidiger dieser eine indirekte Beteiligung am Mord an ihrer Freundin. Daraufhin wird er vom Richter ermahnt und entschuldigt sich damit, dass er bloß das schamlose Verhalten der Zeugin gemeint hat, wobei unklar ist, worin dieses bestehen soll. Anschließend stellt der Verteidiger ihr indiskrete Fragen zu ihrer Show und möglichen Annährungsversuchen von männlichen Besuchern. Auffällig ist, dass der Staatsanwalt und der Verteidiger des Öfteren ihre Stimme erheben und ihren Gegenspieler nicht ausreden lassen. Obwohl der Film Männer nach wie vor öfter beim Konsum von Alkohol und Zigaretten präsentiert, finden sich zunehmend Frauen, die beim Rauchen von Zigaretten oder beim Trinken von Alkohol gezeigt

werden.

Der Kriminalfilm zeigt sowohl auf Produktions- als auch auf Handlungsebene ein Missverhältnis, weil alle wesentlichen Funktionen zur Filmherstellung von männlichen Filmschaffenden übernommen wurden und auch die Hauptrolle von einem Mann gespielt wurde. Auf Ebene des Schauspiels ist Herbert Fux als Triebtäter die einzige Figur, welche den Film über die gesamte Handlung hinweg bestimmt. Insofern ist im Hinblick auf das Filmpersonal eine eindeutige männliche Dominanz festzustellen.

7.2.3 Fazit

Beruf: Obwohl sich der Großteil der Berufsfelder und Positionen noch immer nach traditionellen gesellschaftlichen Zuweisungen richtet, nehmen Frauen im Gegensatz zur vorherigen Dekade in beiden Filmen aus den 1960er-Jahren erstmals neue Rollen im Berufsleben ein, die mehr Bildung und Verantwortung voraussetzen. In „Happy-End am Attersee“ findet sich mit Stefanie Wendt eine hochgebildete Frau, die ein Studium absolviert hat und als Direktorin an der Spitze eines großen Unternehmens steht. Ähnlich wie in „Flucht ins Schilf“ ist auch in „Geißel des Fleisches“ eine Frau dafür verantwortlich, dass ein Verbrechen aufgeklärt werden kann. Im Unterschied zum Kriminalfilm der 1950er-Jahre kommt im letztgenannten Film jedoch erstmalig eine weibliche Figur als Ermittlerin vor, die ihrer Tätigkeit offiziell nachgehen kann.

Äußere Erscheinung: Während beim Heimatfilm im Hinblick auf diese Kategorie keine Veränderungen zum Film des vorherigen Jahrzehnts zu erkennen sind, bedient sich der Kriminalfilm hier erstmalig der Nacktdarstellung von Frauen. In „Flucht ins Schilf“ wird nackte Haut über den männlichen Protagonisten Stefan transportiert, wobei hierbei keine Geschlechtsmerkmale gezeigt werden. „Geißel des Fleisches“ dagegen zeigt nackte Haut ausschließlich über weibliche Protagonistinnen. Besonders wird dies in der Duschszene deutlich, in der die Frauen nackt dargestellt werden und sekundäre Geschlechtsmerkmale zu sehen sind. Die Reduktion von Frauen auf ihr Äußeres verdeutlicht sich im weiteren Verlauf des Films durch leicht bekleidete Protagonistinnen, die wie Waren bei einer Auktion versteigert werden. In diesem Zusammenhang werden Frauen auch häufiger

auf ihr Äußeres angesprochen als Männer.

Beziehungen: Auf Beziehungsebene ist auffällig, dass es auch in dieser Dekade keiner der beiden Filme schafft, den Bechdel-Test zu bestehen, was eine Aussage über den Stellenwert von Frauenfiguren erlaubt. Denn generell zeigt sich, dass sehr wenige Gespräche zwischen zwei weiblichen Protagonistinnen stattfinden. Dies hängt zum einen davon ab, dass die Figuren namentlich oft nicht genannt werden bzw. während der Interaktion auf Männer zu sprechen kommen. Zum anderen ist dies auch dem Übergewicht an männlichen Rollen geschuldet. Das Nicht-Bestehen des Bechdel-Tests ist aber auch Zeichen dafür, dass Frauen sich weiterhin über Männer definieren. Dazu passt, dass die beruflich erfolgreiche Stefanie Wendt erst glücklich wird, nachdem sie den richtigen Mann an ihrer Seite gefunden hat. Dennoch fällt im Zusammenhang mit den Beziehungen auf, dass im Kriminalfilm auch die Kriterien des Furtwängler-Tests nicht bestanden werden. Dies liegt vor allem daran, dass der Inhalt bzw. das Setting des Films keine tiefergehenden Beziehungen zulassen. Obwohl die Ermittlerin Marianne in weiterer Folge mutig und selbstständig agiert, richtet sie sich am Beginn nach den Anweisungen des männlichen Oberinspektors.

Rollen und Klischees: Beide Filme wirken mit starken Frauenfiguren zwar Klischees der Gesellschaft entgegen, jedoch reproduzieren diese dafür andere Klischees. Dennoch ist Mariannes Mut ein Zeichen dafür, dass zumindest in einigen Aspekten ein Aufbegehren gegen gesellschaftliche Zuschreibungen vorhanden ist. Dem steht jedoch gegenüber, dass Frauen wie Produkte gegen Sekt erworben werden können. Zunehmend wird den Frauen in den beiden Produktionen der 1960er-Jahre der Konsum von Alkohol und Zigaretten zugestanden und dieser von der Kamera gezeigt. Ein weiteres Indiz, welches die Aufweichung geschlechtlicher Rollen verdeutlicht, sind die drei Männer in „Happy-End am Attersee“, welche durch die ungewohnte Situation mit einem Mädchen im Haus beginnen, Tätigkeiten im Haushalt zu übernehmen. Dies steht der Tatsache gegenüber, dass in der Rolle der Haushälterin nach wie vor meist Protagonistinnen zu finden sind. Während Musik in den Filmen ausschließlich von Männern gemacht wird, ist Sport nun auch für weibliche Figuren möglich. Stefanie Wendt chauffiert

mit ihrem schnittigen Sportauto ihren ehemaligen Geliebten, der sich dafür rechtfertigen muss, dass er als Mann keinen Führerschein hat, herum. Darüber hinaus lässt man sie in dem Heimatfilm auch mit dem Motorboot fahren. All das verdeutlicht, dass Stefanie Wendt einen Vorboten für die Unabhängigkeit der Frau darstellt.

Filmpersonal: Die wesentlichen Funktionen hinter der Kamera werden auch in den beiden Filmen der 1960er-Jahre von männlichen Filmemachern übernommen. Auch bei den Hauptrollen gibt es nach wie vor ein Ungleichgewicht zugunsten der männlichen Rollen, wobei im Heimatfilm wie im vorherigen Jahrzehnt eine weibliche Hauptrolle vorhanden ist. Der Kriminalfilm „Geißel des Fleisches“ enthält dagegen keine weibliche Hauptrolle.

7.3 1970er-Jahre

7.3.1 Heimatfilm: „Außer Rand und Band am Wolfgangsee“ (A 1972)

7.3.1.1 Inhaltsangabe

Die Betriebswirtschaftsstudentin Eva Lenz erbt von ihrem Onkel ein Hotel im Salzkammergut. In der Hoffnung, ihre finanzielle Lage verbessern zu können, reist sie mit ihrer Freundin Maxi nach St. Wolfgang. Die anfängliche Freude ist aber nur von kurzer Dauer, denn das Palast Hotel befindet sich in einem äußerst desolaten Zustand. Anstelle von Gästen wird das Hotel nur vom ehemaligen Portier Zacherl und seinem Pferd bewohnt. Die Lage wird noch aussichtsloser, als der Notar den beiden Frauen verlautbart, dass mit dem Verkauf des Hotels kein Gewinn zu erzielen sei, sondern noch ein Schuldenberg zu tilgen wäre. Er rät ihnen, die Erbschaft erst gar nicht anzutreten. Am nächsten Tag treffen sie jedoch ein paar Frauen und den Musiker Jürgen am Strand, die sie davon überzeugen, die Erbschaft anzutreten und das Hotel gemeinsam zu renovieren. Nachdem die Arbeiten erledigt sind, taufen sie das Hotel in Anlehnung an die unmittelbare Konkurrenz auf den Namen „Schwarzes Rössl“. Die Bezeichnung macht sich auch Zacherl mit unterschiedlichen Finten zunutze, um die Gäste vom „Weißen Rössl“ abzuwerben.

Evas Auszeit am See wird von Martin gestört, welcher mit dem Motorboot ihr

Ruderboot umfährt, sodass sie ins Wasser stürzt. Daraufhin wird die zornige Eva von ihm an den Strand gebracht. Seine Avancen wehrt sie zunächst noch genervt ab, aber er gehört fortan zum Umfeld des neuen Hotels. Seine Einfälle sind immer wieder dafür verantwortlich, dass dem „Schwarzen Rössl“ die Gäste nicht ausgehen. Obwohl Eva ihm gegenüber noch immer skeptisch eingestellt ist, lässt sie sich von dem Arzt behandeln, nachdem sie zuvor über eine kaputte Stiege in ihrem Hotel gefallen ist. Die beiden kommen sich näher und planen eine gemeinsame Zukunft. Als Eva jedoch erfährt, dass Martin der Bruder der Rössl-Wirtin ist, und sie nun vermutet, dass er ihr Hotel mit einem geplanten Fest in den Ruin stürzen möchte, beschließt sie, das „Schwarze Rössl“ an die Bank zu verkaufen. Im letzten Moment gelingt es Martin, die Angelegenheit aufzuklären und Eva seine wahren Absichten mitzuteilen. Am Ende heiraten Eva und Martin ebenso wie Maxi und der Musiker Jürgen.

7.3.1.2 Filmpersonal

Die weibliche Hauptrolle wurde von Heidi Hansen, die männliche von Ernst Schütz gespielt. In weiteren Rollen finden sich bekannte österreichische und deutsche Schauspieler und -innen wie Jutta Speidel, Michael Schanze, Paul Löwinger, Raoul Retzer, Franz Muxeneder und viele andere. Produziert wurde der Film „Außer Rand und Band am Wolfgangsee“ von Franz Antel, der auch die Regie übernahm. Das Drehbuch wurde von Kurt Nachmann und Willi Fritsch verfasst. Kameramann des 1972 produzierten Heimatfilms war Siegfried Hold.

7.3.1.3 Analyse

Eine Abweichung von stereotypen beruflichen Hierarchien zeigen sich im Film besonders an der Figur der Rössl-Wirtin und der Studentin Eva Lenz. Letztere weist einen hohen formalen Bildungsgrad auf und strebt darüber hinaus als Betriebswirtschaftsstudentin einen akademischen Titel an. Das verdeutlicht, dass universitäre Bildung als Möglichkeit für Frauen in Betracht gezogen wird. Bis Eva zu ihrem Hotel kommt, muss sie sich jedoch mit einem Job in einem Theater das Studium finanzieren. Die Erbschaft kommt ihr gerade recht, denn der Chef des Theaters bedrängt sie, als sie eine Gehaltserhöhung fordert. Ihre Freundin Maxi ist die Sekretärin des Chefs, womit die Hierarchie in diesem Fall der klassischen

Rollenverteilung folgt.

Eine weitere Abweichung von stereotypen beruflichen Hierarchien zeigt sich auch am Beispiel der Rössl-Wirtin, welche das Hotel leitet und von ihren Angestellten mit „Frau Chefin“ angesprochen wird. Diese hat weibliche und männliche Angestellte, wobei im Rahmen der Handlung nur Männer Anweisungen von ihr erhalten. Das Küchenpersonal besteht aus fünf Personen, wobei der Küchenchef und der Lehrling männlich und die drei Küchengehilfinnen weiblich sind. Die sprachgewandte Wirtin erteilt ihrem Kellner auf Italienisch und ihrem Sommelier auf Französisch Anweisungen. Die beiden Portiere des Weißen Rössl sind ebenfalls Männer. Demnach leitet im Heimatfilm eine unabhängige, gebildete Frau eine Belegschaft, die zu einem überwiegenden Teil aus männlichen Angestellten besteht. Der Film kommt jedoch nicht ohne die Anmerkung aus, dass sie diese Position womöglich nur innehat, weil ihr Bruder Martin es bislang noch nicht geschafft hat, eine Ehefrau zu finden. Er spielt im Telefonat mit seiner Schwester auf das ungeschriebene Gesetz des Hotels an, dass die Rössl-Wirtin eine Frau sein muss. Der Arzt verweist auch darauf, dass ihm das Talent fehle und er der Schandfleck der Familie sei. Im Spital steht mit dem Arzt eine männliche Figur an der Spitze, welche mit drei Krankenschwestern zusammenarbeitet, die in der Hierarchie unter ihm stehen.

Eine Dominanz von Männern in bestimmten Berufen bzw. beruflichen Positionen zeigt sich auch im Hinblick auf die weiteren Figuren, die im Film vorkommen. Demnach handelt es sich beim Notar, dem Finanzbeamten, dem Bankdirektor, den Gläubigern, dem Generaldirektor eines Werks, dem Polizisten und den Elektrikern um männliche Protagonisten. Auch die Musiker sind allesamt männlich. Die Frauen, die den Wiederaufbau des Hotels vorantreiben und später als gleichrangige Angestellte tätig sind, arbeiten als Verkäuferinnen, Schaufensterdekorateurin und Werbeassistentin. Unterstützt werden die Frauen von Zacherl, welcher der Portier des neuen Hotels ist. Insofern enthält der Film zwar wiederum, traditionelle Berufszuweisungen, jedoch finden sich auch vereinzelt einige Figuren, die den gesellschaftlichen Klischees widersprechen.

Männer werden in „Außer Rand und Band am Wolfgangsee“ meist in Arbeitskleidung, im Anzug oder in Jeans und Hemd wie die Musiker gezeigt. Die Darstellung weiblicher Figuren folgt mit Dirndl, Trachtenbluse und Schürze zwar in vielen Fällen den Heimatfilmen der vorherigen Jahrzehnte, jedoch werden Frauen in diesem Film aus den 1970er-Jahren in höherem Ausmaß in aufreizender Kleidung bzw. halbnackt gezeigt. Das wird bereits in der ersten Szene deutlich, wo Frauen in freizügigen Kostümen einen Tanz aufführen. Nach der ersten Nacht im heruntergekommenen Hotel steht Maxi in Unterwäsche bekleidet auf und beobachtet mit Eva den Wolfgangsee, an dessen Strand Frauen im Bikini liegen. Weibliche Figuren im Bikini sind im weiteren Verlauf der Handlung sehr häufig zu sehen. Dass Frauen in diesem Film oftmals auf ihr Äußeres reduziert werden, wird auch an den Aussagen von zwei männlichen Protagonisten deutlich. Zum einen meint Zacherl, dass er die Frauen am See zelten hat lassen, damit er einen tiefen Einblick in ihr „Seelenleben“ bekommt. Dabei starrt er einer der Frauen im Bikini gierig auf die Brust. Zum anderen gibt eine Gruppe männlicher Touristen in einer weiteren Szene vor, durch ein Fernrohr den See zu beobachten. In Wahrheit inspizieren sie jedoch Männer mit nacktem Oberkörper und Frauen im Bikini, die am See Sport betreiben. Ein Mann äußert beim Anblick sogar vielsagend: „Fantastisch, diese Hügel!“

Neben den Sportlern bzw. Sportlerinnen am Strand zeigt der Film auch den nackten Oberkörper des Arztes, der sich auszieht, als er zu den Frauen vom Hotel kommt. Deren Hotpants und Miniröcke werden beim Renovieren des Hotels von der Kamera in Großaufnahme und von hinten eingefangen. In diesem Zusammenhang fällt auch auf, dass die Protagonistinnen sehr stark mit ihrem Äußeren spielen, wenn es darum geht, das Hotel auf Vordermann zu bringen und Gäste bzw. Bankangestellte zu täuschen. Um die Mängel des Hotels zu verstecken, setzen die Angestellten immer wieder auf weibliche Anziehung, die vor allem die männlichen Gäste von einer Abreise abbringt.

Nachdem Evas nackter Rücken beim Duschen gezeigt wird, kommt ein Finanzbeamter ins Hotel, welchen die Frauen zu ihren Gunsten ablenken wollen. Entlang einer exakt getakteten Vorbereitung wird er von Zimmer zu Zimmer geführt,

in denen jeweils eine Frau in Unterwäsche und entsprechender Pose auf ihn wartet. Der Finanzbeamte lässt sich davon jedoch nicht beirren, eilt sofort aus den jeweiligen Zimmern und will, ob der Tatsache, dass für ihn ein derartiges Schauspiel veranstaltet worden ist, sogar Vergnügungssteuer vom Hotel einheben. Im Laufe des Films finden sich noch zahlreiche weitere Beispiele, wo Frauen ihr Aussehen einsetzen, um bei Männern etwas zu erreichen. Insofern stellt dieser Heimatfilm sehr explizit eine Reduktion von Frauen auf ihr äußeres Erscheinungsbild dar. In zwei Szenen werden Figuren ausdrücklich auf ihre Attraktivität angesprochen. Die Wirtin beispielsweise macht ihrem Bruder während eines Telefonats folgendes Kompliment: „Na und. Eines schönen Tages wirst du ja vermutlich heiraten, also so unmöglich bist du ja wieder nicht, dass dich keine anschaut.“ Dieser entgegnet später wiederum der zornigen Eva auf ihre Frage „Schauen Sie, wie ich aussehe!“ mit „Doch gar nicht so übel!“

Dieser Heimatfilm erfüllt erstmals alle Anforderungen des Bechdel-Tests. Beim Gespräch über die Erbschaft, das Studium und die Schönheit des Sees kommen Maxi und Eva zwar noch auf den Notar zu sprechen, aber schon bald darauf reden sie nicht mehr über eine männliche Figur. Denn die beiden diskutieren in einer Szene über die Finanzen, das Aufgeben ihres Jobs und den Verkauf von Maxis Auto. Daneben wird aber auch der Furtwängler-Test z.B. durch jene Szene, in der die beiden Portiere Zacherl und Anton bei den Proben der Musikkapelle über das Schwarze Rössl und ihre Vorgeschichte sprechen, erfüllt.

Am Beginn enthält der Film mit dem Chef des Theaters eine männliche Figur, die denkt, dass sie mit ihrer Macht und ihrem Geld alles bekommen kann. Aus diesem Grund nähert sich der Chef Eva auch ohne Skrupel an und spricht diese geringschätzig an: „Na Schätzchen. Maxi sagte, du möchtest über deine Gage sprechen.“ Allein schon die Ansprache seiner Mitarbeiterin ist Sinnbild für seine Respektlosigkeit. Eva lässt sich dies jedoch nicht gefallen und meint, dass sie sich nicht daran erinnern könne, wann sie Bruderschaft getrunken und die Ansprache mit „Du“ besiegelt hätten. Der Chef setzt zum nächsten Versuch an und will mit ihr über die Gehaltserhöhung sprechen, wenn sie Bruderschaft getrunken haben. Dabei rückt er nah an sie heran und bekräftigt sein Vorhaben sogar noch damit, dass er sie auf die Schulter küsst. Dieser Grenzüberschreitung begegnet

Eva jedoch nicht eingeschüchtert, sondern sie gibt ihrem Chef eine Ohrfeige. Seine Niederlage langsam begreifend wird dieser zornig und prophezeit Eva: „Also so wirst du nicht weiterkommen!“ Diese lässt sich jedoch nicht unterkriegen und antwortet dem Mann selbstbewusst: „So will ich auch gar nicht weiterkommen. Ich will auf anständige Weise das Geld für mein Studium verdienen.“ Genervt wird der Theaterchef langsam ausfällig: „Hab dich doch nicht so, du blöde Gans. Langsam musst du doch wissen, wie das hier läuft.“ Eva lässt sich jedoch auch davon nicht einschüchtern und erklärt ihm, dass sie Betriebswirtschaft und nicht die Wirtschaft in seinem Betrieb studiert. Resignierend greift der Chef zum letztmöglichen Mittel seiner Macht: „Wenn Ihnen mein Betrieb nicht passt, können Sie ja gehen.“ Die Szene verdeutlicht sehr eindrücklich, wie ein machtgieriger reicher Mann bis zum Äußersten geht, wenn er nicht bekommt, was er sich vorstellt. Ist sein Verhalten am Beginn noch von Versuchen der Annäherung gekennzeichnet, droht er am Ende seiner Angestellten damit, dass diese am besten den Betrieb verlassen soll. Dem Selbstbewusstsein von Eva ist es zu verdanken, dass seine scheinheiligen Absichten nicht erfüllt werden. Auch ihre Freundin Maxi bestärkt Eva in ihrem Handeln, da auch diese anstrebt, bald zu kündigen.

Dass Eva und Maxi einen selbstbewussten Frauentypen verkörpern, wird auch im Folgenden klar, als sie die Nachricht über Evas Erbschaft erhalten. Umgehend kündigen sie ihre Stellen und auf die Frage ihres Chefs, wie dieser die Stellen nun besetzen soll, antwortet Maxi voller Selbstvertrauen: „Das ist Ihr Bier! Wir jedenfalls übernehmen das Palast Hotel am Wolfgangsee!“ Maxis ausgeprägtes Selbstvertrauen spiegelt sich auch darin wider, dass sie wild darauf losschimpft, wenn ihr etwas gegen den Strich geht. Nachdem Maxi von ein paar männlichen Musikern mit dem Auto überholt worden ist, die noch dazu abfällige Bemerkungen über ihren Wagen machen, schreit sie diesen Schimpfwörter hinterher. Zur Genugtuung verhilft ihr in diesem Fall auch, dass die Herren später eine Auto-panne haben und deshalb auf die Hilfe der beiden Frauen angewiesen sind. Dass sich Maxi ungern belehren lässt, zeigt sich auch, als sie Zacherl bei ihrer ersten Begegnung als Schlossgeist bezeichnet, weil dieser nicht ihrer Meinung ist. Zudem ist auch ihre Freundin Eva überaus selbstbewusst. Als gegen Ende die Pla-

kate für eine Tanzveranstaltung in ihrem Hotel vom konkurrierenden Hotel überklebt werden, eilt sie zum Weißen Rössl und will die Hotelchefin zur Rede stellen. Lange Zeit widersteht sie auch den Annäherungsversuchen von Martin, aber am Ende verliebt sie sich doch in ihn. Dieser gesteht ihr zwar zunächst ihren beruflichen Erfolg sowie ihre Selbstständigkeit zu und sagt: „Was hast du nur mit dem Geld? Als Besitzerin des Schwarzen Rössl bist du doch selbst eine reiche Frau.“ Als sie jedoch meint, dass sie noch lange keine reiche Frau sei und noch sehr viel Arbeit ins Hotel investieren müsse, wird jedoch klar, welche Rolle ihr Geliebter ihr eigentlich zugedacht hat. Denn dieser sagt im Folgenden: „Schade, ich hab’ eigentlich gehofft, du wirst dich um die Kinder kümmern.“ Nachdem sich aufklärt, welche Kinder er meint, fällt sie ihm um den Hals und küsst ihn. Das suggeriert, dass für die Kindererziehung Frauen zuständig sind und das Hotel in diesem Fall zweitrangig ist, weil das Arztgehalt für die Familie ausreicht. Da Eva keine weiteren Einwände gegen die Pläne von Martin erhebt und sie am Schluss mit ihrer Freundin Maxi eine Doppelhochzeit feiert, wird ihre vorherige Rolle als selbstbewusste, unabhängige Frau wieder zurückgenommen.

Die Rössl-Wirtin erfüllt das Klischee der schönen, erfolgreichen Frau, die bei Männern überaus beliebt ist, aber keinen Ehemann hat. Das zeigt sich anhand mehrerer Szenen im Heimatfilm. Am Beginn belehrt sie ihren Küchenlehrling Leopold, der sich bei der Arbeit besonders ungeschickt anstellt. Auf ihren Ratsschlag, bei der Arbeit etwas mehr zu denken, meint der Lehrling, dass er die ganze Zeit nur an sie denken könne. Etwas ratlos wendet sich die Wirtin an ihren männlichen Küchenchef, der zunächst meint, dass Leopold nichts beizubringen sei, aber er für sie alles tun würde. Ob die beiden Männer ihrer Chefin Avancen machen wollen oder ob dies als Zeichen für die überaus beliebte Rössl-Wirtin gesehen werden kann, geht aus dieser Szene nicht eindeutig hervor. Das Gespräch eines weiteren Mitarbeiters mit einem Kollegen über die Wirtin, indem dieser die Worte „Schön ist sie schon“ fallen lässt, legt jedoch den Schluss nahe, dass zahlreiche männliche Mitarbeiter in ihre erfolgreiche Chefin verliebt sind.

Ein ähnliches Klischee erfüllt aber auch ihr Bruder Martin, welcher als Arzt tätig ist und von allen Frauen angehimmelt wird. Dieser Tatsache ist er sich auch selbst bewusst und er genießt diesen Umstand in vollen Zügen. Auch wenn er

versucht, den Anschein von Bescheidenheit zu erwecken, gelingt es ihm nicht, seine Freude darüber zu verbergen. Bei seiner Abreise aus dem Spital an den Wolfgangsee verabschieden ihn drei Krankenschwestern mit einem Strauß Blumen und wünschen ihm eine schöne Reise. Zu seiner Rolle gehört es auch, lässig mit dem Motorboot am See herumzufahren und Frauen auf anderen Booten Ratschläge zu erteilen. Da er dabei überaus unachtsam vorgeht, kommt es auch zum Zusammenstoß mit Evas Boot. Seine Heldenhaftigkeit kann er nun als selbsternannter Lebensretter unter Beweis stellen, indem er Eva sofort ins Wasser hinterherspringt und ihr helfen will. Zu diesem Zeitpunkt weist ihn Eva jedoch ab und nimmt lediglich sein Angebot an, sie ans Ufer zu bringen. Dort versucht er erneut sein Glück und will Eva einladen. Diese wehrt seinen Versuch jedoch ab. Da er eine Abfuhr jedoch nicht kennt und von sich selbst überzeugt ist, kontert er Eva mit frechen Aussagen. Nach einigen Wendungen nimmt Martin am Ende die Rolle des Retters ein und hilft dem Hotel mit einer Geldspritze. Er stellt auch das Personal im Hotel seiner Schwester zur Rede und droht den Mitarbeitern sowie Mitarbeiterinnen mit einer Entlassung, obwohl er nicht die Leitung des Hotels innehat.

In diesem Heimatfilm ist auch eine Protagonistin enthalten, die ihren Mann Marcel permanent herumkommandiert. Unzählige Male muss er die schweren Koffer aus dem Hotelzimmer holen, um diese gleich wieder dorthin zurückzutragen, sobald seine Frau ihren Willen wieder ändert. Die Rache Marceles ist aber, dass er seine Frau gerne damit eifersüchtig macht, wenn die weiblichen Hotelangestellten ihn umwerben, um die beiden als Hotelgäste zu behalten. Einige Male wird Marcel dabei sogar zudringlich und hebt das Kleid einer Angestellten in die Höhe, was aber von seiner Frau bemerkt wird, die ihm umgehend auf die Hand schlägt. Sinnbildlich für die Dominanz der Ehefrau ist eine Szene, in der die Frau ihren Mann fragt, warum sie im Hotel geblieben sind. Er entgegnet ihr, dass sie es doch war, die bleiben wollte. Daraufhin meint sie, dass er ihr einmal hätte widersprechen können. Die Frau fordert ihn auf, die Koffer aus dem Zimmer zu holen. Zunächst widersetzt er sich ihrem Befehl, aber als ihn seine Frau lauter anspricht, geht er doch. Nach einem erneuten Meinungsumschwung seiner Gemahlin muss er die soeben aus dem Zimmer geholten Koffer wieder in dieses

zurückbringen. Seine Ehefrau wirft ihm noch ein „Widerspruch mir doch nicht immer“ hinterher und behält wiederum die Oberhand.

Dem Klischee, dass handwerkliche Tätigkeiten überwiegend von Männern ausgeführt werden, widersetzt sich dieser Film bei der Renovierung des Hotels, denn bis auf einen Mann sind daran ausschließlich Frauen beteiligt. Dennoch bedient sich der Film auch dabei eines Klischees, weil das schwere Klavier nur von Männern transportiert wird. Auch die Tatsache, dass männliche Urlauber den Anweisungen eines Heilprogramms zufolge zum Holzhacken eingeteilt werden, entspricht dem Stereotyp, dass Männer das starke Geschlecht verkörpern. Dass fürs Kochen im Hotel eigentlich Frauen zuständig sein sollten, verdeutlicht Zacherls Aussage „Was wäre, wenn ich nicht kochen könnte? Ich opfere mich auf für euch. Acht Mädchen und keine kann kochen.“ Die weiblichen Angestellten stehen beim Kochen von Palatschinken um ihn herum, wobei eine Frau erklärt, warum sie nicht kochen kann: „Ein Mädchen von heute muss sehen, dass sie ihr Essen bezahlen kann. Da hat sie natürlich keine Zeit, das auch noch zu kochen.“ Insofern widerspricht der Heimatfilm hier also der Auffassung der vorherigen Dekaden, wonach fürs Kochen und für die Hausarbeit ausschließlich Frauen zuständig sind. Die Aussage könnte zudem auch als Anspielung auf die zunehmende Erwerbstätigkeit von Frauen gesehen werden.

Auch Alkohol wird nun nicht mehr nur von Männern konsumiert, sondern bei diversen Veranstaltungen sieht man im Film auch Frauen beim Genuss alkoholischer Getränke. Die Musik wird nach wie vor von Männern beherrscht, obwohl in „Außer Rand und Band am Wolfgangsee“ auch Frauen ein Lied singen. Dabei werden sie jedoch nicht explizit als Musikerinnen ausgewiesen, wie z.B. die rein aus Männern bestehende Musikkapelle oder jene Band, die im Weißen Rössl spielt.

Während Regie, Produktion, Drehbuch und Kamera von Männern übernommen wurden, wird die eigentliche Hauptrolle mit Heidi Hansen von einer Frau verkörpert. Als zweite Hauptrolle tritt im Verlauf der Handlung auch noch der Arzt, der von Ernst Schütz gespielt wird, in den Mittelpunkt des Geschehens. Insofern zeigt sich auf Produktionsseite ein männliches Übergewicht. Die Hauptrolle wird von

einer Frau verkörpert, der im zweiten Teil des Films eine dominante männliche Rolle gegenübergestellt wird.

7.3.2 Kriminalfilm: „Situation“ (A 1972)

7.3.2.1 Inhaltsangabe

Michael schafft es aufgrund seiner technischen Fähigkeiten, Funkkontakt mit anderen Männern aufzunehmen und sie an einem Verbrechenscoup zu beteiligen. Er gründet drei unterschiedliche Banden, die keinerlei Kenntnis voneinander haben und die alle einen Teil zu seinem Vorhaben beitragen sollen. Im Gegenzug verspricht er den Männern Geld für ihre Dienste. Während der Planungsphase lernt er Rita kennen und die beiden verlieben sich ineinander, obwohl Rita bereits eine Beziehung mit Heinz führt. Nach und nach wird die junge Frau misstrauisch und versucht sein Geheimnis zu lüften. Michael findet jedoch immer wieder Ausflüchte und schafft es bis zuletzt, den Coup vor ihr geheim zu halten. Dieser beinhaltet, dass die erste Verbrechergruppe einen Sender und eine Bombe in einer Bank platziert und das erbeutete Geld bis zu einer Garage bringt, in der das Auto gewechselt wird. Anschließend übernimmt die zweite Verbrechergruppe und überlistet die erste, sodass diese von der Polizei verhaftet wird, über die näheren Umstände jedoch wenig Angaben machen kann. Die dritte Verbrechergruppe täuscht die zweite auf ähnliche Weise und bringt die Beute zuletzt mit einem Jeep zu einer Hütte, die Michael gehört. Der Plan scheint aufzugehen, weshalb die Polizei auch lange im Dunkeln tappt. Als folgenschwerer Fehler erweist sich jedoch, dass Rita mit ihren Freunden ein Wochenende in Michaels Hütte verbringt, die er ihr schon zuvor gezeigt hat. Das ursprünglich perfekt geplante Verbrechen droht damit zu scheitern, weil die von Michael beauftragten Männer Ritas Freunde kaltblütig ermorden und es auch innerhalb der Gruppe zu Auseinandersetzungen kommt. Am Ende ist nur noch ein Angreifer übrig, welcher jedoch durch eine manipulierte Sprengstoffladung in seinem Wagen ebenfalls stirbt. Nun sind nur noch Michael und Rita am Leben. Als Michael das letzte Beweismittel vernichten will, stößt Rita ihn einen Hang hinab und macht sich mit dem Geld davon.

7.3.2.2 Filmpersonal

Die Hauptrollen wurden von Rita Tushingham und Mischa Hausserman gespielt. Weitere Rollen übernahmen unter anderem bekannte amerikanische, britische und österreichische Schauspieler und -innen wie Frederick Jaeger, William Berger, Gordon Mitchell, Vicki Woolf, Heinz Marecek, Heinz Petters und viele andere. Für die Produktion war Günther Köpf verantwortlich. „Situation“ gilt als erster Kinofilm des österreichischen Filmemachers Peter Patzak, der in dem Film Regie führte und gemeinsam mit Oscar Bronner und Walter Kindler das Drehbuch verfasste. Letzterer fungierte auch als Kameramann für den Krimi.

7.3.2.3 Analyse

Der überwiegende Teil der Figuren im Film ist männlich, denn mit Ausnahme der Hauptprotagonistin kommen Frauen im Handlungsverlauf nur am Rande vor. Bei der Verteilung der Berufe bedient sich der Krimi im Wesentlichen klassischer Zuordnungsmuster. Einzig die Hauptfigur Rita, die an der Universität in der Forschung arbeitet, bietet eine Ausnahme. Ansonsten finden sich weibliche Protagonistinnen als Verkäuferin in einem Antiquitätenladen, als Kellnerin in einem Kaffeehaus und als Sekretärin eines Kriminalpolizisten. Zwei weitere weibliche Figuren sind im Film als Prostituierte zu sehen. Ein ausgewogenes Verhältnis herrscht bei den Mitarbeitern und Mitarbeiterinnen der Funkzentrale, wo sowohl Männer als auch Frauen beschäftigt sind. Demgegenüber entfallen, abgesehen von der Sekretärin im Kommissariat, alle Ermittlerrollen auf Männer. Dies betrifft unter anderem Kriminalbeamte, uniformierte Straßenpolizisten, Scharfschützen vor der Bank, Polizisten von der Spurensicherung sowie einen Polizisten, der für die Entschärfung der Bombe zuständig ist. Darüber hinaus sind auch der Bankdirektor und sein engster Kreis an Vertrauten, die sich mit den Forderungen der Bankräuber beschäftigen, allesamt Männer. Die männliche Hauptfigur wird zwar nicht explizit bei der Arbeit gezeigt, aufgrund seiner besonderen Fähigkeiten liegt es aber nahe, dass er einem technischen Beruf nachgeht.

Männliche Figuren in „Situation“ tragen meist einen Anzug, weibliche Figuren Hose und Bluse bzw. Arbeitskleidung. Am Beginn werden im Hallenbad Männer in Badehosen und Frauen in Bikinis gezeigt. Michael, Heinz und andere Männer

im Fitnessstudio werden im Film oberkörperfrei dargestellt. Heinz rasiert sich in dieser Sequenz vor dem Spiegel. Die Darstellung von Nacktheit erfolgt jedoch explizit über die beiden Frauen, die Prostituierte verkörpern und völlig nackt beim Ankleiden gezeigt werden. Männer haben häufig einen Schnurrbart, Frauen tragen ihr Haar zumeist kurz. In der Szene am Ende des Kriminalfilms, in der die zwei verbliebenen Verbrecher Ritas Freunde töten, wird ihre Freundin auf ihre Attraktivität angesprochen, was schlussendlich auch dazu führt, dass sie nicht sofort umgebracht wird. Denn während der eine Mann die Frau erschießen will, hält ihn der andere davon ab und sagt: „She is pretty. We’re maybe here some time.“

Weder die Kriterien des Bechdel-Tests noch jene des Furtwängler-Tests werden von diesem Film bestanden. Zwar sprechen männliche Figuren selten über Frauen oder ihre Beziehung, was den wenigen weiblichen Figuren geschuldet ist, aber die Kommunikationssituation liefert keine Aufschlüsse über die Namen beider Protagonisten. Dies wird auch mit Blick auf die wenigen weiblichen Protagonistinnen deutlich, wenngleich in „Situation“ ohnehin nur ein Gespräch zwischen zwei Frauen enthalten ist. Dabei kommen die Interaktionspartnerinnen jedoch mit Heinz auf einen Mann zu sprechen. Darüber hinaus wird lediglich Rita namentlich benannt, nicht aber ihre Freundin.

Die Hauptfigur Michael verkörpert den Typus vom geldbesessenen Mann. Dass für ihn mit Geld alles zu regeln ist, zeigt sich in der Szene, in der er Rita kennenlernt. Diese hat im Antiquitätenladen unabsichtlich Geschirr zerstört und kann den von der Verkäuferin geforderten Wucherpreis nicht bezahlen. Michael bekommt Wind von dem Geschehen und gibt der Frau ein paar Geldscheine, die bei weitem nicht dem zuvor angegebenen Preis entsprechen. In einer weiteren Szene fällt seine Besessenheit auch Rita auf. Als Michael seine Intention verrät, bei Ritas Mutter um ihre Hand anzuhalten, macht er klar, dass es ihm wichtig ist, dass er finanziell für Rita aufkommen kann. Enttäuscht fragt ihn Rita, warum er immer übers Geld nachdenke, wenn er über Liebe spricht. Auch im Gespräch der beiden über ein Gemälde lenkt er dieses sofort auf den Wert des Kunstwerks. Dabei kommt er auf sein Projekt zu sprechen, welches ihm für den Rest seines

Lebens finanzielle Unabhängigkeit beschert. Seine Besessenheit von Geld gipfelt also letztlich in einem nahezu perfekt geplanten Banküberfall unterschiedlicher Banden, deren einziger Profiteur er selbst sein soll.

Eine aktive Rolle für die Planung und Ausführung des Coups spielen über den gesamten Handlungsverlauf ausschließlich männliche Figuren. Dabei werden technische Fähigkeiten von Michael ebenso von einem männlichen Protagonisten gezeigt. Dieser ist in der Lage, mittels Funk Kontakt mit den drei Verbrecherbanden aufzunehmen und manipulierte Sprengfallen anzubringen. Die einzelnen Gruppen, die unterschiedliche Aufgaben ausführen und nach und nach ausgebootet werden, bestehen lediglich aus Männern. Jede Gruppe muss die Geldtaschen mit dem Auto eine gewisse Strecke befördern, wobei die Fahrzeuge in diesem Kriminalfilm generell nur von Männern gelenkt werden. Zudem werden Waffen fast nur von Männern bedient, wobei mit Ritas Freundin auch eine Frau den Abzug zu fassen bekommt und zur Selbstverteidigung einen Schuss abgibt.

Lange Zeit wird Rita als Figur dargestellt, die zwar ab und an Michaels Geheimnisknauer hinterfragt, sich im Wesentlichen aber nach seinen Wünschen richtet. Im Lokal gibt Michael zunächst den Gentleman, der Rita den Sessel beim Hinsetzen hält, bestellt dann aber sogleich mit einer Selbstverständlichkeit für beide bei der Kellnerin einen Kaffee, ohne Rita über ihren Getränkewunsch zu fragen. In der Szene, in der Michael von seinem geheimen Projekt spricht, Rita jedoch nichts Genaueres davon verraten möchte, fragt sie ihn, warum er eine Frau heiraten wolle, der er nicht vertraue. Dies kann er zunächst noch abwehren, aber als er es für eine gute Idee hält, dass sie ein Wochenende ohne ihn mit ihren Freunden und Freundinnen am See verbringt, wird sie abermals misstrauisch. Ein weiteres Mal versucht sie sich seinem Willen zu widersetzen, als die beiden Schüsse von der Hütte hören. Während Michael sich vom Tatort entfernen möchte, möchte Rita herausfinden, was in der Hütte passiert ist und läuft davon. Nachdem sie in der Hütte hinter das Geheimnis kommt und sich in ihrem apathischen Zustand erst wieder nach Michaels Willen zu richten scheint, nimmt Rita am Ende abermals eine aktive Rolle in der Handlung ein. Als Michael mit dem Sender das letzte Beweismittel den Hang hinabstürzen möchte, geht Rita ihm nach und stößt ihn hinterher. In der letzten Einstellung sieht man sie mit den

Geldtaschen in ihre Wohnung gehen.

Abgesehen von dieser Gewalttat einer Frau wird im Film nur männliche Gewalt gezeigt. Die Verbrecher hantieren mit Waffen, bedrohen einander gegenseitig und erschießen am Ende unliebsame Personen nach Belieben. Heinz wird von einem Kriminellen beim Rasieren erschlagen. Ritas Freundin muss am Ende für die übrigen Täter kochen und einer der beiden befiehlt ihr, sich auf den Boden zu setzen. Danach reißt er ihre Bluse auf und will sie vergewaltigen, weshalb er zu seiner Waffe greift. Ritas Freundin setzt sich jedoch zur Wehr und erreicht den Abzug des Gewehrs, wobei sie damit nicht nur den Verbrecher, sondern auch sich selbst erschießt. In der Szene ihrer Auffindung durch die weinende Rita wird Sentimentalität über eine Frauenfigur transportiert. Untreue wird im Film mit Rita ebenfalls einer weiblichen Figur zugeschrieben. Alkohol- und Zigarettenkonsum ist in der Regel Männern vergönnt, aber auch eine der beiden Prostituierten raucht. Eine dienende Rolle in diesem Film übernimmt eine Sekretärin bei der Polizei, welche ihrem Vorgesetzten Kaffee serviert. Dieser behandelt jedoch seine Sekretärin überaus respektlos und spielt seine Machtposition aus.

Die wesentlichen Funktionen wie Produktion, Regie, Drehbuch und Kamera wurden von Männern übernommen. Die Verteilung der männlichen und weiblichen Hauptrollen ist ausgeglichen, wobei Rita Tushingham im Vorspann vor ihrem Schauspielkollegen Mischa Hausserman genannt wird. Auffällig ist, dass die Mehrzahl von Rollen von Männern übernommen wurde und nur sehr wenige Frauenrollen in diesem Kriminalfilm vorkommen.

7.3.3 Fazit

Beruf: In „Außer Rand und Band am Wolfgangsee“ wird Frauen beruflicher Erfolg zugestanden. Dies wird an der Hauptfigur Eva Lenz sowie an der Rössl-Wirtin deutlich. Als Studentin strebt Eva höhere Bildung an, jedoch führt eine Erbschaft dazu, dass sie gemeinsam mit Freundinnen und Freunden ein eigenes Hotel aufbaut. Die Rössl-Wirtin lenkt ihr Hotel nach Belieben und genießt hohes Ansehen bei ihren Mitarbeitern und Mitarbeiterinnen. In beiden Fällen erfährt der berufliche Erfolg der beiden weiblichen Figuren jedoch eine leichte Rücknahme. Eva heiratet am Ende einen Arzt und soll sich dessen Auffassung zufolge in Zukunft um

die gemeinsamen Kinder kümmern. Die Rössl-Wirtin berichtet im Film selbst, dass sie die Position nur deshalb inne hat, weil ihr Bruder keine Frau findet. Dennoch sind die beiden Figuren eine Aufweichung klassischer Berufszuweisungen und Bildungskarrieren, die teilweise schon in den beiden Filmen der 1960er-Jahre vorhanden sind. Eine ähnliche Auflockerung von traditionellen Zuordnungen bietet auch die weibliche Hauptrolle Rita in „Situation“, die an der Universität in der Forschung tätig ist. Neben stereotypen Zuweisungen zeigt sich also, dass in den beiden Filmen der 1970er-Jahre ein Aufbrechen der klassischen beruflichen Geschlechterrollen festzustellen ist.

Äußere Erscheinung: Im Heimatfilm der 1970er-Jahre wird auch erstmals eine explizite Reduktion von Frauen auf ihr Äußeres deutlich, was sich beispielsweise in der Darstellung von Maxi in Unterwäsche zeigt. Zudem finden sich im Film zahlreiche weibliche Figuren, die ihr Aussehen dazu gebrauchen, um etwas Bestimmtes zu erreichen. Diese werden auch von männlichen Protagonisten darauf angesprochen. Ein Beispiel hierfür sind die Avancen, welche die Hotelangestellten ihren Gästen machen, damit diese das Hotel nicht verlassen. Eine Nacktdarstellung enthält auch der Kriminalfilm „Situation“, der zwei Prostituierte splitternackt beim Ankleiden zeigt, was vermutlich mit der zunehmenden Liberalisierung in den 1970er-Jahren zusammenhängt.

Beziehungen: Erstmals besteht mit „Außer Rand und Band am Wolfgangsee“ überhaupt ein Film den Bechdel-Test. Nachdem in den 1950er- und 1960er-Jahren die ausgewählten Filme zwar den Furtwängler-Test, aber nicht den Bechdel-Test bestanden haben, wird in den 1970er-Jahren zunehmend weibliches Selbstbewusstsein und Unabhängigkeit in den Produktionen transportiert. Dies führt dazu, dass namentlich genannte Frauenfiguren miteinander über etwas anderes kommunizieren können als Männer bzw. ihre Beziehung. Aus Mangel an Nennungen von Figurennamen besteht der Krimi „Situation“ sowohl den Furtwängler- als auch den Bechdel-Test nicht. Dies ist vor allem für den Furtwängler-Test erstaunlich, da die überwiegende Zahl der Rollen im Film männliche sind.

Rollen und Klischees: Im Heimatfilm der 1970er-Jahre treten zwei selbstbewusste Frauen auf, die auch vor männlicher Macht nicht zurückschrecken und

ihrem aufdringlichen Chef die Meinung sagen. Im weiteren Verlauf der Handlung gelingt es ihnen, einem Hotel zum Wiederaufbau zu verhelfen. Dies schaffen sie fast ohne männliche Hilfe, aber das schwere Klavier wird dennoch von Männern geliefert. Auch am Ende benötigen sie die Unterstützung eines Mannes, der fürs Finanzielle aufkommt und das Hotel rettet. Dieser genießt es auch, als Arzt von allen Frauen angehimmelt zu werden. Abgesehen vom Aufbau des Hotels stellt auch eine Szene, in der die weiblichen Hotelangestellten mit Zacherl auf die Kochkünste eines Mannes angewiesen sind, weil sie selbst nicht kochen können, eine Aufweichung traditioneller Rollenzuschreibungen dar. Eine weibliche Figur, die zur Aufklärung des Verbrechens beiträgt, gibt es in „Situation“ im Gegensatz zu den Kriminalfilmen der vorherigen Jahrzehnte nicht, wenngleich auch Rita am Ende aktiv in das Geschehen eingreift. Denn sie stößt ihren Geliebten Michael, über dessen kriminelle Machenschaften sie nun Bescheid weiß, einen Hang hinter und wird damit zur Mörderin. Eine solche enthält weder der ausgewählte Kriminalfilm der 1950er- noch jener der 1960er-Jahre.

Filmpersonal: Produktion, Regie, Kamera und Drehbuch sind wie in den vorherigen Jahrzehnten auch bei den beiden Kinofilmen der 1970er-Jahre in männlicher Hand. Der Handlung geschuldet haben beide Filme eine männliche und eine weibliche Hauptfigur. Im Heimatfilm erhält die weibliche Protagonistin stärkere Aufmerksamkeit, im Kriminalfilm der männliche Protagonist. Generell finden sich in „Situation“ jedoch kaum weibliche Rollen. Wenn weibliche Figuren auftreten, sind sie meist in kleineren Nebenrollen zu sehen.

7.4 1980er-Jahre

7.4.1 Heimatfilm: „Schöne Tage“ (A 1981)

7.4.1.1 Inhaltsangabe

Gegen seinen Willen kommt der junge Franzi von seiner Mutter zu seinem leiblichen Vater auf den Bauernhof, der ein böswilliger Mensch ist. Er hat kein Verständnis für Franzis Heimweh und zwingt ihn, Mahlzeiten zu essen, die er nicht möchte. Zudem ist Franzi auch den Schlägen seines Vaters ausgesetzt, für die er sich im Anschluss bedanken muss. Wegen der Umstände am Hof wird das

schüchterne Kind zum Bettnässer. Die Knechte und Mägde müssen für den Bauern harte körperliche Arbeit erbringen und werden bis zur Erschöpfung ausgenutzt. Mit der jungen Maria bekommt der Hof bald Zuwachs, weil der Bauer auch ihr leiblicher Vater ist und ihm das Kind zugewiesen worden ist. Der stumme, ältere Knecht Moritz bietet Franzi letztlich Zuflucht. Nachdem Franzi am Feld erneut Schläge von seinem Vater kassiert hat, zerstört er sein Zimmer und flieht zu seiner Mutter, welche jedoch keine Einsicht zeigt und ihren Sohn zu seinem leiblichen Vater zurückbringt. Mit zunehmendem Alter bekommt Franzi von seinem Vater immer schwerere Tätigkeiten auferlegt und er verliebt sich schließlich in Maria. Diese soll von einem Knecht schwanger sein, der erhängt vom Prozessionszug aufgefunden wird. Franzi träumt davon, dem Hof zu entkommen und eine Lehrstelle als Mechaniker anzunehmen, welche ihm jedoch von seinem Freund Leo weggeschnappt wird. Zu einer Hebamme, die mittlerweile am Hof ist und dort die Zustände anprangert, entwickelt Franzi starke Zuneigung. Deshalb bittet er sie in einem Brief, am Hof zu bleiben. Nachdem ihm dieser Wunsch nicht erfüllt wird, hegt er sogar Selbstmordgedanken. Im weiteren Verlauf der Handlung wird Franzi erwachsen und er sucht weiterhin nach einer Lehrstelle. Als er in eine Mechanikerwerkstatt kommt, weiß der dortige Chef bereits vom Bauern über Franzis angebliche Faulheit Bescheid und stellt ihn nicht ein. Franzi nimmt jedoch bald darauf eine Lehrstelle als Schmied an und ist erstmals glücklich. Als Franzi am Ende des Films auf den Hof zur Aufbahrung des mittlerweile verstorbenen Moritz zurückkehrt, fordert der Bauer eine Rückkehr seines Sohnes auf den Hof. Ob dies tatsächlich eintritt, bleibt offen.

7.4.1.2 Filmpersonal

Die literarische Vorlage für den Film ist der autobiographische Roman „Schöne Tage“ des österreichischen Schriftstellers Franz Innerhofer, wobei der Stoff von Fritz Lehner bearbeitet wurde. Er schrieb sowohl das Drehbuch und führte in diesem Heimatfilm Regie. Als Kameramann fungierte Anton Peschke. Die Produktion wurde vom ORF übernommen, wobei Hermann Wolf für die Produktionsleitung verantwortlich war. Bei den Schauspielern und Schauspielerinnen handelt es sich ausschließlich um Laiendarsteller und -innen, wobei die beiden Hauptrollen Franzi und der Bauer sind. Ersterer wurde im Kindesalter von Andreas Umrig

Jr. und im jungen Erwachsenenalter von Fritz Martin gespielt. Den Bauer spielte Johann Woschitz.

7.4.1.3 Analyse

Die im Jahr 1950 einsetzende Handlung zeigt berufliche Tätigkeiten im bäuerlichen Milieu. Der Bauer des Hofes steht in der Hierarchie am höchsten, darunter steht die Bäuerin, die für die Versorgung der Familie sowie der Arbeitskräfte und für die Kindererziehung zuständig ist. In der Hierarchie am niedrigsten stehen die Knechte und Mägde, die am Feld schwerste körperliche Arbeit leisten müssen und diese unabhängig vom Geschlecht vollbringen. Wie Franzis Stiefmutter übernimmt auch seine leibliche Mutter Tätigkeiten im Haushalt und kümmert sich um die Kindererziehung, während sein Stiefvater einer Arbeit außerhalb des Hauses nachgeht. Im Heimatfilm kommen eine Lehrerin und ein Lehrer vor, wobei die Pädagogin Franzin in der Volksschule und der Pädagoge ihn in der Hauptschule unterrichtet. Weitere männliche Funktionen und Berufe im Film sind jene eines Bürgermeisters, Arztes, Briefträgers, Mechanikers sowie Polizisten. Ein weiterer weiblicher Beruf in „Schöne Tage“ ist jener der Hebamme. Demzufolge bedient sich „Schöne Tage“ einer klassischen Zuweisung von „männlichen“ und „weiblichen“ Berufen.

Die Figuren tragen Arbeitskleidung und für ihr bäuerliches Umfeld typische Kleidung. Frauen kleiden sich oft mit Schürze, Kleid und Kopftuch, Männer sind mit Hemd, kurzer und langer Hose sowie einem Hut ausgestattet, wobei sie zum Teil mit offenem Hemd arbeiten. Einzig in der Kirche beim Begräbnis oder bei feierlichen Prozessionen wird Anzug mit Krawatte bzw. ein dunkler Rock mit Bluse getragen. Wie die Knechte beim Waschen wird im Film auch der erwachsene Franzin mit nacktem Oberkörper gezeigt. Letzterer ist im Verlauf der Handlung auch beim Anprobieren eines neuen Anzugs im Geschäft und beim Kämmen sowie Ankleiden am Hof zu sehen. Ein expliziter Hinweis auf die Attraktivität einer Figur ist im Film lediglich einmal enthalten, denn Franzin wird am Ende des Filmes von einem Mann mit dem Satz „Du bist a junger fescher Bua, probier's woanders“ auf eine andere Lehrstelle vertröstet.

Der neue Heimatfilm erfüllt sowohl den Bechdel- als auch den Furtwängler-Test

nicht, weil in den Gesprächen kaum Namen von den Protagonisten und Protagonistinnen erwähnt werden. Zudem wird in der Kommunikation mit dem Bauern deutlich, dass viele Figuren ihm das Wort überlassen und zur Interaktion selbst nicht viel beitragen. Dies könnte daran liegen, dass sie Angst vor dem Bauern haben.

Der Bauer erfüllt den Typus eines herrschsüchtigen Familienoberhauptes, das seine Untergebenen und seinen Sohn Franzi permanent herumkommandiert und auch nicht vor Gewalt zurückschreckt. Immer wieder schlägt er seinen Sohn, den er als seine Jugendsünde bezeichnet. Nachdem Franzi nicht in der Kirche gewesen ist und der Bauer sich dadurch blamiert fühlt, erhält der Sohn eine Prügelstrafe im Stall, um die er selbst bitten muss. Mit dem Gürtel schlägt er des Öfteren fest auf sein Kind ein, sodass dessen Schreie am gesamten Hof wahrgenommen werden können. Dennoch wagt niemand ein Einschreiten gegen die körperliche Strafe. Als das Schlagen zu Ende ist, bedankt sich der Sohn dafür und beginnt zu weinen, wobei ihn sein tyrannischer Vater tröstet und an seine Vernunft appelliert. Er stellt die Situation so dar, dass Franzi an seinem Unglück selbst schuld ist und er ihn eigentlich nicht schlagen möchte.

Solche Gewaltaktionen mit anschließendem Appell an Franzis Vernunft wiederholen sich im Film des Öfteren, wobei der Bub hierbei keinerlei Unterstützung erhält. Weder ist seine Rückkehr zur leiblichen Mutter von Erfolg gekrönt noch bietet der Arzt, der Flecken auf Franzis Haut feststellt, dem Jungen Hilfe an. Letzterer verschafft Franzi paradoxerweise eine Freistellung von der Schule, damit er zuhause am Feld helfen kann. In einer Szene im Feld schlägt ihn der Bauer so fest, dass er beinahe ohnmächtig wird. Gewalt wird aber auch über andere Figuren transportiert. Beispielsweise haben Knechte Spaß daran, Hasen zu quälen und zu ertränken, welche für das nächste Essen gedacht sind. Aber auch Franzi zeigt im jungen Erwachsenenalter ähnlich aggressive Ansätze wie sein Vater, als er seine Stiefschwester schlägt, weil diese nicht mit ihm ins Tal ziehen möchte. Zudem fasziniert ihn ein toter Hirsch so sehr, dass er ihn in der Schule malt. Wie sein Vater treibt Franzi ein Pferd bis zur Erschöpfung in den Schnee und geht sogar noch einen Schritt weiter, indem er das Tier quält, bis es nicht mehr weitergehen kann. Insofern werden die Verhaltensweisen des Vaters auf seinen

Sohn übertragen, wobei der Erstgenannte dies der Aussage eines Knechts zufolge ebenso von seinem Vater gelernt haben soll. Der erwachsene Franzi imitiert die Schläge seines Vaters danach an einem Sessel und steigert sich derart in die Situation hinein, dass der Sessel am Ende zerstört in allen Teilen am Boden liegt.

Zum Bild des herrschsüchtigen Familienvaters passen auch die fragwürdigen Erziehungsmethoden, mit denen der Bauer Franzi immer wieder an das Leben an seinem Hof gewöhnen möchte. Mehrmals zwingt er Franzi dazu, sein Essen zu verzehren, obwohl dieser sichtbar nicht will. Hierbei baut er sogar psychischen Druck auf seinen Sohn auf, weil die Knechte und Mägde nicht aufstehen dürfen, bis Franzi aufgegessen hat. Dabei wird er zudem von seiner Frau bestärkt. Da Franzi das Essen, welches ihm sein Vater gewaltsam in den Mund schiebt, ausspuckt, unternimmt der Bauer einen neuen Versuch und hält seinem Sohn die Hand vors Gesicht, damit dieser das Gericht hinunterwürgen muss. Auch beim Beten muss Franzi immer wieder von vorne beginnen, weil er es nicht schafft, das Gebet ohne Fehler fertigzubringen. Dagegen misst das Familienoberhaupt der Schulbildung wenig Bedeutung bei, denn er verbietet Franzi das Erledigen der Hausübungen und schickt ihn zur Feldarbeit. Um seinem Sohn bäuerliche Tätigkeiten näherzubringen, schreit er ihn immer wieder an. In einer Episode soll Franzi näher an das Pferd heranrücken und seinem Vater zufolge kein Feigling mehr sein. Da der Junge aber Angst davor hat und nicht darauf eingeht, bindet ihn sein Vater ans Pferd. Dass der Vater die Erziehung von Franzi eigentlich nicht als seine Aufgabe sieht, merkt man in jener Szene, in der Franzi nicht in der Kirche gewesen ist. Nachdem der Bauer seine Maßregelung beendet hat, lässt er abschließend noch den Satz „I hob de ganze Woche schon genug zum Tuan, werd' ma ned in Sonntag a nu mit Kindererziehung verderben“ fallen. Echte Sorge um seinen Sohn zeigt der Bauer nur in jener Szene, als Franzi sich sein Auge verbrennt und der Vater es mit kaltem Wasser kühlt.

Die Figur des Vaters ist auch überaus geizig und kann nicht genug bekommen, was bereits am Anfang deutlich wird, als er Franzi die Gegend näherbringt. Denn dabei teilt er seinem Sohn mit, welchen Hof er noch kaufen möchte, um sein ohnehin schon großes Anwesen im Bergbauernmilieu noch zu erweitern. Weiters zeigt sich seine Gier auch dadurch, dass er sich beim Unfall von Moritz mit dem

Pferdewagen nicht um den verletzten alten Knecht sorgt, sondern den kaputten Kannen und der im Fluss schwimmenden Milch nachtrauert. Das teure Pferd, welches dem Unfall zum Opfer gefallen ist, kümmert ihn mehr als sein blutender Knecht. Der Bauer treibt seine Dienstboten und -botinnen auch permanent dazu an, schneller zu arbeiten, und er lässt sie auch am Sonntag nach der Kirche arbeiten. Am Ende haben den Bauern alle Knechte und Mägde verlassen und er appelliert an seinen Sohn, bei ihm am Hof zu bleiben. Sobald Franzi erwachsen ist, traut sich der Vater auch nicht mehr zuzuschlagen, weil er hofft, dass er seinen Sohn dadurch bei sich halten kann. Dies wird vor allem in jener Sequenz klar, als der Bauer zwar verärgert darüber ist, dass Franzi lieber ins Kino geht, als die Wiese zu mähen, ihn aber nicht mehr schlägt, sondern seinen Wunsch akzeptiert und ihm sogar Geld für sein Vorhaben mitgibt. Verbal kann sich der Bauer aber dennoch nicht zurückhalten und er gibt seinem Sohn noch mit auf den Weg, dass aus ihm nie etwas werden wird.

Untreue vermittelt der kritische Heimatfilm mit dem Bauern über eine männliche Figur. Als Franzi an den Hof kommt, macht der Bauer Andeutungen über das Aussehen seiner ehemaligen Geliebten. Zudem wünscht er sich, dass Franzis leibliche Mutter zum Essen bleibt, nachdem diese ihn wieder an den Hof gebracht hat. Ein Beleg für seine Untreue ist, dass er mit Maria ein Mädchen am Hof aufnimmt, das allem Anschein nach ebenfalls ein uneheliches Kind von ihm ist. Er bezeichnet sie zwar als „Pflegefall“, warnt aber seine Knechte dennoch davor, das Kind anzurühren. Trotz aller Warnungen wird Maria einige Jahre später von einem Knecht schwanger. Die Schuld an der ungewollten Schwangerschaft liegt den Dienstboten und -botinnen zufolge nicht beim Knecht, sondern bei Maria, wie bereits am Beginn des Films deutlich wird. Nach einem Ritual der Dienstboten und -botinnen gibt ein Knecht einer Magd sein Jausenmesser, wenn dieser mit ihr schlafen möchte. Als Maria schon als Zwölfjährige von einem um ein paar Jahre älteren Knecht ein Messer zugesteckt bekommt, wirft sie es ihm nach. Ein anderer Knecht meint die Situation überspielend: „Zuerst mocht's erm schene Augn und daun schmeißt's erm des Messer noch. So san se.“ Diese Szene belegt, dass Frauen sich nach Auffassung der Männer unterzuordnen haben.

Eine ambivalente Frauenrolle nimmt die Stiefmutter von Franzi ein. Sie ergreift

im Beisein ihres Ehemannes nie Partei für ihren Stiefsohn und pflichtet ihrem Gatten stets bei, jedoch entwickelt sie Ansätze von Muttergefühlen, wenn sie mit Franzi allein ist. Am Beginn bittet sie Franzi, zu ihr zu kommen und verspricht ihm, dass ihm niemand etwas tun wird. Daneben schimpft sie aber auch immer wieder mit ihm, weil er Bettnässer ist und ihr viel Arbeit macht.

Eine gegensätzliche Figur ist die Hebamme, welche im zweiten Teil des Films auftritt. Sie ist die erste Person, die sich gegen die Missstände am Bauernhof und die männliche Dominanz auflehnt. Zunächst teilt sie Franzis Stiefmutter mit, dass diese schuld daran ist, dass ihr Stiefsohn Bettnässer und verwahrlost ist. Anschließend tröstet sie Franzi und sagt, dass er sich nichts daraus machen soll. Erstmals gewinnt Franzi Vertrauen zu einem anderen Menschen. Als die Stiefmutter das von der Hebamme Gekochte verschmährt, platzt dieser abermals der Kragen. Als der Vater von der Szenerie Wind bekommt und einschreiten möchte, teilt die Hebamme auch ihm ihre Meinung mit und sagt: „Ihr behandelt die Leute wie im Mittelalter. Die Leute interessieren euch nicht, die Sachen sind euch viel wichtiger als die Leute.“ Nachdruck verleiht sie ihrer Aussage damit, dass sie einen Teller auf den Boden wirft. Während der Bauer erstmals sprachlos ist, wehrt sich nur seine Frau gegen die Anschuldigungen. Abschließend gibt die Hebamme Franzi eine Ohrfeige und will von der Stiefmutter wissen, warum sie nicht dagegen vorgeht. Franzi bittet die Hebamme später in einem Brief, nicht vom Hof zu gehen, was diese ihm aber nicht erfüllt.

Tätigkeiten im Haushalt verrichten im Film zumeist weibliche Figuren. Franzis leibliche Mutter wäscht und hängt die Wäsche auf, Franzis Stiefmutter bedient ihren Mann, ihre Kinder sowie die Mägde und Knechte, die am Hof beschäftigt sind. Tisch abwischen, Bedienen, Nähen und Matratzen klopfen sind Aufgaben, die im Film ausschließlich von weiblichen Figuren übernommen werden.

Technische Tätigkeiten übernehmen dagegen zumeist männliche Protagonisten. Demzufolge sorgen einige Männer dafür, dass der Plattenspieler wieder funktioniert, und Moritz repariert eine kaputte Uhr, bevor er Franzi seine Uhrensammlung präsentiert. Auch der langsam erwachsen werdende Franzi bedient am Ende in seiner Lehrzeit Maschinen.

Emotionen werden in „Schöne Tage“ vor allem über Franzi vermittelt. Er ist die erste männliche Figur in den untersuchten Filmen, die sentimentale Gefühle zeigen darf. Franzi weint, weil er Heimweh hat, ihn sein Vater schlägt oder dieser ihn zu etwas zwingt, was er nicht möchte. Auch eine Frau weint einmal im Film, als sie ihr Kind zum ersten Mal in der Schule lassen muss. Am Schluss weint Franzi Freudentränen, weil er der Situation am Hof endlich entkommt und eine Lehrstelle bekommen hat. Rauchende Figuren sind ausschließlich Männer, Alkohol wird in den meisten Fällen auch von männlichen Protagonisten konsumiert. Einzig Maria trinkt einmal Schnaps aus der Flasche. Musik wird nur von Männern gemacht, da die Mitglieder der Musikkapelle allesamt männliche Darsteller sind. Die beiden Hauptrollen des Films Franzi und der Bauer sind männliche Figuren. Auch als Regisseur, Drehbuchautor, Produzent und Kameramann fungierten Männer. Insofern sind in diesem Film alle wesentlichen Funktionen und die Hauptrollen an Männer vergeben, Frauen kommen lediglich als Nebenfiguren vor.

7.4.2 Kriminalfilm: „Den Tüchtigen gehört die Welt“ (A 1981)

7.4.2.1 Inhaltsangabe

Polizeimajor Kottan und seine Kollegen Schremser und Schrammel ermitteln in einem Politskandal. Seit Jahren profitieren der geschäftsführende Direktor einer Wiener Planungs- und Baufirma Diplomingenieur Wolfgang Bleiner, die Aufsichtsratsvorsitzende Doktor Herta Aichinger und der Bezirksvorsteher Erwin Sommer von illegalen Grundstücksspekulationen und Schmiergeldzahlungen. Das neueste Projekt betrifft das „Freizeit- und Wohnzentrum Alte Donau“. Die korrupten Machenschaften sind aber vom Versicherungsbetrüger Ludwig Haumer bedroht, der von den drei Geld zu erpressen versucht und auch mit dem Diskothekenbesitzer Jakob Kralicek eine Rechnung offen hat, weil dieser Haumers Tochter zur Mitwirkung in einem pornografischen Film gezwungen hat. Kralicek zählt zum Bekanntenkreis des Trios und hat ein Verhältnis mit der Aufsichtsratsvorsitzenden. Um den Verdacht zu beseitigen und weiter den korrupten Geschäften nachgehen zu können, beschließen die Erpressten, einen Auftragskiller aus den Vereinigten Staaten zu engagieren. Dieser soll Haumer ermorden und

sie von diesem Problem befreien. Bald wiegen sie sich auch in Sicherheit, denn der brutale Mörder scheint den Erpresser auf gerissene Art beseitigt zu haben. Die Polizei nimmt zunächst an, dass ein gewöhnlicher Verkehrsunfall mit Todesfolge vorliegt, kommt jedoch schon bald zur Erkenntnis, dass es sich dabei um Mord handelt.

Kottan und seine Kollegen vermuten, dass der Tote tatsächlich Ludwig Haumer ist. Dieser hat die Tat aber fingiert und nimmt bald darauf Kontakt mit der Baufirma auf, um seine Erpressungsversuche zu erneuern. Haumer schickt Kottan ein Beweisvideo, welches dessen Verdacht auf die Führungsetage der Baufirma lenkt. Da die Lage für die Firma immer bedrohlicher wird, lässt die Aufsichtsratsvorsitzende bei der Geldübergabe mit Haumer nicht wie geplant diesen, sondern ihren Kollegen Bleiner von dem Auftragsmörder erschießen. Nun kann sie bei einer selbst initiierten Pressekonferenz die Schuld auf ihren Geschäftspartner lenken. Kottan hat mit dem inzwischen eingesperrten Ludwig Haumer jedoch noch ein Trumpf im Ärmel, um die Geschäftsfrau doch noch zu überführen. Als Kottan seinen Zeugen ein weiteres Mal befragen möchte, erfährt er am Telefon, dass dieser verstorben ist.

7.4.2.2 Filmpersonal

Für die Produktion des Kinofilmes waren Peter Patzak und Richard Chase verantwortlich. Wie die TV-Krimiserie wurde auch das Drehbuch für den Film von Helmut Zenker unter der Mitwirkung von Patzak verfasst. Die Regie übernahm Patzak selbst, Kameramann war Walter Kindler. In dem Krimi sind viele bekannte österreichische Schauspieler und -innen in Haupt- und Nebenrollen zu sehen. Neben den Ermittlerfiguren, die von Franz Buchrieser, Walter Davy und Peter Neubauer dargestellt werden, treten auch Bibiana Zeller, Lukas Resetarits, Maria Bill, Michael Schottenberg, Erni Mangold, Otto Tausig, Hanno Pöschl und viele andere in weiteren Rollen in Erscheinung. Die Hauptrolle als Auftragskiller nimmt mit Frank Gorshin ein US-amerikanischer Schauspieler ein.

7.4.2.3 Analyse

Eine Dominanz männlicher Protagonisten ist vor allem auf Seiten der Verbrechensbekämpfung festzustellen. Sämtliche Kriminalinspektoren, Verkehrspolizisten und WEGA-Beamte in „Den Tüchtigen gehört die Welt“ werden von Männern gespielt. Die einzige weibliche Figur, die für die Polizei tätig ist, ist die Gerichtsmedizinerin, die eine Leiche obduziert. Zur Ausübung dieses Berufs ist eine universitäre Ausbildung notwendig. Die Nachrichten- und Radiosprecher, die im Film den Figuren wesentliche Informationen übermitteln, sind allesamt männlich. Bei der Pressekonferenz am Ende kommen zwei Journalisten und eine Journalistin vor. Der prominenteste Journalist im Krimi, der darauf hinweist, Korrespondent in London gewesen zu sein, ist ein Mann. Auf Seiten der korrupten Verbrecher bzw. -innen finden sich zwei Männer und eine Frau, die in ihrem Unternehmen oder in der Politik eine höhergestellte Position innehaben. Während die beiden männlichen Protagonisten als Bezirksvorsteher und geschäftsführender Direktor einer Planungs- und Baufirma tätig sind, ist die weibliche Figur die Aufsichtsratsvorsitzende dieses Unternehmens. Sowohl die männliche als auch die weibliche Figur können eine höhere Bildung vorweisen, denn der Direktor ist ein Diplomingenieur und die Aufsichtsratsvorsitzende Doktorin. Dieses Beispiel verdeutlicht wiederum, dass im Kinofilm universitäre Bildung für Frauen möglich ist. Abgesehen von den zwei weiblichen Protagonistinnen, die eine Aufweichung von klassischen Berufszuordnungen darstellen, finden sich zahlreiche Figuren, die einer solchen Zuordnung entsprechen. Der Film enthält einen Untersuchungsrichter, einen Piloten, einen Straßenbahnschaffner, einen Oberkellner, einen Mitarbeiter einer Videokabine, einen Disco- und Kaffeehausbesitzer sowie eine Stewardess, eine Hausmeisterin, eine Kellnerin und eine Hostess, die zuvor als Frisörin gearbeitet hat. Dagegen wird mit der Rolle einer weiblichen Taxifahrerin und einer weiblichen Autoverleiherin, die dem Kunden technische Anweisungen gibt, in diesem Kriminalfilm ein Entgegenwirken gegen traditionelle Berufsklischees sichtbar.

Bei der Beratung über die weitere Vorgehensweise hinsichtlich der Erpressungsversuche tragen der Bezirksvorsteher sowie der Direktor der Baufirma einen Anzug und die Aufsichtsratsvorsitzende einen Hosenanzug. Die Kriminalbeamten

sind ebenfalls im Anzug und mit Krawatte im Dienst, die übrigen Polizisten tragen Uniform. Der Auftragskiller ist zumeist in Jeans, T-Shirt und Jacke zu sehen. Die Darstellung von Nacktheit erfolgt eher über weibliche Figuren. Die Doktorin wird des Öfteren in ihrem Nachthemd gezeigt, die Hostess in Reizwäsche und Strapse unter dem Bademantel, den sie in einer weiteren Sequenz auszieht. Darüber hinaus sind im Krimi zwei explizite Nacktdarstellungen enthalten. Zwei Frauen sind in einem pornographischen Film im Fernsehen zu sehen, was die Polizisten auf die Spur des Verbrechers bringt. Zudem wird die Nachbarin des Auftragskillers beim Entkleiden gezeigt, bis sie völlig nackt vor diesem steht. Anschließend kocht sie dem Mörder mit geöffnetem Bademantel ein Wiener Schnitzel. Die einzige männliche Figur, die mit nacktem Oberkörper beim Billardspielen zu sehen ist, ist Jakob Kralicek. Aufnahmen beim Zurechtmachen sind im Film nicht enthalten. Ebenso wird keine Figur von einer anderen auf ihre Attraktivität angesprochen.

Die Kriterien des Furtwängler-Tests werden erstmals erfüllt, als die Kriminalbeamten Schremser und Schrammel die Wohnung eines Verdächtigen durchsuchen. Dies trifft auch auf etliche weitere Szenen zu, in denen die beiden mit ihrem Chef Kottan sprechen. Auch beim Verhör des Verdächtigen Kralicek unterhalten sich die namentlich genannten männlichen Figuren über Mord, Rauschgifthandel und das Bridgespielen und nicht über Frauen. Insofern erfüllt auch dieses Gespräch den Test. Den Bechdel-Test besteht der Kriminalfilm nicht, wobei auffällig ist, dass es keine weiblichen Protagonistinnen gibt, die ein Gespräch miteinander führen.

Mit der Aufsichtsratsvorsitzenden Herta Aichinger enthält der Film eine macht- und geldgierige, korrupte Frau, die gemeinsam mit dem Direktor ihrer Firma und dem Bezirksvorsteher illegale Machenschaften forciert und sich am Ende gewieft aus der Schuld stiehlt. Sie weiß bereits am Beginn über die Erpressungsversuche Bescheid und hat gute Kontakte zur Staatsanwaltschaft, die sie einzusetzen weiß. Als ihre beiden Mitstreiter einen Profikiller engagieren wollen, ist sie zunächst etwas schockiert, lässt sich dann aber doch überzeugen. In einer der darauffolgenden Szenen besteht sie sogar selbstbewusst darauf, dass sie den Auftragskiller angeheuert hat und nicht Direktor Bleicher. Um nach den erdrückenden Beweisen ihre Karriere nicht zu gefährden, ändert die Doktorin kurzerhand

ihren Plan und lässt nicht den Erpresser Ludwig Haumer, sondern ihren Geschäftspartner umbringen. Dies nützt sie am Ende dazu, die Flucht nach vorne anzutreten und eine Pressekonferenz einzuberufen. Neben vagen Andeutungen schiebt sie die Schuld an den Schmiergeldzahlungen dem toten Diplomingenieur zu, dem sie aufgrund der jahrelangen Zusammenarbeit blindlings vertraut hat. Dieses Vertrauen und seine Befugnisse soll der Direktor ausgenutzt haben. Zudem verspricht sie den anwesenden Journalisten und Journalistinnen lückenlose Aufklärung der Manipulationen. Dass sie für ihren Machterhalt nicht vor Gewalt zurückschreckt, beweist neben dem in Auftrag gegebenen Mord an ihrem Kollegen auch die Tatsache, dass der einzige Zeuge, der sie belasten kann, im Gefängnis unter fragwürdigen Umständen zu Tode kommt. Die Aufsichtsratsvorsitzende will also mit aller Macht ihre berufliche Position und ihren Status verteidigen, wobei sie dabei auch nicht vor Gewalttaten, die andere für sie verüben, zurückschreckt.

Gewaltausübung wird im Krimi jedoch über männliche Figuren, insbesondere den Auftragskiller Harry Werner, der extra aus Amerika eingeflogen wird, dargestellt. Noch vor seinem Abflug tötet er noch in den Vereinigten Staaten einen Mann und begeht auch in Wien weitere Gewalttaten, wie z.B. den Mord an Wolfgang Bleicher. Zudem überfällt er seine Nachbarin, die er attraktiv findet, und vergewaltigt sie. Dabei lässt er sich auch nicht von ihren Bitten bzw. ihrem Geschrei erweichen und hält ihr einfach gewaltsam den Mund zu. Darüber hinaus versucht er sie mit schnellen Bewegungen einzuschüchtern. Verschreckt kocht ihm die Nachbarin anschließend ein Abendessen und vertreibt ihm die Zeit mit Gesellschaftsspielen. Als sie ihm ein Getränk anbietet und er ein solches wünscht, wittert sie ihre Chance, jemanden um Hilfe anrufen zu können, aber er hat die Telefonleitung zuvor gekappt und steht bereits hinter ihr. Gewaltsam zieht er sie an ihren Haaren in die Höhe und schlägt ihr zweimal ins Gesicht. Weiters droht der Killer der Frau damit, ihre Katze zu erschießen, wenn sie jemandem verrät, dass er sich in ihrer Wohnung befindet. Waffen werden im Kriminalfilm ausschließlich von männlichen Akteuren verwendet bzw. getragen.

Kottan wird im Kinofilm als Figur dargestellt, die um ihren Dienstgrad Bescheid

weiß und sich anderen Kollegen überlegen fühlt, was bis zur Überheblichkeit reichen kann. Der als neugierig dargestellte Schrammel möchte sich beispielsweise öfter aktiv an den Ermittlungen beteiligen und mit seinen Kollegen Kottan und Schremser zu einer Befragung mitgehen, der Kriminalinspektor lässt ihn jedoch die Stellung am Kommissariat halten. Major Kottan kann sich auch einen hämischen Kommentar nicht verkneifen, nachdem eine Aktion des Einsatzleiters der WEGA schiefgegangen ist. Ferner ist er auch so von sich überzeugt, dass er meint, einen eingesperrten Verdächtigen noch einmal verhören zu können, obwohl der Fall als abgeschlossen gilt. Dabei macht ihm nur die Tatsache einen Strich durch die Rechnung, dass der Eingesperrte mittlerweile in der Zelle den Tod gefunden hat.

Sport, Autofahren sowie der Konsum von Zigaretten und Alkohol wird allein über männliche Figuren gezeigt. Am Beginn besuchen der Auftragskiller und zwei andere Männer ein Basketballmatch und trinken Bier. Auch Kottan genießt im Kaffeehaus ein Bier und raucht des Öfteren im Film. Der amerikanische Mörder ist unentwegt beim Zigarettenkonsum zu sehen. Autos werden ausschließlich von männlichen Figuren gelenkt.

Die Männerrollen übersteigen in diesem Krimi die Zahl der Frauenrollen. Neben mehreren männlichen Hauptrollen übernimmt Bibiana Zeller die einzige weibliche Hauptrolle. Ihr Name ist auch der einzige, der im Vorspann gemeinsam mit den Namen von sechs männlichen Kollegen eingeblendet wird. Die Funktionen, die hinter der Kamera für den Film verantwortlich sind, werden ausschließlich von männlichen Filmschaffenden eingenommen.

7.4.3 Fazit

Beruf: Im Gegensatz zum Heimatfilm der 1970er-Jahre, der mit zwei Hotelbesitzerinnen Frauen in einer höheren Position zeigt, bedient sich der neue Heimatfilm „Schöne Tage“ einer klaren Hierarchie, an deren Spitze mit dem Bauer ein herrschsüchtiger Vater steht. Unter ihm in der Rangordnung sind seine Frau und seine Kinder, die jedoch noch über den Knechten und Mägden stehen. Dieser Umstand ist neben dem Milieu auch der Tatsache geschuldet, dass der Film in den 1950er-Jahren spielt und als neuer Heimatfilm Kritik an den Missständen in

der Gesellschaft üben möchte. Aber auch abseits vom Bauernhof weist „Schöne Tage“ ausschließlich eine traditionelle Berufszuordnung nach Geschlechtern auf. Wie im Krimi der 1970er-Jahre sind in den Ermittlerrollen in „Den Tüchtigen gehört die Welt“ hauptsächlich männliche Protagonisten zu sehen. Eine Ausnahme hierzu stellt die Gerichtsmedizinerin dar. Auch auf Verbrecherseite findet sich erstmals eine Frau, die zudem als Aufsichtsratsvorsitzende und Doktorin eine hohe Position in der Unternehmenshierarchie innehat. Trotz zahlreicher klassischer Berufszuweisungen enthält der Kriminalfilm auch eine Taxifahrerin und eine Autoverleiherin. Demnach zeigt sich, dass im untersuchten Kriminalfilm der 1980er-Jahre zumindest eine schrittweise Auflockerung der stereotypen Zuweisungen von Beruf und hierarchischer Positionen gegeben ist, die bislang in dieser Form in den analysierten Filmen nicht vorhanden war. Denn Frauen in höheren Positionen in den untersuchten Filmen der 1960er- und 1970er-Jahre waren zwar beruflich erfolgreich, hatten jedoch im Privatleben kein Glück. Die Doktorin Herta Aichinger dagegen hat eine erfolgreiche berufliche Karriere hingelegt und einen Liebhaber, der immer wieder nach ihren Vorstellungen agiert. Zudem belegen die beiden Doktorinnen, dass eine universitäre Ausbildung für Frauen eine Option darstellt.

Äußere Erscheinung: Der Heimatfilm der 1980er-Jahre verzichtet im Gegensatz zur vorherigen Dekade weitgehend auf Nacktdarstellungen. Demgegenüber wird im Kriminalfilm der 1980er-Jahre wie schon in „Situation“ aus dem vorherigen Jahrzehnt des Öfteren auf die Darstellung von Nacktheit zurückgegriffen. Wie zwei Frauen in einem pornographischen Film muss sich die Nachbarin des Auftragskillers vor diesem ausziehen, weil er mit ihr schlafen und seine Gewaltfantasien ausleben möchte. Die Zunahme der Nacktdarstellungen hängt möglicherweise mit der Enttabuisierung in der Gesellschaft zusammen. Der Heimatfilm „Schöne Tage“ widerspricht diesem Umstand vor allem deshalb, weil die Handlung zunächst um 30 und später um rund 20 Jahre in die Vergangenheit zurückversetzt wird.

Beziehungen: Der Heimatfilm ist der erste seines Genres, der den Furtwängler-Test nicht besteht, weil nur wenig namentlich genannte Figuren vorkommen bzw. die Interaktion in manchen Fällen nur aus Einzeilern besteht. Darüber hinaus sind

viele Figuren durch die Dominanz des herrschsüchtigen Bauern so eingeschüch-tert, dass oftmals nur dieser spricht. Der Bechdel-Test wird sowohl vom Heimat-als auch vom Kriminalfilm nicht bestanden. Letzterer erfüllt aber die Kriterien des Furtwängler-Tests, wenn beispielsweise die Kriminalinspektoren ein Gespräch miteinander oder ein Verhör eines Verdächtigen führen.

Rollen und Klischees: Die Verlagerung der Handlung in die 1950er-Jahre und der kritische Anspruch des neuen Heimatfilms führen dazu, dass in „Schöne Tage“ erstmals nicht die heile Welt der vorherigen Heimatfilme thematisiert wird, sondern der Typus des herrschsüchtigen Familienoberhaupts auftritt, der seine Untergebenen bis zur Erschöpfung ausnützt und auch vor Gewalt nicht zurück-schreckt, wenn etwas nicht nach seinem Willen geht. Er sieht seine Aufgabe am Feld und nicht im Haushalt oder in der Kindererziehung, an welcher er sich aus-schließlich mit fragwürdigen Methoden beteiligt. Für den Haushalt ist seine Frau zuständig, die alle Familienmitglieder und Untergebenen bekochen und bedienen muss. Technische Fähigkeiten werden in dem Film vor allem männlichen Figuren zugeschrieben. Insofern enthält der Film eine stereotypische Rollenzuweisung, die aufgrund der dargestellten Handlung jedoch erstmals in einem der analysier-ten Heimatfilme kritisiert wird. Ein weiterer Unterschied zu den vorherigen Epo-chen ist der Umstand, dass Emotion und Sentimentalität mit dem häufig weinen-den Franzi über einen männlichen Protagonisten transportiert wird. Während Ge-walt in „Den Tüchtigen gehört die Welt“ weiterhin nur von Männern angewendet wird, hat der Kriminalfilm mit der Aufsichtsratsvorsitzenden erstmalig eine geld-und machtgierige Frau, die ihren beruflichen Aufstieg mit unlauteren Mitteln ver-teidigen will. Diese Figur kann als Gegenbeispiel zu Michael aus „Situation“ ge-sehen werden, der ebenfalls mit aller Macht an Geld kommen will und für den die Legalität keine Rolle spielt. Demnach zeigt der Film der 1980er-Jahre eine lang-same Aufweichung von Rollenklischees, die auch eine Frau in einer beruflichen Spitzenposition in kriminelle Verstrickungen bringt.

Filmpersonal: Die Hauptrollen der beiden Filme der 1980er-Jahre übernehmen im Wesentlichen männliche Schauspieler, wobei die einzige weibliche Hauptrolle in „Den Tüchtigen gehört die Welt“ Bibiana Zeller spielt. In Anbetracht der Tatsa-che, dass der Kriminalfilm mehrere Hauptfiguren enthält, wovon sie die einzige

Frau ist, ist auch diesbezüglich keine Ausgewogenheit gegeben. Noch eklatanter ist das Missverhältnis auf Ebene der Filmproduktion, da alle Funktionen von Regie bis Kamera von Männern übernommen werden.

7.5 1990er-Jahre

7.5.1 Heimatfilm: „Die Siebtelbauern“ (A 1998)

7.5.1.1 Inhaltsangabe

Die Handlung spielt in den 1920er-Jahren im bäuerlichen Milieu. Am Beginn wird ein unbeliebter Bauer ermordet auf seinem Hof aufgefunden. Die Tat ist rasch geklärt, denn die vom Bauern vergewaltigte Rosalind hat nach Jahren im Zuchthaus Rache an ihrem ehemaligen Herrn geübt. Sie wird vom Gendarmen des Dorfes verhaftet. Bei der Testamentseröffnung im örtlichen Gasthaus erfahren die Dorfbewohner, dass der Bauer seinen Hof an seine Mägde und Knechte verbt hat. Die Dorfbewohner sind in Aufruhr, weil das Testament die etablierte soziale Hierarchie, wonach ein Knecht sich nicht zum Bauern erheben darf, untergräbt. Jeder Knecht und jede Magd soll ein Zehntel des Erbes erhalten. Der Großknecht ist mit dieser Aufteilung nicht einverstanden und trifft im Hintergrund mit dem Großbauern Danninger schon Vereinbarungen über einen Verkauf des Hofes. Obwohl der Großknecht keine Widerrede von den anderen duldet, will der überwiegende Teil des Hofes das Erbe antreten. Der Großknecht wird mit einem weiteren Knecht und einer Magd vom Hof vertrieben, die übrigen sieben Bauern treten das Erbe an und sind nun „Siebtelbauern“. Die Empörung der Dorfbewohner wird dadurch noch größer und fortan sind die ehemaligen Knechte und Mägde mit allerlei Schikanen konfrontiert. Der Großknecht stellt sich nun auf die Seite der Dorfbewohner und verbündet sich mit dem Großbauern.

Die Siebtelbauern nehmen ihre Arbeit wieder auf und werden solidarisch auch von benachbarten Knechten und Mägden unterstützt. Da sämtliche Versuche der Dorfbewohner, den Hof der Siebtelbauern zu erwerben, fehlschlagen, legen sie am Hof einen Brand. Dabei schlägt Lukas, einer von den Siebtelbauern, dem Großknecht mehrmals mit einer Fackel auf den Hinterkopf, bis dieser stirbt. Er flieht mit der alten Nane, die ihn aufgezogen hat, in den Wald, weil eine Aussicht

darauf, dass seine Handlung als Notwehr ausgelegt wird, gering scheint. Auf der Flucht erfährt er von ihr, dass sein Vater der ermordete Bauer war, der seine Mutter Rosalind vergewaltigt hat. Am nächsten Tag macht sich Lukas auf den Weg zum Gefängnis, überlistet den Gendarmen und bewaffnet sich. Er besucht seine Mutter Rosalind, die in dieser Nacht stirbt. Die Dorfbewohner suchen nach Lukas und locken ihn aus dem Wald, weil er mit ansehen muss, wie seine Geliebte Emmy von einem Mann vergewaltigt wird. Lukas kann zwar den Täter erschießen, wird aber auch selbst getroffen und stirbt. Der Siebtelbauer Severin bringt am Ende noch den Großbauern Danninger zur Strecke und die verbliebenen Erben verlassen nun den Hof, um nach Amerika auszuwandern.

7.5.1.2 Filmpersonal

Die Produktion des Heimatfilmes, der unter der Regie von Stefan Ruzowitzky entstand, übernahmen Danny Krausz und Kurt Stocker. Der Kameramann war Peter von Haller, für das Drehbuch war ebenfalls Ruzowitzky verantwortlich. Die Hauptrollen im Film spielen Simon Schwarz und Sophie Rois. In wichtigen Nebenrollen treten Lars Rudolph, Tilo Prückner, Ulrich Wildgruber, Julia Gschnitzer sowie Elisabeth Orth im neuen Heimatfilm auf.

7.5.1.3 Analyse

Zum überwiegenden Teil spielt die Handlung am Bauernhof der Siebtelbauern, weshalb im Film auch kein breites Spektrum an unterschiedlichen Berufen vorhanden ist. Die höchste Position am Hof hatte der geizige Bauer inne, der jedoch schon am Beginn des Films ermordet aufgefunden wird. Eine Stufe unter dem Bauern steht der Großknecht, der Anführer der Knechte und Mägde, welche auf der untersten Ebene in der Hierarchie angesiedelt sind. Der Großknecht büßt seine Machtposition relativ rasch ein und wird vom Hof vertrieben. Obwohl Lukas sich zunächst als Anführer hervortut und Verhaltensweisen wie der Bauer und der Großknecht annimmt, kann er seine Position nicht lange verteidigen, weil Emmy ihm die Leviten liest und auf die Gleichrangigkeit aller Siebtelbauern beharrt. Aufgrund Lukas' mangelnder Bildung übernimmt Emmy die finanziellen Angelegenheiten des Hofes, wobei sie vom gebildeten Severin unterstützt wird. Im Gegensatz zur Rolle von Emmy am Hof sind andere einflussreiche Positionen

ausschließlich mit männlichen Akteuren besetzt. Der Großbauer, der Gendarm und der Doktor sind im Heimatfilm Männer. Die Kellnerin beim Leichenschmaus ist dagegen eine Frau. Da das Geld am Hof nicht ausreicht, arbeiten die männlichen Hofbewohner tagsüber in einer Fabrik, deren Besitzer ebenfalls ein Mann ist. Die Frauen am Hof müssen diesen tagsüber alleine bewirtschaften und erhalten am Abend Unterstützung von den beiden Fabrikarbeitern Severin und Lukas. Der Erzähler verweist aber auch auf zwei Mägde eines anderen Hofes, die in der Fabrik Arbeit fanden, weil ihnen ihr Bauer keinen höheren Lohn zahlen wollte.

Die Kleidung der Frauen am Hof besteht aus Blusen, Röcken, Schürzen und Kopftüchern. Männer tragen eine Arbeitshose, ein Hemd mit Hosenträgern und in manchen Fällen einen Hut. Bei den Begräbnissen sind alle schwarz gekleidet, wobei Männer einen Anzug mit Krawatte und Frauen ein Kleid angezogen haben. Die Männer rund um den Großbauern tragen alle Anzüge mit einem Selbstbinder, wobei sich auch der Großknecht an diese Kleidungsweise anpasst, nachdem er in ihrer Riege aufgenommen wird. Die Darstellung von Nacktheit erfolgt bis zu jener Szene am Schluss, in der Emmy mit Lukas kurz vor seiner Verabschiedung schläft und ihre Brust gezeigt wird, ausschließlich über männliche Figuren. Am Beginn waschen sich beispielsweise die beiden Knechte Severin und Lukas mit nacktem Oberkörper, am Ende wird Lukas bei seiner Flucht nackt von hinten gezeigt. Figuren, die beim Zurechtmachen gefilmt oder auf ihr Äußeres angesprochen werden, sind in dem Kinofilm nicht enthalten.

Der Heimatfilm besteht den Furtwängler-Test, wofür unter anderem die Unterhaltung zwischen Lukas und Severin als Beleg gilt. Dabei rechtfertigt Lukas seine mangelhafte Bildung damit, dass ihn der Bauer nie zur Schule gehen hat lassen. Der gebildete Severin, der auch Englisch kann, will Lukas helfen und lehrt ihn Lesen und Schreiben. Die Kriterien des Bechdel-Tests kann der Film nicht erfüllen, wobei es auch keinerlei Gespräche zwischen zwei weiblichen Figuren gibt, deren Namen im Verlauf der Handlung genannt werden.

„Die Siebtelbauern“ enthält eine weibliche Mörderin. Rosalind hat nach über 20 Jahren im Zuchthaus beschlossen, selbst Rache für ihre Vergewaltigung zu üben und den Bauern zu ermorden. Da das Rechtssystem ihr übel mitspielt und der

Bauer sie des Diebstahls einer Brosche bezichtigt hat, greift sie zum Mittel der Selbstjustiz. Damit trägt sie entscheidend zur Veränderung der Zustände am Hof bei. Auch Emmy gibt Lisbeth und Liesl eine Ohrfeige, weil diese die Erträge vom Markt für einen teuren Hut ausgeben und nicht zur Tilgung der Schulden des Hofes bereitgestellt haben.

Darüber hinaus wird in diesem Heimatfilm auch männliche Gewalt gezeigt. Beispielsweise schlägt der Großknecht einen seiner Knechte mehrere Male, weil dieser es wagt, ihm zu widersprechen. Sogar als er vom Hof vertrieben wird, verabschiedet er sich von Lukas, indem er ihn noch auf brutale Weise niederstreckt. Aber auch der ehemalige Knecht Lukas zeigt sich im weiteren Handlungsverlauf als überaus gewalttätig. Zunächst ohrfeigt er zwei Frauen am Hof, danach schlägt er den Großbauern nieder, der sich über die Siebtelbauern lustig macht, und erschlägt den Großknecht, der seinen Hof niederbrennen wollte. Am Schluss wird er sogar zum mehrfachen Mörder und verletzt einige Verfolger mit einer Schusswaffe, um sich den Weg freizumachen. Gewehre und Pistolen werden im Film ohnehin ausschließlich von Männern getragen und bedient. Lukas posiert sogar wie ein Soldat vor dem Spiegel, nachdem er die Waffen des Gendarmariepostens an sich genommen hat. Zudem übt auch Severin Selbstjustiz und tötet Danninger.

Männliches Machtgehabe wird im Heimatfilm über unterschiedliche Akteure transportiert. Der ermordete Bauer Hillinger hat all seine Kontakte spielen lassen, damit er nach der Vergewaltigung seiner Magd nicht ins Gefängnis kommt. Aus diesem Grund jubelt er ihr eine Brosche unter, die diese gestohlen haben soll. Er sorgt damit dafür, dass die Stimmung im Dorf sich gegen Rosalind richtet und es als Zumutung gesehen wird, dass eine Magd einen Bauern anzeigt. Rosalind wird verurteilt, während der Bauer einer Strafe entgeht. Damit eine andere Magd das aus der Vergewaltigung hervorgegangene Kind am Hof behalten darf, erpresst der Bauer sie damit, dass sie zweimal pro Woche mit ihm schlafen muss. Zudem nützt der Großbauer immer wieder seine Machtposition im Dorf, um seinen Willen durchzusetzen. Danninger spielt den Siebtelbauern bei der Übernahme des Hofes übel mit, weil er sie dafür bestraft, dass sie ihm das Anwesen

nicht überlassen haben. Er gibt sich auch in der Folge nicht geschlagen und instrumentalisiert unterschiedliche Mitstreiter. Selbst der Pfarrer predigt, dass die Siebtelbauern an allem schuld sind und in Sünde leben. Über den Gendarmen erhält Danninger auch vertrauliche Informationen über die inhaftierte Rosalind. In der Szene, in der Severin die Notwehr von Lukas bezeugen möchte, sitzt neben dem Gendarmen auch der Großbauer im Zimmer, wobei die beiden dem Zeugen gar nicht richtig zuhören. Insofern finden sich zahlreiche Belege für männliche Figuren, die ihre Machtbeziehungen spielen lassen.

Eine selbstbewusste Frau verkörpert die Magd Emmy, die gebildet ist und Männern, die sie und ihre Mitstreiter sowie -innen geringschätzen, Paroli zu bieten vermag. Sie widersetzt sich bereits am Beginn dem Großknecht, der nun das Kommando am Hof übernehmen und diesen verkaufen möchte. Ihm geht es nur ums Geld, Emmy sieht ihre Chance, Bäuerin zu werden. Beim Abendessen meint sie selbstbewusst: „Ich will nicht verkaufen!“, als der Großknecht wieder dabei ist, den anderen das Wort zu verbieten. Dabei erhält sie von Lukas Unterstützung und setzt sich letzten Endes gegen den Großknecht durch. Dem frauenfeindlichen Danninger, der als Großbauer im Dorf hochangesehen ist, teilt sie selbstbewusst ihre Meinung mit, als dieser Frauen mit Eseln und Männer mit Pferden gleichsetzt und die Siebtelbauern beleidigt. In einer Szene freut sich Lukas, dass Sonntag ist, an dem der Bauer nicht arbeitet und nur Zigarren raucht und einen Kaffee trinkt. Daraufhin meint Emmy, dass er sich den Kaffee nun selber machen könne, weil sie nun alle Bauern und Bäuerinnen sind. Sie ist auch erzürnt darüber, dass Lukas zwei anderen Frauen am Hof eine Ohrfeige gibt und schreit gegen ihn ein. Als dieser meint „Einer muss doch!“, erhebt sie die Stimme und sagt: „Was? Anschaffen? Und wer sagt, dass der eine du bist?“ Noch einige weitere Male bietet sie im Folgenden ihrem Freund, dem Großbauern und auch dem Gendarmen die Stirn. Nachdem sie die Schulden begleichen haben können, besteht Emmy darauf, dass nicht nur eine Person ins Grundbuch eingetragen wird, sondern alle sieben Bewohner bzw. -innen des Hofes. Emmy kümmert sich auch um die finanziellen Angelegenheiten der Siebtelbauern und verwaltet deren Einkünfte, weil Lukas zu ungeschickt dafür ist.

Entgegen traditioneller Klischees werden die meisten Tätigkeiten am Hof unabhängig vom Geschlecht übernommen. Bei der Feldarbeit schwingen sowohl die Knechte als auch die Mägde die Sense. Darüber hinaus wird der Stall von den weiblichen Protagonistinnen genauso ausgemistet wie von den männlichen Protagonisten. Das Bedienen bei Tisch wird nicht wie in „Schöne Tage“ von der Bäuerin übernommen, sondern alle schöpfen sich ihre Mahlzeit selbst aus dem Suppentopf. Als ein kleiner Bub einen Nachschlag möchte, reicht ihm Lukas einen vollen Teller. Auch Nane räumt die Teller der anderen vom Tisch ab, weil sie sich dem Arbeitsverbot am Sonntag widersetzen möchte. Daraus lässt sich jedoch keine fixe Zuständigkeit von einer Person ableiten. Nane wäscht in einer weiteren Szene auch die Wäsche, wobei unklar ist, ob es sich dabei nur um ihre eigene handelt oder sie auch für die anderen wäscht.

Emotionen werden über männliche und weibliche Figuren vermittelt. Als eine Magd mit dem Großknecht vom Hof geht, weinen die Dienstbotinnen beim Abschied. Ähnlich ergeht es Emmy, als sie sich von Lukas trennen muss. Aber auch Lukas und Severin umarmen sich traurig bei ihrer Verabschiedung. Ersterer macht sich in der Nacht auch Gedanken darüber, weil Emmy nicht mehr mit ihm schlafen will und ihn nicht mehr liebt. Nachdem Lukas erschossen worden ist, kann auch Severin seine Tränen nicht mehr verbergen.

Beim Alkoholkonsum werden nur Männer gezeigt. Emmy ist die einzige weibliche Figur, die im Film eine Zigarette raucht. Zigarrenrauchende Männer sind dagegen keine Seltenheit. Typische Klischees werden mit Blick auf die Szenen in der Kirche deutlich, denn bei den Ministranten handelt es sich ausschließlich um Jungen. Dass die beiden Kirchenschiffe in eine männliche und eine weibliche Hälfte geteilt sind, fällt bei jedem Gottesdienst auf.

Sämtliche Funktionen zur Herstellung dieses Heimatfilms wurden von männlichen Filmschaffenden ausgeführt. Auf Ebene der Hauptrollen zeigt sich jedoch mit einer männlichen und einer weiblichen Hauptrolle eine Ausgewogenheit, wobei Sophie Rois im Vorspann vor ihrem Kollegen Simon Schwarz genannt wird. Im Abspann ist dies jedoch genau umgekehrt, wobei dieser nicht alphabetisch geordnet ist.

7.5.2 Kriminalfilm: „Untersuchung an Mädeln“ (A 1999)

7.5.2.1 Inhaltsangabe

Die beiden Freundinnen Esmeralda Nemetz und Stella Blumauer halten in einer verlassenem Gegend das Auto von Josef Trummer an, weil sie eine Mitfahrgelegenheit benötigen. Dieser nimmt die beiden mit und vergewaltigt sie anschließend in einem Waldstück. Nach dem Verbrechen ist der Täter unauffindbar, weshalb Esmeralda und Stella schnell ins Visier der Ermittler geraten. Obwohl es keine Leiche gibt, werden die beiden Frauen in Untersuchungshaft genommen und des Mordes angeklagt. Die weitere Handlung konzentriert sich auf die Befragungen von Esmeralda und Stella durch den Untersuchungsrichter sowie auf Unterredungen mit ihrem Anwalt. Dabei wird in Form von Rückblenden das bisherige Leben von Esmeralda und Stella gezeigt und ihr lockerer Lebensstil angeprangert. In diesem Zusammenhang wird auch Harald Poppinger von den Polizisten befragt, der mit beiden Frauen eine Affäre hatte. Der Staatsanwalt Bladur Meixner versucht, den Freundinnen im Verhör immer wieder zuzusetzen und einen Beleg für seine These, dass Frauen keinen perfekten Mord begehen können, zu finden. Stella und Esmeralda wird im Rahmen der Befragungen vorgeworfen, den Vergewaltiger mit einem Wagenheber erschlagen zu haben. Ihr Anwalt ist jedoch von ihrer Unschuld überzeugt und konfrontiert die Ehefrau des Abgängigen mit den hohen Spielschulden ihres Mannes und seiner Lebensversicherung. Der Staatsanwalt muss sich kurz vor Prozessbeginn eingestehen, dass er von der Anziehungskraft der beiden Frauen angetan ist, und er begeht deshalb Selbstmord. Er übermittelt mittels Audioaufnahme der von ihm geschätzten und dem Fall neuzugeteilten Staatsanwältin noch seine Untersuchungsergebnisse und die beiden Frauen werden im abschließenden Prozess aufgrund von Indizien verurteilt.

7.5.2.2. Filmpersonal

Die Hauptrollen in dem Film, Stella und Esmeralda, wurden von Elke Winkens und Anna Talbach gespielt. In den Nebenrollen sind im Wesentlichen männliche Schauspieler zu finden, wie z.B. Otto Sander, Max Tidof, Simon Schwarz und Martin Brambach. Weibliche Nebenrollen spielen Michou Friesz und Tini Kainrath. Regie führte Peter Payer, das Drehbuch wurde von Wolfgang Beyer nach

der Romanvorlage von Albert Drach verfasst. Als Kameramann fungierte Andreas Berger. Die Produktion des Kriminalfilms wurde von Dor Film übernommen, wobei die hauptverantwortlichen Produzenten Danny Krausz und Kurt Stocker waren.

7.5.2.2 Analyse

Bei der Verbrechensbekämpfung zeigt sich lange eine Dominanz männlicher Figuren, denn für das Amt des Richters, der Schöffen, des Staatsanwalts und des Verteidigers sind zunächst ausschließlich männliche Figuren vorgesehen. Erst nach dem Selbstmord des Staatsanwalts wird einer Frau der Fall zugeteilt, welche die Staatsanwaltschaft vor Gericht vertritt. Die Jury beim Prozess setzt sich aus Männern und Frauen zusammen, wenngleich die Zahl der männlichen Jurymitglieder höher ist. Die Gerichtsstenographin sowie Gefängniswärterin, die die beiden Hauptfiguren zum Gericht führt, sind ebenfalls weiblich. Die Polizistenfiguren in dem Krimi sind, abgesehen von drei weiblichen Gefängnisaufseherinnen, männliche Uniformierte und männliche Kriminalkommissare. Die Angeklagte Esmeralda arbeitet als Kellnerin in einer Bar, über den Beruf von Stella ist nichts bekannt. Zahlreiche Nebenfiguren treten in klassischen Berufsklischees auf, wie z.B. ein Arzt, ein Bauarbeiter, ein Fahrdienstleiter, ein Seemann, eine Bedienerin, eine Köchin am Hähnchengrill, eine Serviererin und eine Blumenverkäuferin. Es gibt aber auch Figuren, die den traditionellen Zuschreibungen nicht entsprechen. Beispielsweise kommt im Film ein männlicher Schneidermeister und eine weibliche Hotelbesitzerin vor.

Die männlichen Protagonisten sind meist dem Anlass entsprechend in Anzug und Krawatte oder in ihrer Arbeitskleidung zu sehen. Stella und Esmeralda werden häufig in aufreizender Kleidung mit kurzem Rock und geöffneter Bluse gezeigt. Die Kamera fängt ihre Stöckelschuhe, High-Heels, Beine, Röcke oder Bauchnabel des Öfteren in Nahaufnahme ein. Der Film enthält auch zahlreiche Sequenzen, in denen Figuren nackt oder halbnackt gezeigt werden. Neben oberkörperfreien Darstellungen von Männern posieren Esmeralda und Stella im Bikini und Badeanzug vor ihrer Fotokamera. Der Krimi beinhaltet auch etliche Nacktdarstellungen von Männern und Frauen. Der tollpatschige Arzt, der Esmeralda Avancen

macht, ist in einer kurzen Aufnahme völlig nackt zu sehen. In dieser Szene zieht auch Esmeralda ihren Bikini aus, was von der Kamera eingefangen wird. Zudem ziehen sich Esmeralda und Stella bei den Begegnungen mit Kuno und Pappinger häufig aus, sodass sie nackt oder in Unterwäsche vor den beiden männlichen Protagonisten in Erscheinung treten. Die beiden Hauptfiguren sind auch jene, die im Verlauf der Handlung beim Zurechtmachen gefilmt werden, denn beide Frauen werden im Gefängnis beim Nägellackieren gezeigt, wobei Esmeralda dabei eine Frauenzeitschrift liest. Explizit auf ihre äußere Erscheinung angesprochen wird Stella in einer Szene, in der der Versicherungsagent Kuno zu ihr kommt und meint, dass sie ihm gefalle.

Der Krimi kann weder Bechdel- noch Furtwängler-Test erfüllen. Beim Gespräch zwischen dem Schneider, der der Vater von Esmeralda ist, und dem Arzt, ihrem ersten Liebhaber, unterhalten sich die beiden erst über die Hosen, den Anzug und die Zahlungsmodalitäten, aber bald darauf kommt der Schneider auf seine Tochter zu sprechen und fragt den Arzt, den er wohl als idealen Schwiegersohn ansieht, ob alles zu seiner Zufriedenheit sei. Insofern wird der Furtwängler-Test nicht bestanden. Darüber hinaus tritt anschließend Esmeralda auf, die die Unterredung der beiden mitangehört hat und gegen ihr abgekartetes Spiel protestiert und wegläuft. Obwohl zwei weibliche Hauptfiguren die Handlung bestimmen, wird auch der Bechdel-Test vom Film nicht bestanden, weil Esmeralda und Stella immer wieder auf männliche Akteure zu sprechen kommen oder im Beisein dieser miteinander reden. Bei der Befragung durch die Staatsanwältin vor Gericht geht es zwar nur indirekt um Männer, aber die Kommunikation bleibt meist auf Einzeler beschränkt.

Mit dem Kriminalbeamten, der die beiden Frauen zunächst verhört, und dem Untersuchungsrichter enthält „Untersuchung an Mädeln“ zwei männliche Protagonisten, die ihre Machtposition dadurch zum Ausdruck bringen, dass sie ihre Gesprächspartner und -innen einzuschüchtern versuchen. Nachdem das Verhör nicht das vom Polizisten gewünschte Ergebnis bringt, schreit er mit Esmeralda, aber diese lässt sich nicht einschüchtern. Als er bemerkt, dass seine Einschüchterungstaktik keinen Erfolg hat, ändert er seine Befragungstechnik und will das Vertrauen der Angeklagten gewinnen.

In einem noch stärkeren Maß bedient sich der Staatsanwalt im Vernehmungszimmer seiner Macht, um Esmeralda einzuschüchtern. Wenn diese ihm widerspricht, kommt er auf seine langjährige Erfahrung als Untersuchungsrichter und seine wissenschaftliche Erkenntnis zu sprechen, dass Frauen nicht zu planvollen Morden in der Lage sind. Darüber hinaus wird seine Gesprächsführung immer aggressiver, weil er bemerkt, dass seine Vorwürfe an Esmeralda abprallen. Selbstbewusst entgegnet sie ihm, dass es doch keine Leiche gäbe, als er sie auf eine solche hinweist. Nun möchte der Staatsanwalt sie zu ihren Antworten zwingen und fragt sie: „Das ist ein Mordfall, richtig?“ Esmeralda macht ihm nicht den Gefallen, ihm seine Frage zu beantworten. In einem noch schärferen Ton stellt er erneut fest: „Richtig? Jemand wurde umgebracht.“ Nachdem die Befragte auf seine wiederholte Nachfrage nicht reagiert, gibt er sich selbst die Antwort und setzt seinen oberlehrerhaften Vortrag fort. Dabei unterläuft ihm ein Missgeschick, weil er seinen Kugelschreiber über den Tisch auf den Rock von Esmeralda fallen lässt und diesen zunächst ergreifen möchte, sich aber dann doch nicht traut. Sein Blick wandert auf ihren Rock und Esmeralda scheint die für ihn peinliche Situation zu genießen. Die Beschuldigte lässt den Stift langsam vom Hals zum Kinn wandern und übergibt ihn dann Doktor Meixner. Esmeralda lässt sich also nicht einschüchtern, sondern ist eine selbstbewusste Frau.

Der Staatsanwalt treibt seine Machtspiele jedoch nicht nur mit den beiden Inhaftierten, sondern auch mit Zeugen und Zeuginnen, welche er dazu bringen will, vor Gericht in seinem Sinn auszusagen. Einen Mann, der am Tatort vorbeigefahren ist und den Frauen nicht geholfen hat, bringt er am Ende so weit, dass dieser aussagt, dass der nicht mehr auffindbare Trummer mit dem Schraubenschlüssel nicht Reifen wechseln, sondern sich damit gegen die beiden Angreiferinnen verteidigen wollte, obwohl der Mann dies gar nicht gesehen hat. Zum Schluss muss sich der Staatsanwalt eingestehen, dass er sich von Stella und Esmeralda angezogen fühlt und er begeht Selbstmord. Doktor Meixner kann jedoch nicht umhin, seiner Kollegin eine Tonbandaufnahme zu schicken, in der er die beiden als überführte Menschenfresserinnen bezeichnet, welche ihrer Strafe nicht entgehen dürfen.

Aber auch der Versicherungsagent und Bekannte von Stella versteht es, aus seiner Machtposition Kapital zu schöpfen. Er konfrontiert Stella beim Begräbnis ihrer Eltern damit, dass ihr Vater beim Unfall 2,3 Promille hatte und dieser Umstand die Auszahlung seiner Lebensversicherung gefährdet. Kuno meint jedoch, dass er ihr helfen könnte, was er jedoch mit Forderungen verknüpft. Später erhält er den Lohn für seine Hilfe, indem Esmeralda und Stella einen Striptease vor ihm hinlegen. Nachdem die beiden bereits in Unterwäsche vor ihm stehen, erhöht er seine Forderung und sagt: „Nackt will ich euch sehen, meine Damen. Nackt, wie Gott euch schuf.“ Die beiden erfüllen ihm auch diesen Wunsch. Erst durch Pappinger kann Kuno vertrieben werden und Stella und Esmeralda sind von seinen Forderungen erlöst.

Eine Rolle, die den Film zwar nicht aktiv als Handlungsträger vorantreibt, aber diesen über die gesamte Distanz begleitet, ist jene des Erzählers, der Frauen als Lustobjekte darstellt, die an ihrem Schicksal selbst schuld sind. Demzufolge liegt seiner Ansicht nach die Vergewaltigung nicht an den kranken Fantasien des Täters, sondern am Auftreten von Esmeralda und Stella sowie ihrem lasterhaften Vorleben. Immer wieder spielt der Erzähler in Form von Rückblenden auf ihre umtriebige Vergangenheit an, wodurch er vermutlich anstrebt, dass die Zuseherin bzw. der Zuseher glaubt, die beiden hätten den Vergewaltiger tatsächlich umgebracht und verschwinden lassen.

Da der Autor des Romans Albert Drach für seinen Protokollstil bekannt ist und sich der Erzähler in seinem Krimi im Verlauf der Handlung als Protokollführer bei Gericht zu erkennen gibt, liegt der Schluss nahe, dass der Erzähler im Film ebenso diese Rolle innehaben soll. Schon am Beginn verhüllt der Protokollführer nicht, dass die beiden Frauen für ihn als Lustobjekte gelten, und er beschreibt die Szene vor ihrer Vergewaltigung überaus detailliert: „Es muss außerdem geregnet haben, wenn als richtig angenommen wird, dass auch die Wäsche der infrage kommenden weiblichen Personen geradezu am Leibe klebte. Unklar ist, wie lange der Regen gebraucht hat, bis die Blusen entsprechend durchweicht waren, um die von ihnen zu verhüllenden weiblichen Wesenheiten in voller Beschaffenheit aufscheinen zu lassen.“ Trotz der blumigen Formulierung lässt der Erzähler wenig Zweifel daran, dass er an der Erscheinung der beiden Frauen

Gefallen findet. Später macht er aber auch klar, dass die beiden für ihre Betrachtung als Lustobjekt selbst verantwortlich sind und setzt wie folgt fort: „Da die beiden Angeklagten auch schon früher wiederholt verschiedenen Burschen zur Befriedigung dienlich gewesen waren (an teils noch unwürdigeren Orten), ist anzunehmen, dass sie es auch am Abend der Tat an jeglichem Widerstand fehlen ließen und sich mit ihrer beschämenden Lage rasch abfanden.“ Darüber hinaus führt der Erzähler ihr Verhalten auf den Instinkt von Frauen zurück, der bei Männern nur selten zum Vorschein kommt. Dies wird mit seiner Aussage „Der Wille zur Willenlosigkeit, die schamlose Bereitschaft zum Beischlaf - gleichgültig wo, mit wem und unter welchen Umständen, mag unter Menschen beiderlei Geschlechts anzutreffen sein, alleine was beim Manne die Ausnahme, entspringt der Frau aus tiefverwurzelten Instinkten.“

In der Folge finden sich zahlreiche Unterstellungen des Erzählers, welche die beiden Frauen in ein schlechtes Licht rücken sollen. Dies reicht vom Vorwurf der Geheimprostitution bis hin zu der Mutmaßung, dass Esmeralda und Stella am See miteinander geschlafen haben. Seine Versuche, die beiden Frauen für ihr Image als Lustobjekt selbst verantwortlich zu machen, stehen am Beginn im Widerspruch zur Handlung. Beispielsweise wird Stella von ihrem ersten Freund, der bereits zuvor oberkörperfrei mit der Hotelbesitzerin tanzt, im gemeinsamen Urlaub am Meer betrogen. Auch Esmeralda, die in der Pfarre tätig ist, kann sich gegen die Annäherungsversuche des Pfarrers nicht wehren, weil dieser seine Machtposition ausnützt und meint: „Stell dich nicht so an, Geschäft ist Geschäft.“ Stella wehrt sich auch gegen den Vergewaltigungsversuch von Trummer, kann aber ihrer im Auto eingeschlossenen Freundin Esmeralda nicht helfen. Ihr Verteidiger spricht sie später auf den medizinischen Bericht an, wonach sich Esmeralda nicht gewehrt haben soll, woraufhin diese sehr aufgebracht reagiert. Auch der Verteidiger erhebt nun seine Stimme gegen die Angeklagte und spielt darauf an, dass sich das Gericht eine Verurteilung wegen gewerbsmäßiger Unzucht eben merkt. Esmeralda zweifelt nun langsam auch daran, ob ihr eigener Anwalt auf ihrer Seite steht. Resignierend meint Esmeralda nach ihrer Verurteilung am Ende auch: „Die Welt gehört Männern, Frauen sind nur so dabei.“

Nur zweimal ergreift die Erzählerstimme im Film Partei für die beiden Frauen. In

der Mitte der Handlung widerspricht der Erzähler seinen vorher getätigten Ausführungen und meint: „Die Esmeralda hat immer nur lieben wollen, aber sie ist stets nur gekauft worden. Für die Männer ist die Liebe nur ein Trieb, der sich vom Harnlassen kaum unterscheidet.“ In einer weiteren Sequenz verurteilt er das Verhalten Pappingers gegenüber den beiden: „Nicht einmal die herablassende Behandlung, die der Pappinger seinen beiden Gespielinnen zuweilen angedeihen ließ, veranlasste die eine oder andere, sich mittels weiterer Liebhaber Genugtuung zu verschaffen, wiewohl es hierfür an Gelegenheiten nicht gemangelt hätte.“ Insofern relativiert er seine anderen Aussagen, wobei nicht klar wird, ob er dies bewusst macht.

Der Verteidiger der beiden Frauen verweist darauf, dass die Anklage in Wahrheit nichts gegen sie in der Hand hat und die Staatsanwaltschaft deshalb heftig an ihrer Glaubwürdigkeit rütteln wird, wie z.B. durch Vorstrafen, Männerbekanntschaften und aufreizendes Verhalten. Auf Handlungsebene erfolgen diese Versuche nicht nur durch die Unterstellungen des Erzählers, sondern werden auch durch den weiteren Handlungsverlauf gezeigt. Neben anderen Liebschaften spielt hierfür das Verhältnis der Frauen mit Harald Pappinger eine zentrale Rolle, mit dem beide manchmal zeitgleich schlafen. Er verkörpert im Film auch das Casanova-Image, welches ihm bereits bei der ersten Begegnung mit Stella unterstellt wird. Dieses Image scheint der ehemalige Seemann auch zu genießen, denn in einer Szene richtet er seinen Blick in die Kamera und meint unmissverständlich: „Schauen Sie nur genau hin, ich mach’ auch wieder das Licht an, wenn ich eine christliche Jungfrau schlachte.“ Pappinger wird in „Untersuchung an Mädchen“ jedoch als überaus gebildet dargestellt, denn er zitiert des Öfteren literarische Klassiker und mimt Theaterstücke für die Frauen.

Untreue wird zunächst über einen männlichen Akteur transportiert. Stellas erster Freund fährt mit dieser in den gemeinsamen Urlaub. Nach den ersten Momenten in Zweisamkeit kümmert es ihn aber wenig, dass seine Freundin am Abend in der Bar dabei zusieht, wie er mit der Hotelbesitzerin ausgelassen tanzt und deshalb die Bar verlässt. Als Stella zurück in ihr Hotelzimmer kommt, ist er noch immer nicht dort, sondern sie entdeckt ihn im Nebenzimmer mit der Hotelbesit-

zerin. Die Betrogene beginnt anschließend zu weinen, wobei der Film sentimentale Gefühle abermals über eine Frauenfigur darstellt.

Bei der Verwendung von technischen Fortbewegungsmitteln werden Frauen im Film nie gezeigt. Am Beginn fährt Stella als Beifahrerin bei ihrem ersten Freund mit dessen Moped mit, später begleiten Stella und Esmeralda ihren gemeinsamen Liebhaber Pappinger mit dem Auto und am Ende fährt dieser in einer Traumsequenz mit dem Motorrad durch die Landschaft. Die beiden Frauen sind im Krimi jedoch in der Lage, ohne männliche Hilfe mit einem Boot im See zu fahren. Zigaretten und Alkohol werden im Film sowohl von Männern als auch von Frauen konsumiert. Dagegen sind die Musiker am Dorffest und auch die Ministranten beim Begräbnis allesamt männlich.

Von der Produktion über die Regie bis hin zum Autor und zur Kamera werden alle Schlüsselrollen zur Herstellung des Films von Männern übernommen. Die beiden Hauptrollen entfallen jedoch auf weibliche Schauspielerinnen, was der Handlung geschuldet ist. In Nebenrollen sind dagegen fast ausschließlich männliche Schauspieler zu sehen.

7.5.3 Fazit

Beruf: Trotz der Tatsache, dass sich der Heimatfilm „Die Siebtelbauern“, dessen Handlung in den 1920er-Jahren angesiedelt ist, mehrheitlich einer klassisch stereotypen Berufszuweisung bedient, findet diese zum Teil auch eine Aufweichung. Dass am Hof Männer und Frauen als gleichberechtigte Bewohner und -innen auftreten, ist im ähnlich konzipierten Heimatfilm des vorherigen Jahrzehnts „Schöne Tage“ nicht denkbar, denn dort bestimmt ein herrschsüchtiger Patriarch des Geschehen am Bauernhof. Im Fall von „Die Siebtelbauern“ ist die dominante Figur mit Emmy eine Frau, die die Geschicke des Hofes lenkt und wesentlich dazu beiträgt, dass die Schulden bezahlt werden können. Dabei betont sie jedoch auch die Gleichrangigkeit der ehemaligen Knechte und Mägde. Neben der Fortschreibung von traditionellen geschlechtsspezifischen Berufszuordnungen enthält der Kriminalfilm „Untersuchung an Mädeln“ am Ende auch eine Staatsanwältin, die den Fall für ihren verstorbenen Kollegen übernimmt. Zudem gibt es in dem Kinofilm einen Schneidermeister.

Äußere Erscheinung: „Die Siebtelbauern“ zeigt im Gegensatz zum Heimatfilm der 1980er-Jahre Nacktheit über einen männlichen Darsteller, den man von hinten völlig nackt sieht, und eine weibliche Darstellerin, deren Brust zu sehen ist. Wie die beiden analysierten Kriminalfilme der 1970er- und 1980er-Jahre enthält „Untersuchung an Mädeln“ Nacktdarstellungen von weiblichen Protagonistinnen, die sich im Krimi der 1990er-Jahre zwar auf die sekundären Geschlechtsmerkmale beschränken, in ihrer Häufigkeit aber zunehmen. Im Gegensatz dazu wird eine männliche Figur nur kurzzeitig nackt gezeigt.

Beziehungen: Der Heimatfilm der 1990er-Jahre erfüllt den Furtwängler-Test, weil Lukas und Severin öfter miteinander in Interaktion treten. Der Film besteht aber den Bechdel-Test ebenso wenig wie der Krimi „Untersuchung an Mädeln“. Im letztgenannten Fall ist dies überraschend, weil die beiden Hauptfiguren weibliche Protagonistinnen sind. Dieser Film kann jedoch auch den Furtwängler-Test nicht erfüllen, was daran liegt, dass die Protagonisten immer wieder auf die beiden weiblichen Hauptfiguren zu sprechen kommen.

Rollen und Klischees: Der Heimatfilm der 1990er-Jahre enthält mit Rosalind wie der Krimi „Situation“ eine weibliche Mörderin. Demnach wird Gewalt nicht mehr nur über männliche Figuren transportiert, sondern auch weibliche Figuren sind dazu fähig. Auch im Kriminalfilm der 1990er-Jahre werden die beiden weiblichen Hauptfiguren des Mordes verdächtigt, obwohl gar keine Leiche aufgefunden wird. Insofern wird Frauen nun aktives Handeln zugetraut, wenngleich Staatsanwalt Meixner weiblichen Täterinnen keinen geplanten Mord zutraut. Dem typischen männlichen Machtgehabe steht in „Die Siebtelbauern“ mit Emmy eine selbstbewusste Frauenfigur gegenüber, die sich gegen etablierte männliche Machtstrukturen auflehnt und mit ihrer Meinung nicht hinter dem Berg hält. Am Hof erfolgt auch keine Trennung in „männliche“ und „weibliche“ Tätigkeiten. In dem Heimatfilm kann das Gefühl der Traurigkeit wie in „Schöne Tage“ auch über männliche Figuren vermittelt werden. Im Kriminalfilm der 1990er-Jahre versuchen männliche Protagonisten, andere Personen einzuschüchtern, wenn sie es für nötig halten. Esmeralda ist jedoch eine Figur, die sich nicht einschüchtern lässt und die es versteht, sich zur Wehr zu setzen. Demzufolge enthalten sowohl der Kriminal- als auch der Heimatfilm selbstbewusste weibliche Rollen, wie sie in

den beiden Filmen der 1980er-Jahre zum Teil schon in der Figur der Hebamme bzw. der Aufsichtsratsvorsitzenden zu erkennen sind. Dennoch werden in „Untersuchung an Mädeln“ Frauen unter anderem vom Erzähler lange Zeit als Lustobjekte abgewertet, was durch die Handlung zwar ab und an abgeschwächt wird, in vielerlei Hinsicht jedoch dadurch noch zusätzlich befeuert wird.

Filmpersonal: Wie in allen anderen Jahrzehnten übernehmen in den beiden Filmen der 1990er-Jahre ausschließlich männliche Filmschaffende die Funktionen des Regisseurs, des Produzenten, des Kameramanns und des Drehbuchautors. Auf dem Sektor der Schauspieler und -innen gibt es erstmals ein Übergewicht an weiblichen Hauptrollen, da der Heimatfilm eine männliche sowie eine weibliche Hauptfigur und der Kriminalfilm zwei weibliche Hauptfiguren enthält.

8 Resümee

Im vorherigen Kapitel wurde eine selektive Analyse zur Darstellung von Männern und Frauen in österreichischen Heimat- und Kriminalfilmen von den 1950er-Jahren bis zu den 1990er-Jahren vorgenommen. Die einzelnen Filmproduktionen wurden mithilfe eines speziell entwickelten Rasters, welcher die Filmanalyse nach Mikos mit der qualitativen Inhaltsanalyse nach Mayring verbindet, eingehend betrachtet. Im Hinblick auf die Forschungsfrage sollten Entwicklungslinien in der Darstellung von Geschlechtern, welche in den untersuchten österreichischen Heimat- und Kriminalfilmen sichtbar werden, auf ihre gesellschaftliche Relevanz überprüft werden. Hierfür erfolgte eine Verknüpfung der in der Inhaltsanalyse festgelegten Kategorien mit den Entwicklungen des öffentlichen Diskurses über die Geschlechterrollen sowie der Geschlechterpolitik (siehe Kapitel 3).

Im Wesentlichen bedienen sich die ausgewählten Heimat- und Kriminalfilme der 1950er- und 1960er-Jahre einer traditionellen Zuordnung von beruflichen Geschlechterrollen. Während Frauen zumeist als Haushälterinnen, Kellnerinnen, Sekretärinnen oder Zimmermädchen gezeigt werden, sind Männer häufiger in einflussreichen Positionen in privaten Unternehmen, in der Politik, bei Gericht oder im öffentlichen Dienst zu sehen. Insofern wird die von Thurner angesprochene gesellschaftliche Aufteilung von öffentlicher und privater Sphäre in den 1950er- und 1960er-Jahren von den analysierten Filmen weitgehend eingehalten. Demzufolge besetzen nach den klassischen Rollen- und Familienmodellen dieser Jahrzehnte Männer den öffentlichen und Frauen den privaten Raum. Außerhäusliche Erwerbstätigkeit von Frauen wird fast ausschließlich innerhalb von anderen Familien oder in hierarchisch niedrigen Positionen, welche unter der Führung eines männlichen Vorgesetzten stehen, gezeigt.²¹¹

Eine Ausnahme von der männlichen Dominanz in der Berufswelt findet sich in den untersuchten Filmen selten, jedoch zeigt der Heimatfilm „Happy-End am Attersee“ eine Direktorin eines Unternehmens, welche die Bergbauakademie absolviert hat. Dies verdeutlicht, dass universitäre Bildung für Frauen zunehmend

²¹¹ vgl. Thurner, Nationale Identität & Geschlecht in Österreich nach 1945, 94-98.

eine Möglichkeit bietet, um alternative Wege abseits von der gesellschaftlich zugewiesenen Rolle als Hausfrau und Mutter einzuschlagen. Der Film öffnet also einen Raum des Möglichen und schafft damit Identifikationsangebote für die Gesellschaft. In der Tat zählten in der Folge in Österreich vor allem Frauen zu den wesentlichen Profiteurinnen des Bildungsbooms, der durch den Ausbau des höheren Schulwesens ab Mitte der 1960er-Jahre einsetzte und in den 1970er-Jahren weiter vorangetrieben wurde.²¹²

Die ausgewählten Filme der 1950er- und 1960er-Jahre verzichteten mit Ausnahme des Kriminalfilms „Geißel des Fleisches“ aus den 1960er-Jahren fast gänzlich auf Nacktdarstellungen und die Darstellung von Schlankheit. Dies steht wohl mit der zeitgenössischen bürgerlichen Ehe- und Liebesmoral sowie den damit einhergehenden sexuellen Tabus in Verbindung.²¹³ Zudem verweist der Umstand, dass eine besondere Schlankheit in den Filmen nicht zur Schau gestellt wird, auf das Schönheitsideal nach dem Zweiten Weltkrieg, welches auf die Betonung weiblicher Rundungen abzielte.²¹⁴

Ab den 1970er-Jahren treten in den analysierten Produktionen vermehrt selbstbewusste Frauenfiguren auf, welche sich gegen die dominante Stellung des Mannes sowohl im Privat- als auch im Berufsleben auflehnen. Demnach sind Frauen nun als Studentin, Forscherin, Doktorin und Gerichtsmedizinerin auf der Leinwand zu sehen. Sie leiten Hotels oder sind in der Führungsetage einer großen Firma zu finden. Diese Entwicklung geht auch mit der zunehmenden Ansicht einher, dass das Recht (auch auf höhere) Bildung, unabhängig von Herkunft und Geschlecht, allen gleichermaßen zusteht. Zudem stellte durch die Förderung des höheren Schulwesens weiterführende Bildung speziell für Frauen eine Option dar. Die positiven Effekte der Bildungspolitik der Ära Kreisky zeigten sich auch am Anteil weiblicher Studierender an den Österreichischen Hochschulen zwischen den Jahren 1960 und 2000. Während der Anteil an weiblichen Studierenden im Studienjahr 1960/1961 rund 23% betrug, lag der Anteil 1970/1971 bei 25% und 1980/1981 bei fast 40%. Ab dem Studienjahr 2000/2001 ist die Zahl der

²¹² vgl. *Faßmann*, Demographischer und sozialer Wandel, 58.

²¹³ vgl. *Eder*, Die „Sexuelle Revolution“ – Befreiung und/oder Repression?, 397.

²¹⁴ vgl. *Ebba D. Drolshagen*, Des Körpers neue Kleider. Die Herstellung weiblicher Schönheit (Frankfurt am Main 1995), 103.

Studentinnen an Österreichs Hochschulen höher als die Zahl der Studenten. Die Möglichkeit einer höheren Bildung brachte auch einen Wandel im weiblichen Rollenverständnis mit sich, weil Frauen sich zunehmend von ihrer gesellschaftlich zugewiesenen Rolle als Hausfrau und Mutter lösen konnten und damit die Abhängigkeit vom Ehemann ab den 1970er-Jahren sank.²¹⁵

Die Zunahme von selbstbewussten, emanzipierten Frauenfiguren in den untersuchten Filmen weist auch auf die gesellschaftlichen Entwicklungen hin, welche mit der 1968er-Bewegung eingeläutet und im Laufe der 1970er-Jahre weiter vorangetrieben wurden. Die in diesen Jahren aufkommenden Protestbewegungen übten verstärkt Kritik an den herrschenden Geschlechterverhältnissen und an der dominanten Rolle von Männern im gesellschaftlichen sowie privaten Leben. Diese Emanzipationsbestrebungen der Neuen Frauenbewegung der 1970er-Jahre beinhalteten unter anderem die Forderung nach Gleichberechtigung und nach dem Selbstbestimmungsrecht der Frau. Damit einher ging eine wachsende Beteiligung von Frauen am öffentlichen Leben.²¹⁶ In diesem Zusammenhang verweist die Soziologin Rosemarie Nave-Herz auf das gesteigerte Selbstbewusstsein von Frauen durch die Anstrengungen der 1968er-Bewegung sowie der Neuen Frauenbewegung, welche den gesellschaftlichen Wandel einleiten konnten.²¹⁷

Als Folge dieser Bewegungen sehen Birgit Geissler und Mechtild Oechsle ab Ende der 1970er-Jahre eine „Modernisierung des weiblichen Lebenszusammenhangs“.²¹⁸ Dieser Wandel zeigt sich in neuen Familienkonzepten, einem veränderten Rollenverständnis und neuen Lebensentwürfen, welche für Frauen realisierbar wurden.²¹⁹ Die ausgewählten Heimat- und Kriminalfilme spiegeln diese Erweiterung der Möglichkeiten von Frauen durch selbstbewusste weibliche Figuren wider, deren Lebensplanung von den traditionellen Zuschreibungen ab-

²¹⁵ vgl. *Faßmann*, Demographischer und sozialer Wandel, 58f.

²¹⁶ vgl. *Mesner*, Die Frau im Käfig, 62-64.

²¹⁷ vgl. Rosemarie *Nave-Herz*, Wandel und Kontinuität in der Bedeutung, in der Struktur und Stabilität von Ehe und Familie in Deutschland. In: Rosemarie *Nave-Herz* (Hg.), Kontinuität und Wandel der Familie in Deutschland. Eine zeitgeschichtliche Analyse (Der Mensch als soziales und personales Wesen 19, Stuttgart 2002), 45-70, hier 45.

²¹⁸ Birgit *Geissler*, Mechtild *Oechsle*, Lebensplanung junger Frauen. Zur widersprüchlichen Modernisierung weiblicher Lebensläufe (Weinheim 1996), 15.

²¹⁹ vgl. *Geissler*, *Oechsle*, Lebensplanung junger Frauen, 15f.

weicht. In diesem Zusammenhang muss festgehalten werden, dass die männliche Dominanz in der Arbeitswelt in allen analysierten Filmen zwar präsent ist, sich aber ab den untersuchten Produktionen der 1970er-Jahre immer öfter Frauen in der außerhäuslichen Erwerbstätigkeit wiederfinden und damit auch eine Vielfalt von Berufen, die Frauen in den Filmen ausüben, gegeben ist. Tatsächlich wurden auf Betreiben der späteren Frauenministerin Dohnal in der Folgezeit in Österreich zahlreiche Maßnahmen gesetzt, um Verbesserungen für erwerbstätige Frauen zu erzielen bzw. um Frauen überhaupt in die Erwerbstätigkeit zu bringen.²²⁰ Damit einher geht auch die Tatsache, dass die Doppelrolle von Frauen in den folgenden Jahrzehnten eine immer breitere Zustimmung genoss.²²¹ Demzufolge stieg auch die Erwerbsquote von Frauen von den 1970er- bis zu den 2000er-Jahren in Österreich kontinuierlich an.²²²

Als weitere Folge der 1968er-Bewegung kam es zur „sexuellen Revolution“, wie die Befreiung von bürgerlichen Moralvorstellungen und zunehmende Enttabuisierung in der Gesellschaft gemeinhin bezeichnet wird.²²³ In den analysierten Heimat- und Kriminalfilmen wird das Aufbrechen sexueller Tabus insofern sichtbar, dass ab den 1970er-Jahren vermehrt nackte oder halbnackte Figuren gezeigt werden. Einzig der Heimatfilm „Schöne Tage“ verzichtet auf die Darstellung von Nacktheit. In der Schau „Kino wider die Tabus“ von 2008 erkennt das „Österreichische Filmmuseum“ mit Verweis auf den markanten Einschnitt ab 1968 ein „weites Spektrum der filmischen Tabubrüche“.²²⁴ Diese Entwicklung betraf jedoch nicht nur bestimmte Genres wie den Sexploitationfilm, sondern erfasste die unterschiedlichsten Filmgattungen.²²⁵ Insbesondere Frauen werden in den ausgewählten Filmen ab den 1970er-Jahren häufiger in Unterwäsche, Bikinis, Hotpants, Miniröcken oder völlig nackt gezeigt. Insofern reduzieren diese Produktionen Frauen auf ihr Äußeres, wenn sie beispielsweise ihre äußere Erscheinung einsetzen, um ihren Willen durchzusetzen. In diesem Zusammenhang kritisierte

²²⁰ vgl. *Rosenberger*, Frauen- und Gleichstellungspolitik, 747.

²²¹ vgl. *Zulehner, Polak*, Lieben und Arbeiten, 87f.

²²² vgl. *Faßmann*, Demographischer und sozialer Wandel, 61.

²²³ vgl. *Eder*, Die „Sexuelle Revolution“ – Befreiung und/oder Repression?, 397.

²²⁴ Österreichisches Filmmuseum, Kino wider die Tabus. Film und die „Sexuelle Befreiung“, 1963-1976, online unter <https://www.filmmuseum.at/kinoprogramm/schiene?schiene_id=1468817730870> (29. März 2020).

²²⁵ vgl. Österreichisches Filmmuseum, Kino wider die Tabus (29. März 2020).

die Neue Frauenbewegung die Reduktion von Frauen als Lustobjekt.²²⁶

Zur Sichtbarmachung des Stellenwerts von Frauen im Film hat sich der von Alison Bechdel und Liz Wallace 1985 entwickelte „Bechdel-Test“ bzw. „Bechdel-Wallace-Test“ als Instrumentarium international etabliert. Der „Österreichische Film Gender Report 2012-2016“ kommt zu dem Ergebnis, dass 53% der analysierten Filme den „Bechdel-Test“ bestehen. Im Gegensatz dazu erfüllen 85% der Produktionen die Kriterien des „Furtwängler-Tests“, welcher sich mit den Kommunikationsinhalten von männlichen Figuren beschäftigt.²²⁷ Auch die ausgewählten Heimat- und Kriminalfilme der fünf Zeitabschnitte bestehen eher den „Furtwängler-Test“. Von den zehn Filmen, die im Rahmen der Arbeit einer Analyse unterzogen wurden, besteht mit „Außer Rand und Band am Wolfgangsee“ aus den 1970er-Jahren lediglich einer den „Bechdel-Test“, wofür unterschiedliche Gründe ausschlaggebend sind. Zum einen gibt es in einigen Filmen keine Gespräche zwischen zwei weiblichen Figuren, zum anderen werden die Protagonistinnen in manchen Fällen im Handlungsverlauf nicht namentlich genannt. Darüber hinaus kommen Frauen in Gesprächen des Öfteren auf Männer zu sprechen. Im Gegensatz dazu bestehen von den zehn untersuchten Filmen sechs den Furtwängler-Test, weil es in den Produktionen generell mehr männliche Figuren und damit auch mehr Gespräche zwischen Männern gibt. Dies kann zudem als Beleg dafür gesehen werden, dass sich Frauen in den ausgewählten Filmen häufig über ihre Beziehung zu einem Mann definieren. Ein ausschlaggebender Faktor, ob ein Film die Kriterien des „Bechdel-Tests“ erfüllt, ist laut „Österreichischem Film Gender Report 2012-2016“ die Höhe des Frauenanteils in den Stabstellen. Denn je höher die Zahl der Frauen in den wesentlichen Stabstellen der Filmherstellung ist, desto eher bestehen die Filme den „Bechdel-Test“. Umgekehrt bedeutet es jedoch nicht, dass ein hoher Anteil von Frauen in den Stabstellen dazu führt, dass die Kriterien des „Furtwängler-Tests“ nicht erfüllt werden.²²⁸ Die Tatsache, dass bei den zehn ausgewählten Heimat- und Kriminalfilmen die Stabstellen „Regie“, „Drehbuch“, „Produktion“ und „Kamera“ ausschließlich von männlichen Filmschaffenden übernommen wurden, ist insofern mit ein Grund für

²²⁶ vgl. Eder, Die „Sexuelle Revolution“ – Befreiung und/oder Repression?, 409.

²²⁷ vgl. Flicker, Vogelmann, Österreichischer Film Gender Report 2012-2016, 77f (28. Dezember 2019).

²²⁸ vgl. Flicker, Vogelmann, Österreichischer Film Gender Report 2012-2016, 79 (28. Dezember 2019).

dieses Ergebnis.

Die Dominanz von männlichen Filmschaffenden ist umso erstaunlicher, weil die Filme nicht gezielt nach dem Namen des Regisseurs bzw. der Regisseurin ausgewählt wurden, sondern unterschiedliche Kriterien wie wirtschaftlicher Erfolg, Seher- bzw. Seherinnenzahlen und die Mitwirkung von bekannten Schauspielern bzw. Schauspielerinnen entscheidend war. Die traditionell männliche Dominanz im Filmgeschäft wird mit Blick auf die Verteilung der wesentlichen Stabstellen im „Österreichischen Gender Film Report 2012-2016“ deutlich. Demnach ist der Männeranteil in den Funktionen Regie (77%), Drehbuch (74%), Produktion (75%) und Kamera (95%) deutlich höher als der Frauenanteil.²²⁹ Ein Bereich, in dem sich Frauen im Filmgeschäft jedoch behaupten können, ist bei den Hauptrollen, denn hier zeigen die österreichischen Kinofilme der Jahre 2012 bis 2016 ein nahezu ausgewogenes Verhältnis zwischen Männern und Frauen.²³⁰ Aufgrund der inhaltlichen Notwendigkeit entsprechen auch die untersuchten Heimatfilme einer ausgeglichenen Verteilung von männlichen und weiblichen Hauptrollen. In den ausgewählten Kriminalfilmen ist jedoch eine Dominanz männlicher Schauspieler festzustellen, was vor allem daran liegt, dass sowohl auf Seiten des Verbrechens als auch auf Seiten seiner Bekämpfung ein männliches Übergewicht in den Produktionen herrscht.

Hinsichtlich der Forschungsfrage zeigen sich in nahezu allen Untersuchungsbereichen Entwicklungen, die auf eine Aufweichung traditioneller Geschlechterrollen und -verhältnisse abzielen. Gleichsam wird aber auch deutlich, dass unterschiedliche inhaltliche Aspekte oder Figurenzuschreibungen Geschlechterrollen und Klischees der Gesellschaft bedienen und damit fortschreiben. Dennoch eröffnen die analysierten Filme auch Bereiche des Möglichen, die den klassischen Geschlechterzuschreibungen und -stereotypen entgegenwirken. So bedient sich der Heimatfilm „Happy-End am Attersee“ nicht der Rollenzuweisung nach dem traditionellen Familienmodell, sondern zeigt Männer, die fürsorgliche und väterliche Züge entwickeln. Weiters dürfen wie in „Außer Rand und Band am Wolfgangsee“ auch Frauen handwerkliche Fähigkeiten und Männer ihre Kochkünste unter

²²⁹ vgl. *Flicker, Vogelmann*, Österreichischer Film Gender Report 2012-2016, 69 (28. Dezember 2019).

²³⁰ vgl. *Flicker, Vogelmann*, Österreichischer Film Gender Report 2012-2016, 81 (28. Dezember 2019).

Beweis stellen. In den Kriminalfilmen „Flucht ins Schilf“ und „Geißel des Fleisches“ sind zwei Frauenfiguren wesentlich an der Verbrechensbekämpfung beteiligt. Zudem treten in „Situation“ und „Die Siebtelbauern“ Frauen als Mörderinnen in Erscheinung. Auffällig ist auch, dass in den beiden Heimatfilmen „Happy-End am Attersee“ und „Außer Rand und Band am Wolfgangsee“ beruflich erfolgreiche Frauen zu sehen sind, welchen der Erfolg jedoch nicht auf allen Ebenen vergönnt ist. Demzufolge werden zwar Klischees schrittweise aufgebrochen, jedoch erfolgt vielfach wieder eine Rücknahme dieser. Die eingangs erwähnte Studie „Rewrite her story“ verweist im Zusammenhang mit der Darstellung von Geschlechtern darauf, dass die von Unterhaltungsmedien transportierten Inhalte einen wesentlichen Einfluss auf das Selbstvertrauen sowie den Ehrgeiz von Mädchen und jungen Frauen haben und diese anhand der Produktionen bestimmte Vorbilder für sich erwählen. Aus diesem Grund ist es für die Studienherausgeberinnen wichtig, dass Frauen auf der Kinoleinwand oder im Fernsehen Identifikationsangebote erhalten.²³¹ Ihre Forderung lautet demnach: „To be it, they must see it“.²³²

²³¹ vgl. *Goulds, Ashlee, Fergus, Gallinetti, Tanner, Rewrite her story*, 7 (14. März 2020).

²³² *Goulds, Ashlee, Fergus, Gallinetti, Tanner, Rewrite her story*, 7 (14. März 2020).

9 Literatur- und Quellenverzeichnis

Austria Presse Agentur, Verpasste Chance: Österreich braucht eigenständiges Frauenministerium, online unter <https://www.ots.at/presseaussendung/OTS_20160613_OTS0009/verpasste-chance-oesterreich-braucht-eigenstaendiges-frauenministerium> (21. Dezember 2019).

Erna *Appelt*, Rahmenbedingungen und Etappen österreichischer Gleichstellungspolitik. In: Erna *Appelt* (Hg.), Gleichstellungspolitik in Österreich. Eine kritische Bilanz (Demokratie im 21. JH 5, Innsbruck/Wien/Bozen 2009), 25-41.

Irene *Bandhauer-Schöffmann*, Ela *Hornung*, Vom „Dritten Reich“ zur Zweiten Republik. Frauen im Wien der Nachkriegszeit. In: David F. *Good*, Margarete *Grandner*, Mary Jo *Maynes* (Hg.), Frauen in Österreich. Beiträge zu ihrer Situation im 19. und 20. Jahrhundert (Wien/Köln/Weimar 1994), 225-246.

Aki *Beckmann*, Nordrand. In: Filmarchiv Austria 01 (2002).

Eva *Binder*, Die Rosenhügelproduktionen. In: Karin *Moser* (Hg.), Besetzte Bilder. Film, Kultur und Propaganda in Österreich 1945-1955 (Wien 2005), 475-492.

Christoph *Brecht*, Ohne Aussichten. Gedächtnispolitische Strategien im österreichischen Film zwischen 1945 und 1955. In: Karin *Moser* (Hg.), Besetzte Bilder. Film, Kultur und Propaganda in Österreich 1945-1955 (Wien 2005), 157-201.

Robert *Buchschwenter*, Lukas *Maurer*, Sonnenaufgang. Österreichisches Kino der Gegenwart. In: Filmarchiv Austria 01 (2002), 6-9.

Elisabeth *Büttner*, Christian *Dewald*, Anschluß an Morgen. Eine Geschichte des österreichischen Films von 1945 bis zur Gegenwart (Salzburg/Wien 1997).

Ebba D. *Drolshagen*, Des Körpers neue Kleider. Die Herstellung weiblicher Schönheit (Frankfurt am Main 1995).

Franz X. *Eder*, Die „Sexuelle Revolution“ – Befreiung und/oder Repression?. In: Ingrid *Bauer*, Christa *Hämmerle*, Gabriella *Hauch* (Hg.), Liebe und Widerstand. Ambivalenzen historischer Geschlechterbeziehungen (L'Homme Schriften 10, Wien/Köln/Weimar 2005), 397-414.

Andrea *Ellmeier*, Von der kulturellen Entnazifizierung Österreichs zum konsumkulturellen Versprechen. Kulturpolitik der USA in Österreich, 1945-1955. In: Karin *Moser* (Hg.), Besetzte Bilder. Film, Kultur und Propaganda in Österreich in Österreich 1945-1955 (Wien 2005), 61-85.

Ruth *Esterhammer*, Heimatfilm in Österreich: Einblicke in ein facettenreiches Genre. In: Stefan *Neuhaus* (Hg.), Literatur im Film. Beispiele einer Medienbeziehung (Würzburg 2008), 177-198.

Heinz *Faßmann*, Demographischer und sozialer Wandel. In: Herbert *Dachs*, Peter *Gerlich*, Herbert *Gottweis*, Helmut *Kramer*, Volkmar *Lauber*, Wolfgang C. *Müller*, Emmerich *Tálos* (Hg.), Politik in Österreich. Das Handbuch (Wien 2006), 52-63.

Eva *Flicker*, Lena Lisa *Vogelmann*, Österreichischer Film Gender Report 2012-2016. Forschungsbericht. Im Auftrag des Österreichischen Filminstituts und des Bundeskanzleramts, Sektion II Kunst und Kultur. Institut für Soziologie, Universität Wien, online unter <https://www.film-gender-report.univie.ac.at/fileadmin/user_upload/p_%20film_gender_report/OesterreichischerFilmGenderReport2012-2016_Dezember2018.pdf> (28. Dezember 2019).

Walter *Fritz*, Im Kino erlebe ich die Welt. 100 Jahre Kino und Film in Österreich (Wien/München 1997).

Walter *Fritz*, Kino in Österreich 1945-1983. Film zwischen Kommerz und Avantgarde (Wien 1984).

Christoph *Fuchs*, Recht und Ordnung oder >>Come and shoot in Austria<<. Österreichische KriminalFilmGeschichte(n) (Wien 2010).

Johanna *Gehmacher*, Maria *Mesner*, Dis/Kontinuitäten. Geschlechterordnungen und Periodisierungen im langen 20. Jahrhundert. In: L'Homme. Zeitschrift für feministische Geschichtswissenschaft 25, H.2 (2014), 87-102.

Birgit *Geissler*, Mechtild *Oechsle*, Lebensplanung junger Frauen. Zur widersprüchlichen Modernisierung weiblicher Lebensläufe (Weinheim 1996).

Sharon *Goulds*, Amy *Ashlee*, Isobel *Fergus*, Jacqui *Gallinetti*, Sophie *Tanner*, Rewrite her story. How film and media stereotypes affect the lives and leadership ambitions of girls and young women, online unter <<https://seejane.org/wp-content/uploads/2019-rewrite-her-story-plan-international-report.pdf>> (14. März 2020).

Ernst *Hanisch*, Österreichische Geschichte 1890-1990. Der lange Schatten des Staates. Österreichische Gesellschaftsgeschichte im 20. Jahrhundert (Österreichische Geschichte 3, Wien 1994).

Hermann *Heimpel*, Geschichte und Geschichtswissenschaft. In: Vierteljahresshefte für Zeitgeschichte. 5. Jahrgang, H. 1 (1957), 1-17.

Jürgen *Heizmann* (Hg.), Filmgenres: Heimatfilm international (Stuttgart 2016).

Knut *Hickethier*, Katja *Schumann* (Hg.), Filmgenres: Kriminalfilm (Stuttgart 2012).

Thomas *Kramer*, Martin *Prucha*, Film im Lauf der Zeit. 100 Jahre Kino in Deutschland, Österreich und der Schweiz (Wien 1994).

Philipp *Mayring*, Qualitative Inhaltsanalyse. Grundlagen und Techniken (Weinheim/Basel 2015).

Maria *Mesner*, Die Frau im Käfig. Zur Geschichte der österreichischen Frauenbewegungen. In: Schallaburg Kulturbetriebsges.m.b.H. (Hg.), Die 70er. Damals war Zukunft (Schallaburg 2016), 60-67.

Lothar *Mikos*, Film- und Fernsehanalyse (Stuttgart/Konstanz ²2008).

Karin *Moser*, Kinowelten. Eine Filmgeschichte. In: Hannes *Leidinger*, Verena *Moritz*, Karin *Moser*, Streitbare Brüder. Österreich : Deutschland. Kurze Geschichte einer schwierigen Nachbarschaft (St. Pölten/Salzburg 2010).

Karin *Moser*, Offene Wunden – Generationen auf dem Prüfstand. In: Karin *Moser*, Andreas *Ungerböck* (Hg.), Peter Patzak. Filmemacher, Autor, Maler (Wien 2009), 126-139.

Karin *Moser*, Propaganda und Gegenpropaganda. Das „kalte“ Wechselspiel während der alliierten Besatzung in Österreich. In: *medien & zeit* 1 (2002), 27-42.

Karin *Moser*, Zwischen Aufarbeitung, Distanzierung und Verdrängung. Nationalsozialismus im österreichischen Nachkriegsfilm der Jahre 1945-1955. In: Frank *Stern*, Julia B. *Köhne*, Karin *Moser*, Thomas *Ballhausen*, Barbara *Eichinger* (Hg.), Filmische Gedächtnisse. Geschichte – Archiv – Ries (Wien 2007), 113-135.

Rosemarie *Nave-Herz*, Wandel und Kontinuität in der Bedeutung, in der Struktur und Stabilität von Ehe und Familie in Deutschland. In: Rosemarie *Nave-Herz* (Hg.), Kontinuität und Wandel der Familie in Deutschland. Eine zeitgeschichtliche Analyse (Der Mensch als soziales und personales Wesen 19, Stuttgart 2002), 45-70.

Neun Forderungen für uns alle, online unter <<https://frauenvolksbegehren.at/forderungen-frauenvolksbegehren/>> (21. Dezember 2019).

Österreichisches Filmmuseum, Kino wider die Tabus. Film und die "Sexuelle Befreiung", 1963-1976, online unter <https://www.filmmuseum.at/kinoprogramm/schiene?schiene_id=1468817730870> (29. März 2020).

Ruth *Pauli*, Emanzipation in Österreich. Der lange Marsch in die Sackgasse (Wien/Köln/Graz 1986).

Elizabeth *Prommer*, Christine *Linke*, Audiovisuelle Diversität? Geschlechterdarstellungen in Film und Fernsehen in Deutschland. Institut für Medienforschung, Universität Rostock, online unter <https://malisastiftung.org/wp-content/uploads/Broschuere_din_a4_audiovisuelle_Diversitaet_v06072017_V3.pdf> (27. Dezember 2019).

Bert *Rebhandl*, Nachsaison. Zum österreichischen Spielfilm seit 1968. In: Gottfried *Schlemmer* (Hg.), Der neue österreichische Film (Wien 1996), 17-46.

Christian *Reichhold*, 100x Österreich. Film (Wien 2018).

Sieglinde K. *Rosenberger*, Frauen- und Gleichstellungspolitik. In: Herbert *Dachs*, Peter *Gerlich*, Herbert *Gottweis*, Helmut *Kramer*, Volkmar *Lauber*, Wolfgang C. *Müller*, Emmerich *Tálos* (Hg.), Politik in Österreich. Das Handbuch (Wien 2006), 743-752.

Sieglinde *Rosenberger*, Frauenpolitik in Rot-Schwarz-Rot. Geschlechterverhältnisse als Gegenstand der österreichischen Politik (Studien zur politischen Wirklichkeit 6, Wien 1992).

Ingrid *Schacherl*, Elke *Szalai*, Die richtige Frau zum richtigen Zeitpunkt: Frauenpolitik in Österreich. In: Barbara *Stiegler* (Hg.), Erfolgreiche Geschlechterpolitik. Ansprüche – Entwicklungen – Ergebnisse (Bonn 2012), online unter <<https://library.fes.de/pdf-files/wiso/08830-20120116.pdf>> (19. Dezember 2019).

Nina *Schedlmayer*, Ausnahmefälle. Gegenentwürfe zur österreichischen Mainstream-Produktion zwischen 1945 und 1955. In: Karin *Moser* (Hg.), Besetzte Bilder. Film, Kultur und Propaganda in Österreich 1945-1955 (Wien 2005), 257-268.

Kristina *Schulz*, Wende im Geschlechterverhältnis? Feminismus und Frauenbewegung. In: Jens *Kastner*, David *Mayer* (Hg.), Weltwende 1968? Ein Jahr aus globalgeschichtlicher Perspektive (Globalgeschichte und Entwicklungspolitik 7, Wien 2008), 38-53.

Stacy L. *Smith*, Marc *Choueiti*, Katherine *Pieper*, Gender Bias Without Borders. An Investigation of Female Characters in Popular Films Across 11 Countries, online unter <<https://twfhk.org/sites/default/files/gender-bias-without-borders-full-report.pdf>> (27. Dezember 2019).

Ines *Steiner*, Österreich-Bilder im Film der Besatzungszeit. In: Karin *Moser* (Hg.), Besetzte Bilder. Film, Kultur und Propaganda in Österreich 1945-1955 (Wien 2005), 203-255.

Erika *Thurner*, Nationale Identität & Geschlecht in Österreich nach 1945 (Innsbruck/Wien/Bozen 2019).

Jürgen *Trimborn*, Der deutsche Heimatfilm der fünfziger Jahre. Motive, Symbole, Handlungsmuster (Filmwissenschaft 4, Köln 1998).

Michael *Wurmitzer*, Regionalkrimis: Resi, hol mi mit dem Thriller ab! In: der Standard, Wien 27. 12. 2018, online unter <<https://www.derstandard.at/story/2000094799935/regionalkrimis-resi-hol-mi-mit-dem-thriller-ab>> (1. März 2020).

Paul M. *Zulehner*, Regina *Polak*, Lieben und Arbeiten. In: Hermann *Denz*, Christian *Friesl*, Regina *Polak*, Reinhard *Zuba*, Paul M. *Zulehner*. Die Konfliktgesellschaft. Wertewandel in Österreich 1990-2000 (Wien 2001), 43-97.

10 Abkürzungsverzeichnis

BRD	Bundesrepublik Deutschland
bzw.	beziehungsweise
ca.	circa
d.h.	das heißt
Dr.	Doktor
etc.	et cetera
f.	folgend
FPÖ	Freiheitliche Partei Österreichs
FS 1	Fernsehsender 1
FS 2	Fernsehsender 2
H.	Heft
Hg.	Herausgeber bzw. Herausgeberin
JH	Jahrhundert
NS	Nationalsozialismus
ORF	Österreichischer Rundfunk
ÖVP	Österreichische Volkspartei
SPÖ	Sozialdemokratische Partei Österreichs
USA	United States of America
USIA	Uprawlenie Sowjetskim Imuschestwom w Awstrij (= Verwaltung des sowjetischen Vermögens in Österreich)
vgl.	vergleiche
WEGA	Wiener Einsatzgruppe Alarmabteilung
z.B.	zum Beispiel

11 Anhang

11.1 Zusammenfassung

Die vorliegende Arbeit befasst sich in fünf Zeitabschnitten (1950er-, 1960er-, 1970er-, 1980er-, 1990er-Jahre) mit der Entwicklung der Geschlechterdarstellung im österreichischen Heimat- und Kriminalfilm. Als Ausgangspunkt für die Analyse wurde zunächst die gegenwärtige Darstellung von Männern und Frauen in Film und Fernsehen eingehend betrachtet. Im Anschluss daran wurden die politischen Entwicklungen und der öffentliche Diskurs über die Geschlechterverhältnisse in Österreich nach dem Zweiten Weltkrieg behandelt. Nachfolgende Abschnitte sollten einen Überblick über die Entwicklungen des österreichischen Filmes im Allgemeinen sowie der beiden Filmgenres im Speziellen bieten. Zur Analyse der Heimat- und Kriminalfilme wurde für jeden Zeitabschnitt sowie für jedes Genre eine österreichische Filmproduktion ausgewählt und ein eigener Analyseraster konzipiert, welches Elemente der qualitativen Inhaltsanalyse nach Mayring und der Filmanalyse nach Mikos miteinander kombiniert. Ausgehend von unterschiedlichen Leitfragen erfolgte eine Analyse der fünf Untersuchungsgegenstände „Beruf“, „Äußere Erscheinung“, „Beziehungen“, „Rollen und Klischees“ und „Filmpersonal“. Die jeweiligen Ergebnisse wurden mit den vorhergehenden Zeitabschnitten verglichen und anschließend auf ihre Relevanz im Hinblick auf vorherrschende gesellschaftliche Rollenbilder überprüft.

Die Arbeit verdeutlicht, dass in den ausgewählten Filmen gesellschaftlich dominante Zuschreibungen für Männer und Frauen verhandelt werden. Während in den analysierten Produktionen der 1950er- und 1960er-Jahre Frauen noch überwiegend die private und Männern die öffentliche Sphäre zugewiesen wird, treten ab den Filmen der 1970er-Jahre zunehmend selbstbewusste Frauen in Erscheinung, welche eine erfolgreiche berufliche Karriere einschlagen und sich gegen die männliche Dominanz zu behaupten wissen. Unter dem Einfluss des gesellschaftlichen Wandels erfolgt jedoch in den ausgewählten Filmen ab den 1970er-Jahren eine verstärkte Reduktion von Frauen auf ihr Äußeres. Ein Ungleichgewicht wird im österreichischen Heimat- und Kriminalfilm vor allem im Hinblick auf die Verteilung von Stabstellen (Regie, Produktion, Drehbuch, Kamera) deutlich.

11.2 Abstract

This thesis examines the development of the Austrian *Heimat-* and *Kriminalfilm* in five periods (1950s, 1960s, 1970s, 1980s, 1990s). As a starting point for the analysis, the current representation of men and women in film and television was considered in detail. Subsequently, political developments and the public discourse on gender relations in Austria after the Second World War were dealt with. The following chapters should provide an overview of the developments in Austrian film in general and the two film genres in particular. For this purpose, an Austrian film was selected for each period and each genre and a separate analysis grid was designed for the investigation, which combines elements of *qualitative Inhaltsanalyse* according to Mayring and *Filmanalyse* according to Mikos. Based on different key questions, an analysis of the five objects of investigation "profession", "external appearance", "relationships", "roles and clichés" and "film staff" was carried out. The respective results were compared with the previous time periods and then checked for their relevance with regard to prevailing social role models.

This thesis illustrates that the films deal with socially dominant attributions for men and women. While in the analyzed productions of the 1950s and 1960s private sphere was largely assigned to women and public sphere to men, self-confident women appearing in the films of the 1970s onwards, started a successful professional career and knew how to assert themselves against male dominance in this respect. However, under the influence of social changes, the selected films from the 1970s onwards increasingly reduced the attributions for women to their outward appearance. Furthermore, an imbalance in Austrian *Heimat-* and *Kriminalfilmen* appears especially with regard to the distribution of staff positions (direction, production, script, camera).