

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

Vom Hofrat Geiger zum Mariandl

Inszenierte Geschlechterdarstellungen im
Originalfilm und dessen Neuverfilmung

Verfasserin

Waltraud Mortensen-Gsell

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag^a.phil.)

Maria Anzbach, 2009

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt: Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuerin: Mag.^a Dr.ⁱⁿ Andrea B. Braidt

Für meine beiden Töchter

Anika und Marlene

INHALTSVERZEICHNIS

Vorwort	11
1. Einleitung	13
2. Theoretische Überlegungen zur Analyse von populärer Kultur.....	16
2.1 FILMWISSENSCHAFT IN DEN INTERDISZIPLINÄREN CULTURAL STUDIES	16
2.2 ANSÄTZE DER GENDERFORSCHUNG.....	18
2.3 DIE FEMINISTISCHE FILMTHEORIE	21
3. Geschlechterdarstellungen im zeitgenössischen Kontext.....	25
3.1 FILMSCHAFFEN UND GESCHLECHTERROLLEN IN DER NACHKRIEGSZEIT	25
3.2 DIE ENTDECKUNG DES TEENAGERS IN DEN 1960ER JAHREN	29
4. Der Heimatfilm	32
4.1 DIE WISSENSCHAFTLICHE AUFARBEITUNG	32
4.2 HEIMATFILM ALS GENRE	32
4.3 BEGRIFF, GESCHICHTE UND GESCHLECHTERBEZIEHUNGEN IM HEIMATFILM.....	34
5. Die Figurenanalyse als methodischer Ansatz.....	41
5.1 IDENTIFIKATION UND REZEPTION VON FILMFIGUREN.....	41
5.2 DIE FIGURENANALYSE ALS METHODE.....	42
5.3 FIGUREN IM KONTEXT VON HANDLUNG UND KONSTELLATION.....	47
6. Figurenanalysen.....	49
6.1 DER HOFRAT GEIGER (1947).....	49
6.1.1 Der Originalfilm	49
6.1.2 Die Figuren im Ensemble	52
6.1.3 Exposition und erste Charakterisierung der Figuren	52
6.1.3.1 <i>Ferdinand Lechner (Hans Moser)</i>	52
6.1.3.2 <i>Hofrat Franz Geiger (Paul Hörbiger)</i>	56
6.1.3.3 <i>Marianne Mühlhuber (Maria Andergast)</i>	58
6.1.3.4 <i>Mariandl (Waltraut Haas) und Hans (Louis Soldan)</i>	60
6.1.4 Schlüsselszene – Aufeinandertreffen von Franz Geiger und Marianne Mühlhuber.....	63
6.1.5 Figurenkonstellation und Filmende	65

6.2	MARIANDL (1961).....	70
6.2.1	Die Neuverfilmung.....	70
6.2.2	Die Figuren im Ensemble.....	72
6.2.3	Exposition und erste Charakterisierung der Figuren.....	72
6.2.4	Eigenschaftskonstellationen der einzelnen Figuren	79
6.2.4.1	<i>Marianne Mühlhuber (Waltraut Haas)</i>	79
6.2.4.2	<i>Mariandl (Conny Froboess)</i>	79
6.2.4.3	<i>Hofrat Franz Geiger (Rudolf Prack)</i>	80
6.2.4.4	<i>Alois Windischgruber (Hans Moser)</i>	81
6.2.4.5	<i>Peter Hofer (Peter Weck)</i>	82
6.2.4.6	<i>Franzi (Susi Nicoletti)</i>	83
6.2.4.7	<i>Steffi Holler (Edith Elmay)</i>	84
6.2.4.8	<i>Gustav Pfüller (Gunther Philipp)</i>	84
6.2.5	Schlüsselszene - Aufeinandertreffen von Franz Geiger und Marianne Mühlhuber	86
6.2.6	Thematik und Filmende	92
7.	Figureninszenierungen im Vergleich.....	94
8.	Schlussfolgerungen.....	102
9.	Filmsequenzprotokolle.....	106
9.1.	FILMSEQUENZPROTOKOLL 1: DER HOF RAT GEIGER.....	106
9.2.	FILMSEQUENZPROTOKOLL 2: MARIANDL	112
10.	Literaturverzeichnis.....	121
10.1	WORLD WIDE WEB- INTERNET.	124
10.2	FILMCREDITS.....	125
11.	Abstract.....	127

„Ich versichere, dass ich die vorliegende Arbeit selbständig verfasst habe. Ich habe keine anderen als die angegebenen Quellen und Hilfsmittel benutzt. Ich habe die Arbeit bzw. Teile davon weder im In- noch im Ausland einer Beurteilerin/ einem Beurteiler zur Begutachtung als Prüfungsarbeit vorgelegt.“

VORWORT

Menschen benutzen Filme und Fernsehsendungen sowohl zur Gestaltung ihrer eigenen Identität als auch zur Gestaltung ihrer sozialen Beziehungen (Mikos 2008, S.22).

Die österreichischen Heimatfilme der Nachkriegszeit bis zu den 1970er Jahren repräsentierten für mich eine heile Welt. Eine Welt, die mir vorgaukelte, wie es einmal sein könnte. Ich befand mich an der Schwelle, an der ich mir das Erwachsenenleben noch vorstellte und noch nichts erfahren hatte. Vor allem die geschlechtsspezifische Zuweisung von Beruf und Familie in den Filmen waren damals prägend für mich: dem Mann der Beruf, der Frau die Familie. Mit dieser klaren Einteilung und den geordneten Strukturen für Männer und Frauen bin ich in meiner Jugend aufgewachsen. Die Sicherheit und die Simplizität der Filme haben mich abwechselnd gelangweilt, erheitert, fasziniert oder empört. Vor allem aber haben sie mir Bilder und Vorstellungen durch viele Jahre hindurch mitgegeben, wie eine „richtige“ Frau sein soll und was ein „wirklicher“ Mann ist.

Die Faszination der Ideologie dieser Filme und dem damit verbundenen „richtigen Platz“ für Männer und Frauen in der Gesellschaft wich mit zunehmendem Alter und der Gründung einer eigenen Familie. Durch mein Studium und der damit verbundenen intensiven Auseinandersetzung mit Film und Gender Studies wich diese jugendliche Begeisterung einem wissenschaftlichen Interesse.

Im Zuge meiner interdisziplinären Beschäftigung mit Gender-Studies¹ im Rahmen meines Studiums führte mich mein Weg durch viele Bereiche von gesellschaftlichen Verhältnissen und ihren Vorgaben. Ich habe mich selbst zu einem nicht geringen Teil als Produkt dieser starken, allgemein wirksamen sozial konstruierten Kräfte entdeckt. Gleichzeitig erkannte ich, dass Gender eine Rolle ist, in die wir hineingewachsen sind. Eine Rolle, die uns aber oft widerstrebt oder mit der wir uns nicht identifizieren wollen. Gender bezieht sich auf die soziokulturelle Konstruktion von Geschlechterrollen. Es geht also nicht um biologische Geschlechtszuschreibungen, sondern um kulturell vorgegebene Eigenschaften und Verhaltensweisen, welche die Menschen, die in dieser Kultur leben, erfüllen sollen. Der Begriff Gender löst nicht nur die feministische wissenschaftliche Betrachtung von Frauen

¹ Unter dem Begriff Gender Studies verstehen wir die gesellschaftlich, sozial und kulturell geprägten Geschlechterrollen von Frauen und Männern.

in einer von Männern dominierten Gesellschaft auf. Vielmehr wird mit dem Begriff Gender ein Muster beschrieben, das uns ins Leben bindet, von dem wir abhängen und das oft durch übernommene veraltete Leitbilder, eben weil es „immer schon so war“, zu einer existentiellen Krise führen kann.

Der eigene Anspruch, dem Ansatz eines interdisziplinären Schreibens zu entsprechen, erfüllte mich während meines Schreibprozesses oft mit Freuden aber auch mit Leiden. Meine innere kritische Stimme äußerte sich oft argwöhnisch gegenüber dem produzierten Text: mal schien er zu unpräzise, zu einseitig, zu oberflächlich, zu dilettantisch oder zu beispielarm zu sein. Meine Diplomarbeit stellt den Versuch dar, als Bindemittel verschiedenster Diskurse zu fungieren und die daraus gewonnenen Erkenntnisse zu vereinen. Dabei waren Kompromisse oft unvermeidlich und viel bereits ausgearbeitetes Material wurde wieder verworfen. Dennoch hat dieser oft nicht einfache Schreibprozess wesentlich zu meiner eigenen persönlichen Weiterentwicklung beigetragen.

Auf meinem Weg des Schreibens haben mich viele Menschen unterstützt, denen ich auf diesem Wege ganz herzlich danken möchte. Meine Betreuerin Mag.^a Dr.ⁱⁿ Andrea B.Braidt hat mit Nachsicht und Freundlichkeit versucht, meinem Perfektionsanspruch entgegenzulenken und mich mit hilfreichen Hinweisen unterstützt. Die Diskussionen, der Austausch und die scharfsinnigen Kommentare mit den Frauen der Arbeitsgruppe „Qualitative Forschungsmethoden in den Gender Studies“ unter der Leitung von Univ.doz.Dr.ⁱⁿ Doris Ingrisch haben mich immer wieder angespornt und vielfach ermutigt. Univ.doz.Dr.ⁱⁿ Doris Ingrisch stand mir mit ihrem Rat und ihrer Erfahrung in vieler Hinsicht zur Seite. Eine Reihe von weiteren StudienkollegInnen und FreundInnen haben mir in Gesprächen immer wieder Mut gemacht: herzlich gedankt sei dafür Gabriele Schmoranzer, Traude Paleczek, Silke Eisenmann, Faika El-Nagashi, Martha Weinberger, Andrea Brunner, Niki Bauer, Monika Bader und vielen anderen.

Die Jahre meines Studiums und die Fertigstellung meiner Diplomarbeit waren lang und nicht immer einfach. Mein Mann Kim Mortensen und meine beiden Töchter Anika und Marlene haben mich in dieser Zeit nicht nur mit ihrer praktischen Hilfe unterstützt, sondern auch immer wieder zum Weitermachen aufgefordert und ermuntert – ihnen ist es zu verdanken, dass es eine glückliche Zeit war.

1. EINLEITUNG

Die vorliegende Arbeit stellt den Versuch einer gendergerechten und kritisch vergleichenden Filmanalyse im jeweiligen historischen Kontext dar. Ich möchte mich mit der Bilderwelt des österreichischen Heimatfilmes und der Darstellung der ProtagonistInnen auseinandersetzen. Dadurch will ich Geschlechterkonstruktionen erkennen und aufzeigen, welche zu tiefsitzenden Vorstellungen von Männer und Frauen mehrerer Generationen führten. Durch den Vergleich des Originalfilms mit dessen Remake ist es möglich, zeitgenössische Unterschiede und Gemeinsamkeiten an kulturellen und gesellschaftlichen Veränderung herauszuarbeiten. Meine Untersuchung soll sich jedoch nicht darauf beschränken, die jeweils bessere Filmversion zu beschreiben. Vielmehr geht es mir darum die Neuverfilmung mit den Voraussetzungen der Cultural und Gender Studies zu betrachten.

Den Filmkorpus der Arbeit bilden die beiden Heimatfilme DER HOFBRAT GEIGER (1947) und MARIANDL (1961). Beide Filme wurden in einem Zeitraum gedreht, in dem das Geschlechterverhältnis und Geschlechterverständnis durch den Zweiten Weltkrieg und der danach einsetzenden gesellschaftlichen Veränderung gehörig in Unruhe versetzt wurden.

DER HOFBRAT GEIGER lockte zu seiner Entstehungszeit im Jahre 1947 ein Millionenpublikum in die heimischen Kinos und gilt aufgrund seiner Spielhandlung als Vorreiter von nachfolgenden Heimatfilmproduktionen. Er beinhaltet das Leitthema der meisten Heimatfilme jener Zeit, darunter auch Identitätsmuster, Stereotype² und Geschlechterbilder. Dessen Neuverfilmung MARIANDL ist auch der heutigen Generation noch geläufig. Die ständige Wiederholung der Filme im ORF an Wochenenden trägt dazu bei, diese Produktionen, die eine veraltete Geschlechterkonstruktion und ein damit verbundenes traditionelles Familienbild anbieten, nicht in Vergessenheit geraten zu lassen. Wenngleich jüngere Fernsehgenerationen diese Filme als altmodisch belächeln und filmische Details nicht wissen, so ist doch der eingängig gereimte Schlager „Mariandl“ vielen im Gedächtnis verhaftet.

² Stereotype sind Eigenschaften, die wir bestimmten Personengruppen zuschreiben. Sie sind wichtig im Miteinander, bieten eine Orientierungshilfe und vereinfachen die Informationsverarbeitung. Stereotype sind mit einer Erwartungshaltung gepaart. Wenn eine Person aus diesem Schema ausbricht, wie zum Beispiel eine Frau die machohaft oder ein Mann, der feminin auftritt, wird dies in der gesellschaftlichen Ordnung als störend empfunden.

In Filmen verbinden sich, wie auf der elisabethanischen Theaterbühne, historisch spezifische kulturelle Praktiken, *performance traditions* und Star-Systeme, Genrekonventionen und zeitgenössischen Technologien, Zensurvorgaben, Produktionsbedingungen, gesellschaftliche und akademische Debatten, soziale Ideologien, kursierende Ideen und Wissensbestände – darunter und darin eingeschrieben auch zeitgenössische Gender-Diskurse und Gender-Konzepte. Als Teil des zeitgenössischen Diskursensembles schreiben Filme diese gesellschaftlichen Gender-Diskurse weiter (Oltmann 2008, S.34f; H.i.O.).

Die Neuverfilmung MARIANDL greift zunächst scheinbar die Story des Originalfilms auf. Der Regisseur passt den Plot aber gleichzeitig an veränderte historische und kulturelle Kontexte der 1960er Jahre an. Deshalb ist es möglich, mit diesen bekannten Produktionen Verflechtungen von Gesellschaft und Geschlechterordnung zu erkennen. Unter Einbeziehung dieser Rahmenbedingungen zielt meine Untersuchung darauf ab, die Figurenperformance für die stereotype Darstellung von Männlichkeit und Weiblichkeit zu erkennen und zu dekonstruieren. Gleichzeitig sollen Kontinuität und/oder Veränderungen der geschlechtsspezifischen Figurenrollen analysiert werden.

Demnach lautet meine wissenschaftliche Fragestellung:

Wie wurde eine Geschlechterdefinition, die vermittelt, was es jeweils heißt „wie ein Mann“ oder „wie eine Frau“ zu sein, in den ausgewählten Filmen inszeniert?

Haben sich die Geschlechterdarstellungen von Originalfilm zu Neuverfilmung verändert?

Wenn ja, welche zeitgenössischen gesellschaftlichen Hintergründe tragen dazu bei?

Dies bedeutet die Möglichkeit, zu untersuchen wie im Genre Heimatfilm kulturelle Vorgaben von Weiblichkeit und Männlichkeit verwirklicht wurden.

Ich gliedere meine Arbeit in zwei zentrale Teile. Den Ausgangspunkt und das zweite Kapitel bilden die theoretischen Grundlagen, anhand derer ich mich mit den Ansätzen der Genderforschung und deren Einbettung in die Cultural Studies auseinandersetze. Um zu erkennen, wie Geschlechterrollen im zeitgenössischen Kontext verhandelt wurden, gebe ich einen Überblick über die gesellschaftlichen Veränderungen der 1950er und 1960er Jahre. Im vierten Kapitel werde ich die Entwicklung des Genre Heimatfilm, dessen Geschichte und Geschlechterabhandlungen beschreiben. Das fünfte Kapitel bildet den Einstieg in den zweiten zentralen und zugleich analytischen Teil meiner Arbeit. Es beinhaltet die Theorie der von mir angewandten Methode der Figurenanalyse. Im sechsten und siebten Kapitel setze ich mich mit dem Originalfilm und der Neuverfilmung, in Form

von Einzeluntersuchungen,³ auseinander. Hierbei beschreibe ich zunächst die Produktionsbedingungen beider Filme, als auch die Strukturen, die einer Neuverfilmung zugrunde liegen. Des Weiteren beschäftige ich mich hier aber vor allem mit der spezifischen Figurenanalyse des Films. Diese Vorgehensweise erachte ich als wichtig, um schließlich im letzten Kapitel einen umfassenden Vergleich durchführen zu können. Ich werde hier in einem Zusammenschluss der bisher gewonnen Erkenntnisse und anhand einer gendergerechten Figurenanalyse die beiden Filme in Bezug auf die Fragestellungen untersuchen und konkretisieren.

³ Beide Verfilmungen standen in Form von DVDs zur Verfügung, die eine unbegrenzte Anzahl von Wiederholungen der Filmbetrachtungen ermöglichten. Zu Beginn meiner Analyse habe ich für jeden Film ein Sequenzprotokoll erstellt. Die Zusammenfassung einzelner Szenen zu Sequenzen erfolgte willkürlich. Im wesentlichen richte ich mich aber nach den Einteilungskriterien von Werner Faulstich (vgl. Faulstich 2002).

2. THEORETISCHE ÜBERLEGUNGEN ZUR ANALYSE VON POPULÄRER KULTUR

Eine isolierte Betrachtung und Analyse des Films ist undenkbar, [...] der deutschsprachige Film und die Kinopolitik in Deutschland und Österreich können nur durch eine interdisziplinäre Herangehensweise halbwegs vernünftig verstanden werden (Stern 2007, S.118).

In diesem Kapitel möchte ich den theoretischen Hintergrund meiner Arbeit näher beleuchten, um damit zusammenhängende relevante Perspektiven aufzuzeigen. Da sich eine gendergerechte Forschung an einer Vielfalt unterschiedlicher Theorien orientiert, werde ich zunächst den Ansatz der Filmwissenschaft in den Cultural Studies beschreiben. Um danach die Filmtheorie im Rahmen der Cultural Studies zu verorten, werde ich ebenfalls die Ansätze der Genderforschung und in einem Exkurs die feministische Filmtheorie erörtern.

2.1 FILMWISSENSCHAFT IN DEN INTERDISZIPLINÄREN CULTURAL STUDIES

Menschen sind in ihrem Alltag in weitreichende strukturelle und historische Machtzusammenhänge eingebunden, die sie selbst reproduzieren. Durch Medien, wie z.B. Film, Fernsehen und Romane, werden Identitäten hergestellt und eine binäre Sexualität⁴ wird aufgebaut. Medien sind immer in ihrem Kontext von Macht und Machtverhältnissen zu sehen. Johanna Dorer merkt dazu an, dass Medien ein „gesellschaftliche Wissen, das für eine bestimmte Zeit als gesellschaftliche ‚Wahrheit‘“ zirkuliert, produzieren und vermitteln. Medien stützen primär gesellschaftliche Diskurse ab, repräsentieren, stereotypisieren und verdichten kulturell erzeugte Konzeptionen von Männlichkeiten und Weiblichkeiten. Zwar beteiligen sich Medien bereits eingeschränkt an der Konstruktion von Gegendiskursen - z.B. in den Diskursen von Geschlecht und Queerness – jedoch erachtet Dorer diese Beteiligung als minoritär. Primär stellen Medien gesellschaftlich dominante Geschlechterrepräsentationen zur Verfügung. Dennoch sind Medien immer im

⁴ Unsere bisherigen gesellschaftlichen normativen Denkstrukturen sind in einer binären Logik zusammengefasst, welche nur männlich und weiblich als Geschlechtermodelle beinhalten.

Zusammenhang mit Geschlechterdiskursen und sozialen, ständig veränderbaren gesellschaftlichen Praktiken zu sehen (vgl. Dorer 2002, S.54f).

Medien liefern also auch nicht ein Spiegelbild von gesellschaftlich vorfindbaren ‚realen‘ Geschlechterrepräsentationen, sondern sie müssen als bedeutender Co-Produzent im Prozess der Geschlechterkonstruktion gesehen werden (Dorer 2002, S.55; H.i.O.).

Die Cultural Studies bilden eine interdisziplinär ausgerichtete Forschungsstrategie, anhand derer das Verhältnis von Kultur, Macht und Medien als zentrales Thema aufgegriffen wird. Kulturelle Praktiken und Produkte werden in ihren jeweiligen Kontexten betrachtet und untersucht. Um zu einem umfassenden strukturellen und historischen Verständnis unserer gegenwärtigen kulturellen Lebensverhältnisse zu gelangen, ist die Dekonstruktion der gesellschaftlichen Diskurse notwendig.

Kultur ist Alltagskultur, bezieht sich auf den gelebten Alltag („the way of life“) und umfasst damit das Gewöhnliche, Alltägliche – wie wir leben, arbeiten, welche Vorstellungen und Perspektiven wir von unserem Leben haben, und wie wir uns damit in die vorgegebenen Strukturen einarbeiten (Hipfl 2002, S.194f; H.i.O.).

Dies setzt u.a. ein hohes Maß an Selbstreflexivität voraus. Die Filmwissenschaft innerhalb der Cultural Studies macht die Frage nach den Zusammenhängen zwischen Produktionsbedingungen, Inhalten, Formen und die Art nach der „angeeignete(n) Kultur“ zur Bedingung. In den Cultural Studies stehen demnach die Massenmedien und ihrer Rolle für die Einzelnen und die Gesellschaft im Vordergrund (vgl. Hipfl 2002, S.194f).

Für Christina Lutter und Markus Reisenleitner stellen die Produktionsbedingungen einen wichtigen Rahmen dar, „innerhalb dessen sich die – durchaus vieldeutigen – Muster der Interpretation und Rezeption bewegen können“ (vgl. Lutter, Reisenleitner 2002, S.69). In der Filmwissenschaft und ihrer Beziehung zu den Cultural Studies wird von einem breiten Textverständnis ausgegangen, welches wiederum in Diskursen⁵ lokalisiert sind.

Gleichzeitig wird den Menschen eine „aktive Rolle im Umgang mit Medien eingeräumt“, sodass die Möglichkeit eines „Lesen(s) gegen den Strich“ (Hipfl 2002, S.195) geboten wird. Das bedeutet, dass Texte auf unterschiedliche Weise „gelesen“ werden können.

⁵ Unter einem Diskurs wird ein in sich strukturierter, komplexer thematischer Zusammenhang, der in der gesellschaftlichen Praxis verortet ist, verstanden.

Stuart Hall bezieht sich in seiner Formulierung des Encoding/Decoding auf diese verschiedenen Lesarten.

In Stuart Halls berühmter Formulierung lässt sich der Kommunikations-kreislauf zusammenfassen als Prozess des Kodierens/Dekodierens, in dem ein ‚populärer Text‘ [...] normalerweise Optionen bietet für eine bevorzugte (oder hegemoniale) Lesart, in der der Leser, auch wenn er die dominanten Codes des Textes erkennt, in der Lage ist, dieser Bedeutung zu widerstehen und sie in einer solchen Art umzugestalten, dass sich darin lokale Erfahrungen und persönliche oder Gruppeninteressen wiederfinden. Halls Begriffsbildung erwies sich als enorm einflussreich, weil damit Zuschauern, Nutzern und Konsumenten mehr Handlungsfähigkeit zugesprochen wurde und sie damit selbst Bedeutung schufen [...] (Elsaesser 2007, S.100f; H.i.O.).

In der populären Wissens- und Wahrheitsproduktion geht es also darum „wie mittels medialer Repräsentation ein gesellschaftliches Wissen über Geschlecht [...] (re)produziert wird, in welchem Bedeutungen dieses Wissen en- und decodiert wird [...] (Dorer 2002, S.56; H.i.O.).

2.2 ANSÄTZE DER GENDERFORSCHUNG

Im weiteren Kontext der Cultural Studies „spielten Frauen, die Thematisierung von Fragen nach Geschlechterordnungen und die Einbeziehung von Gender“ (Lutter/Reisenleitner 2002, S.95) eine wesentliche Rolle.

Geschlechterforschung/Gender Studien fragen nach der Bedeutung des Geschlechts für Kultur, Gesellschaft und Wissenschaften. Sie setzen keinen festen Begriff von Geschlecht voraus, sondern untersuchen, wie sich ein solcher Begriff in den verschiedenen Zusammenhängen jeweils herstellt bzw. wie er hergestellt wird, welche Bedeutung ihm beigemessen wird und welche Auswirkungen er auf die Verteilung der politischen Macht, die sozialen Strukturen und die Produktion von Wissen, Kultur und Kunst hat (Braun 2000, S.9).⁶

⁶ In Studien zur Rezeptionsforschung, die sich näher mit der Verarbeitung von Filmen durch die ZuschauerInnen beschäftigen, ist zu erkennen, dass vom Publikum jeweils nur auf die Inhalte Bezug genommen wird, welche für die Person von persönlicher Relevanz sind (vgl. Hipfl 2002, S. 205).

Die Geschlechterforschung nimmt demnach eine vergleichende Perspektive ein, deren zentraler Stellenwert die Analyse der Beziehungen zwischen Frauen und Männern darstellt. Christina von Braun erachtet es als wichtig, „[...] sich klarzumachen, dass die Gesetze, die über das Verhältnis der Geschlechter bestimmen, den Kern jeder Gemeinschaftsordnung bilden“. Die Gender Studies verstehen sich als Querverbindungen zwischen den einzelnen Disziplinen, welche Methoden aus verschiedenen Disziplinen aufgreifen, umformen und erweitern (vgl. Braun 2000, S.11f.). Die Genderforschung entwickelte sich aus dem gemeinsamen Ziel der feministischen Bewegung des 20. Jahrhunderts.⁷ Das wichtigste Kriterium war und ist auch heute das Sichtbarmachen von Frauen in allen Bereichen, in denen sie bisher zu den Randgruppen zählten. Dazu gehört auch das Bewusstmachen von Geschlechterhierarchien innerhalb von sozialen Ordnungen.

Damit untrennbar verbunden ist das Bemühen um die Auflösung von kulturell fundierten und reproduzierten Paradigmata, die bedingen, dass Frauen trotz eines verbesserten rechtlichen oder politischen Status innerhalb von starren *Gender*-Definitionen und Rollenbildern gefangen bleiben, die durch ein patriarchalisches soziales und politisches System aufrechterhalten werden (Lutter, Reisenleitner 2002, S.92; H.i.O.).

In den 1970er und 1980er Jahren kam es zu einer grundlegenden Neupositionierung in der feministischen Theoriebildung. Die Unterscheidung zwischen Sex und Gender⁸ wird aufgegriffen, theoretisch weiterentwickelt und fundiert thematisiert. Zu den wichtigsten

⁷ Die erste Frauenbewegung setzte sich als Ziel eine liberale, politisch-rechtliche Formatierung, um damit eine gleichberechtigte politische Partizipation zu erreichen. Ihr Hauptinteresse dabei war vor allem die Erlangung von Rechten, die bisher nur Männern vorbehalten waren, wie z.B. das Wahlrecht, der Zugang zu öffentlichen Funktionen und das Recht auf Aus- und Weiterbildung. Die zweite Frauenbewegung setzte sich als Priorität, die Umsetzung der von der ersten Frauenbewegung geforderten Rechte in der soziale Praxis zu erlangen. Zu den wichtigsten Vorreiterinnen der feministischen Theoriebildung zählt die französische Philosophin Simone de Beauvoir und ihr Grundlagenwerk „Das andere Geschlecht“ (*Le Deuxieme Sexe*, 1949). In dem Buch, welches in den späten 1960er Jahren wiederentdeckt wurde, versteht sie die Frau als gewordenes Produkt der Kultur. Es beinhaltet die ausführlichste Analyse von Ansichten, Theorien und Geschichten zur Lebenserfahrung von Frauen, die bis zu diesem Zeitpunkt geschrieben wurde.

Ebenso rebelliert die amerikanische Feministin und Publizistin Betty Friedan gegen die vorgegebenen Rollenbilder und Weiblichkeitsklischees, die Frauen an Haus, Herd und Kinder binden wollen, in ihrem erfolgreichen Buch „Der Weiblichkeitswahn oder die Selbstbefreiung der Frau“ (*The Feminine Mystique*, 1963).

Diese Zeit der feministischen Theorien ist stark politisch motiviert und geprägt von einer leidenschaftlichen Emphase von männlichen Unterdrückungs- und Herrschaftsstrukturen.

In den 1980er Jahren beginnt sich im deutschsprachigen Raum die Frauenforschung zu etablieren. In Deutschland zählt die Feministin Alice Schwarzer zur wichtigsten Vertreterin der deutschen Frauenbewegung.

⁸ Mit den Begriffen sex (angeborener Geschlechtskörper) und gender (soziale Verordnung) kann eine Differenzierung getroffen werden, die im deutschen Sprachgebrauch nicht möglich ist. (vgl. Braun 2000, S. 9) Die Geschlechterforschung versucht, beide Geschlechter aus der selben Fragestellung heraus zu erforschen. Wie sind Frau/Mann so geworden, wie wir sie in der Gesellschaft vorfinden, d.h. wie wurden sie dazu gemacht?

theoretischen Grundlagen der feministischen Forschung führten vor allem der Einfluss der Psychoanalyse Jacques Lacans, die diskursanalytischen Arbeiten von Michel Foucault sowie die Beiträge von Judith Butler.⁹ Diese kulturellen und konstruktivistischen Ansätze, mit denen die bestehenden Paradigmen verstärkt und erweitert wurden, trugen zu einer Wende bei. Die geschlechtliche Differenz zwischen Männer und Frauen wurde nun nicht mehr als von Natur aus vorgegeben angesehen, sondern „durch und innerhalb von psychischen Prozessen und historisch spezifischen Diskursen geformt, dass also die *Gender*-Rollen von Frauen ebenso wie von Männern sozial und kulturell geprägt und dementsprechend auch veränderbar sind und nicht biologisch determiniert“ (vgl. Lutter/Reisenleitner 2002, S.92ff, H.i.O.).

Ebenfalls entwickelten sich Mitte der 1970er Jahre in Auseinandersetzung mit der feministischen Theoriebildung die ersten Männerstudien. Dabei wird nicht mehr von männlicher Geschlechtsrollenidentität sondern von Geschlechtsrollendruck gesprochen. Männlichkeitsforschung wird als neues und notwendiges Forschungsgebiet begründet, in dem das Patriarchat als ein System begriffen wird, das „Männer als Akteure eines Unterdrückungssystems, dem sie nicht entrinnen können“ (Walter 2000, S.99) begreift. Die Dekonstruktion der „Männlichkeit“ stellt sich ebenso wie die Frauenforschung in den Gender Studies die Aufgabe, nicht nur ein Herrschaftsverhältnis zwischen Männern und Frauen, sondern auch zwischen Männergruppierungen zu erkennen und nach den Prinzipien von Unterordnung, Komplizenschaft und Marginalisierung zu thematisieren.¹⁰

Willi Walter beschäftigt sich in seinem Artikel „Gender, Geschlecht und Männerforschung“ mit dem Verhältnis von Frauen- und Männerforschung in den Gender-Studies der 1990er Jahre. Dabei kommt er zu der Erkenntnis, dass innerhalb der Frauenforschung Männlichkeit von Anfang an implizit oder explizit thematisch behandelt wurde. Trotzdem kritisiert er, dass inhaltlich meist ausschließlich von Frauen und deren Perspektive(n) auf das Geschlechterverhältnis ausgegangen wird. Demnach rät er zu einer „ihrem Namen tatsächlich gerecht werdende[n] *Geschlechterforschung*, die aus dem Dialog bewusster Frauen- und Männerperspektiven entsteht“ (Walter 2000, S.108; H.i.O.).

⁹ Judith Butler beschreibt in ihrem Buch „Das Unbehagen der Geschlechter“ (1991) ein performatives Modell, nach dem sie die Kategorien „männlich“ und „weiblich“ als Wiederholung von Handlungen versteht und nicht als natürliche oder unausweichliche Materialisierungen.

¹⁰ Zu den bedeutendsten Wissenschaftlern der Männerforschung zählt der Soziologe Robert Connell. In seinem Buch „Der gemachte Mann“ (1995) beschäftigt er sich mit der gesellschaftlichen Erwartungshaltung und dem Druck, der auf Burschen und Männern lastet. Sein bekanntestes Konzept einer hegemonialen Männlichkeit hat innerhalb des internationalen Männlichkeiten- und Gender-Diskurses eine breite Rezeption erfahren.

Gender Studies beschäftigen sich mit den sozialen und kulturellen Bedeutungen aller Formationen von Geschlecht und Sexualität und nehmen eine vergleichende Perspektive ein. Es geht somit nicht nur um neutrale geschlechtliche Dekonstruktionen, sondern auch um die Sichtbarmachung hierarchischer und diskriminierender Verhältnisse. Dabei versuchen die Gender Studies als Metadisziplin oder Wissenschaftskritik Querverbindungen zwischen allen Fakultäten und Disziplinen zu erreichen. In weiterer Folge sollen Konzepte für Politik, Kultur und Gesellschaft entwickelt und bereitgestellt werden.

2.3 DIE FEMINISTISCHE FILMTHEORIE

Zeitgleich mit der Neupositionierung der feministischen Theoriebildung im Kontext der Gender Studies vollzog sich Mitte der 1970er Jahre ein Wandel in der feministischen Filmtheorie.

Bereits in den 1970er Jahren greifen feministische Filmwissenschaftlerinnen die Frage nach der Funktion des Kinos für die Reproduktion des Geschlechterdualismus auf und verweisen, aufbauend auf semiotischen und psychoanalytischen Filmanalysen, auf die Macht erzeugende Dimension des Zusammenhangs zwischen dem filmischen Dispositiv und dem Wahrnehmungsdispositiv der Zuseher/innen (Dorer 2002, S.61).

Filme wurden nicht mehr wie bisher als Wiedergabe der Realität wahrgenommen, „sondern als Objektinszenierung durch Montage und die Codes der Kamera, die somit nicht länger ein objektives, sondern ein zeichenproduzierendes, ideologisches Instrument war“ (Binz 2007, S.36).

In diesem Zusammenhang stellte in der feministischen Filmwissenschaft die Auseinandersetzung mit dem frühen Kino ein weiteres Forschungsgebiet dar.

Als Leitfigur der neuen wissenschaftlichen Strömung wird die feministische Filmtheoretikerin Laura Mulvey betrachtet. In ihrem vielzitierten Artikel „Visuelle Lust und narratives Kino“ (Mulvey 1994) [1975] versucht sie die gesellschaftliche Schaulust im Repräsentationssystem Kino zu erklären. Ihr psychoanalytischer Ansatz zeigt stereotype Bilder, Projektionen bzw. Wunschvorstellungen der Frau im Film auf. Sie teilt diese Lust am Schauen in einen aktiv/männlichen und passiv/weiblichen Blick ein.

Der bestimmende männliche Blick projiziert seine Phantasie auf die weibliche Gestalt, die dementsprechend geformt wird. In der Frauen zugeschriebenen exhibitionistischen Rolle werden sie gleichzeitig angesehen und zur Schau gestellt, ihre Erscheinung ist auf starke visuelle und erotische Ausstrahlung zugeschnitten, man könnte sagen, sie konnotieren ‚Angesehen-werden-Wollen‘ (Mulvey 1994, S.55).

Laura Mulvey merkt an, „dass Film die ungebrochene, gesellschaftlich etablierte Interpretation des Geschlechtsunterschiedes reflektiert, sogar damit spielt und die Bilder, die erotische Perspektive und Darstellung kontrolliert“ (vgl. Mulvey 1994, S.48). Die Medienwissenschaftlerin Vera Binz bezeichnet das „Aktiv-Passiv-Schema“ von Laura Mulvey als wichtigen Faktor, der den Paradigmenwechsel der feministischen Filmtheorie herbeiführte (vgl. Binz 2007, S.36).

Die feministische Filmtheoretikerin Brigitte Hipfl fasst den Ansatz von Laura Mulvey zusammen: Filme würden demnach für ein männliches Publikum produziert und würden dadurch auch dem männlichen Unbewussten entsprechen. Sie sieht Laura Mulveys Forschungsansatz unter anderem als wichtige Stütze der „feministische(n) Kritik am Kino“, betrachtet ihn jedoch gleichzeitig kritisch: Laura Mulveys Kinomodell orientiert sich ausschließlich an patriarchalen Bedürfnissen und patriarchalen Begehren. Dadurch ergibt sich für Brigitte Hipfl die Frage, wie Frauen unter diesen Bedingungen überhaupt ins Kino gehen und dabei Lust an Filmen empfinden können (vgl. Hipfl 2002, S.196f).

In der Folge entwickelten weitere feministische Filmtheoretikerinnen, wie z.B. Heide Schlüppmann, den Begriff eines feministischen „Gegenkino(s)“. Darunter versteht sie eine andere Perspektive der feministischen Praxis von Film und Kino, die vor allem als Kritik und Aufbegehren gegen ein herrschendes männliches Kino gedacht ist (vgl. Schlüppmann 2004, S.107f).

Wiederum andere setzen sich kritisch mit der Filmwahrnehmung im Kontext eines Publikums auseinander. Sie wandten sich speziell Medieninhalten, wie den women´s genres, z.B. Soap Operas, Liebesromane und Liebesfilme, zu, welche von Frauen besonders gerne aufgenommen wurden (vgl. Hipfl 2002, S.197). Sie versuchten außerdem zu neuen Ansätzen zu gelangen, indem sie ihre eigene Erfahrung als ZuseherInnen kritisch betrachteten. Einen wichtigen Platz nimmt für diese ForscherInnen sowohl der Aspekt der

Lust bzw. des Vergnügens in ihren Themen der Forschung, als auch in ihrer Arbeit ein.¹¹ Daraus folgt, dass auch in einer nicht-feministischen Filmanalyse die erste Begegnung mit dem Filmtext möglichst unwissenschaftlich, ungefiltert, lustvoll und subjektiv sein soll (oder kann). Der nächste Schritt der Analyse folgt erst danach.

Und was suche ich da, in diesem Film? [...] Das zurückgelehnte oder gespannt oder auch gequält auf der Kante des Kinossessels geschenkte wählen Können, wer ich bin für die Dauer einer Kameraeinstellung, eines Blicks, eines Films [...]. Tiefe Verzweiflung findet nicht im Kino statt [...] sondern nach dem Kino, wieder zurückgekehrt in die engen Grenzen der Selbst-Definition (Wiederspahn 2004, S.87).

Katja Wiederspahn formuliert den Zusammenhang zwischen den eigenen Träumen, Gedanken und Projektionen, die mit den projizierten Bildern verknüpft werden. Dies bedeutet „sich einer feministischen Schule der Wahrnehmung hinzugeben“ (Wiederspahn 2004, S.88), während die reale Umgebung und Zeit vergessen und das Miterleben der filmischen Zeit ermöglicht wird (vgl. Wiederspahn 2004, S.86ff). In den 1990er Jahren schließlich verlagert sich das Forschungsfeld. Es entsteht ein nicht-linearer Ansatz, in dem Film und Kino als Schnittpunkte unterschiedlicher, in einer Kultur zirkulierender Diskurse verstanden werden. Eva Warth inkludiert in den kulturalistisch orientierten feministischen Untersuchungen, die von einer „historischen Spezifität (sic!) der Konstruktion“ ausgeht, u.a. die Notwendigkeit einer Neuverhandlung von Geschlechterrollen, die für sie „nicht zuletzt im Kino ausgetragen wird“ (vgl. Warth 2004, S.117ff). Unter diese Neuverhandlung fallen nun auch filmwissenschaftliche Untersuchungen, die sich auch mit der „Konstruktion des ‚Männlichen als Norm‘“ (Seier/Warth 2005, S.89; H.i.O.) auseinandersetzen.¹²

Johanna Dorer gibt im Kontext der Geschlechterforschung/Cultural Studies zu bedenken, dass die feministische Medienforschung und ihre Hinwendung zur Rezeptionsforschung¹³

¹¹ Heide Schlüpmann führt dazu die enge Verbindung zwischen Erkenntnis und Kinovorführung an, welche für sie eine wissenschaftliche Methode darstellt. „Der Wissenschaft – sei sie an „Gender“-Fragen interessiert oder nicht – entgeht, was Film ist, und was Filme uns erzählen, wenn sie von der Wahrnehmung im Kinopublikum abstrahiert, von der eigenen außerwissenschaftlichen Wahrnehmung (Schlüpmann 2004, S. 111; H.i.O.). Gleichzeitig bemerkt sie dazu kritisch an, dass sich gerade „[...] weil sich ein Lustelement in die erwartete Strenge mischt“ (Schlüpmann 2004, S. 111) die Anerkennung dieser wissenschaftlichen Methode, weder in den ersten Wissenschaften noch in der Frauen- und Geschlechterforschung in Grenzen halten wird.

¹² Die klassische feministische Filmwissenschaft setzte sich bis dahin vor allem mit der „Repräsentation von Weiblichkeit als Konstruktion des Anderen und Marginalen“ (Seier/Warth 2005, S. 89) auseinander.

¹³ Für Brigitte Hipfl geht es in der feministischen Filmtheorie „um den Platz, der für die Zuschauerin im Film bereitgestellt wird“ und in den Cultural Studies dagegen „um die Frage, was reale Frauen als Zuschauerinnen mit den Filmen machen“ (Hipfl 2002, S. 196).

weitgehend zu einer Vernachlässigung des Textes, dessen historischer Verortung und der ökonomischen Rahmenbedingungen führte. Dennoch haben für sie Inhaltsanalysen nichts an ihrer Aktualität verloren, da sich erst in Studien, welche historische Prozesse und gesellschaftliche Diskurse miteinbeziehen, diffizile normative zweigeschlechtliche Veränderungen erkennen lassen (vgl. Dorer 2002, S.58f).

Der Fehlschluss, dass Inhaltsanalysen wenig neue Erkenntnisse erbringen würden, beruht aber weniger auf den erzielten Ergebnissen. [...] Die Ergebnisse diskurstheoretisch oder konstruktivistisch zu interpretieren, hieße zu fragen, wie die Mainstream-Medien den Diskurs der Zweigeschlechtlichkeit und Heterosexualität als Norm mit kaum veränderten Zuschreibungsmodi von Männlichkeit und Weiblichkeit abstützen. [...] Denn Feminismus als politische Praxis ist auf diese Art von Ergebnissen sehr wohl angewiesen (Dorer 2002, S.58).

Ähnlich argumentiert auch Christina von Braun, welche in der Geschichtswissenschaft eine Schlüsseldisziplin der Gender Studies erkennt (vgl. Braun 2000, S.13).

Unter dieser Prämisse möchte ich im nächsten Kapitel zunächst auf die zeitgenössischen gesellschaftlichen und kulturellen Veränderungen der 1950er und 1960er Jahre eingehen. In diese Zeit fallen auch die Produktionsjahre für die Filme DER HOFRAT GEIGER (1947) und MARIANDL (1961). Dies soll in weiterer Folge im Analyseteil dazu beitragen, einen möglichen Wandel der Geschlechterrollen und Geschlechterdarstellungen in diesen beiden Verfilmungen zu erkennen.

3. GESCHLECHTERDARSTELLUNGEN IM ZEITGENÖSSISCHEN KONTEXT

In diesem Kapitel wird auf die Geschlechterdarstellungen im zeitgenössischen Kontext eingegangen, die den beiden Filmproduktionen in den 1950er und 1960er Jahren zugrunde liegen. Damit wird nach der „Gesellschaftsbedingtheit“ (Faulstich 2002, S.196) der Filme gefragt, welche für Werner Faulstich vor allem in der soziologischen Filminterpretation analysiert wird. Die Film- und Kulturwissenschaftlerin Katrin Oltmann führt die Beziehung zwischen außerfilmischen Diskursen und Filmen noch weiter aus.

In Filmen verbinden sich, wie auf der elisabethanischen Theaterbühne, historisch spezifische kulturelle Praktiken, [...] Star-Systeme, Genrekonventionen und zeitgenössische Technologien, [...] Produktionsbedingungen, gesellschaftliche und akademische Debatten, soziale Ideologien, kursierende Ideen und Wissensbestände – darunter und darin eingeschrieben auch zeitgenössische Gender-Diskurse und Gender-Konzepte. Als Teil des zeitgenössischen Diskursensembles schreiben Filme diese gesellschaftlichen Gender-Diskurse weiter, konstituieren, bedingen und regulieren sie (Oltmann 2008, S.34f).

Die Herstellungsjahre der beiden Filme DER HOFBRAT GEIGER und MARIANDL fallen in eine Phase des Überganges von Krieg und Faschismus zu einer beginnenden Wohlstandsgesellschaft. Diese Zeitspanne ist geprägt von gesellschaftlichen Auf- und Umbrüchen, welche auch zu einer Auseinandersetzung der bestehenden Geschlechterverhältnisse führten.

3.1 FILMSCHAFFEN UND GESCHLECHTERROLLEN IN DER NACHKRIEGSZEIT

Nach den Kriegswirren wurde neben dem Aufbau der Staats- und Privattheater auch die österreichische Filmproduktion sofort wieder aufgenommen, um den ungebrochenen Kulturwillen Österreichs zu beweisen. Willi Forst, der „populärste und bekannteste Filmgestalter der 1930er und 1940er Jahre“ und das „geistige Gesicht des heutigen Wiens“ (Fritz 1984, S.16) konnte sein Filmschaffen fortsetzen.

Die Monopolstellung der Wien-Film war also beendet, und wieder einmal bot sich den privaten Produzenten Österreichs, den Autoren, den Schauspielern und Regisseuren die Chance, neu und womöglich auch noch besser zu filmen (Fritz 1984, S.19).

Der Absatz des österreichischen Films im Ausland gestaltete sich zunächst noch sehr schwierig. Doch trotz der Schwierigkeiten, wie Rohstoffmangel, Stromknappheit und dem Fehlen von Heizmaterial, kam es zum Ausbau von österreichischen Filmproduktionen. Zu einer der erfolgreichsten Produktionen der österreichischen Spielfilme zählt DER HOFRAU GEIGER (1947), der sich inhaltlich an die Produktionen der Jahre 1938 bis 1945 anschloss. Für Walter Fritz erfüllten Filme dieser Art eine klare Funktion:

Der Kinobesucher, der Bewohner zerbombter Städte, der sich gerade noch eine Straßenbahnfahrt hin zum Wienerwald leisten konnte, der sollte sich an einem unversehrt gebliebenen, idyllischen Stück Land erfreuen. Es war so etwas wie eine Urlaubsreise im Kinosessel, und natürlich war mit so einem Film auch schon effektvolle Werbung für den Fremdenverkehr verbunden (Fritz 1984, S.30).

Bis zum Ende der Weimarer Republik wurde in Zeitschriften, Berichten und Werbungen als ideales Weiblichkeitsbild die moderne berufstätige Frau propagiert, die ihren Haushalt nebenbei erledigt. Neben der berufstätigen Frau, die selten die Nur-Hausfrau darstellt, spielt der Mann als Familienvater eine unbedeutende Rolle. Diese Vorstellung änderte sich radikal mit der Machtübernahme der Nationalsozialisten (vgl. Kaschuba 1989, S.194).

Mädchen werden plötzlich nur noch hauswirtschaftliche Berufe nahegelegt, die diese auf Ehe, Haushalt und Mutterschaft vorbereiten helfen sollen. Die jungen Frauen werden unverheiratet, schlicht, tugendsam und tüchtig dargestellt. In der Warenwerbung verschwindet die berufstätige Frau völlig, das Ideal der modernen, unabhängigen Frau der 20er Jahre ist vollständig abgelöst (Kaschuba 1989, S.194).

Anhand der 1950er Jahre lässt sich somit ein Wandel der Frauenrolle erkennen, welche in der Darstellungsweise einer „stolzen, aufrechten Frau, die lächelnd auch schwerste Pflichten erledigt“ gipfelt. Gleichzeitig erfolgt eine Veränderung des äußeren weiblichen Erscheinungsbildes der 1940er Jahre - „die Abkehr weg vom sportlichen Frauenbild, zurück zur ‚wahren Weiblichkeit‘“ (Kaschuba 1989, S.194f; H.i.O.).

Die Frau wird zunehmend reglementiert, soll rein und gesund sein, auf gepflegtes Äußeres achten und nie abgearbeitet erscheinen. Aber auch die wenigen Männerdarstellungen in den Zeitungen zeigen einen untadeligen,

vorbildlichen Mann, der treu seine Pflichten im deutschen Staat erfüllt. Während des Krieges ändern sich diese Erwartungen nicht, werden eher noch rigider, weil schwerer erfüllbar (Kaschuba 1989, S.195).

Das gesellschaftspolitische Klima der 1950er Jahre war noch geprägt durch die Kriegszeit, aber auch durch den neu entstehenden Wohlstand und sozialen Aufschwung. Für einen Teil der Frauen entstand während der Zeit des Nationalsozialismus eine durch den Krieg ungewollte Gleichbehandlung.¹⁴

Bedingt durch die Abwesenheit der Männer waren Frauen bereits während, vor allem aber nach Ende des Krieges, allein für die Organisation des Alltags verantwortlich. Neben der Versorgung von Kindern, Alten und Verletzten leisteten sie Schwerarbeit, verrichteten Arbeiten, die unter anderen Umständen Männern vorbehalten geblieben wären (Binz 2007, S.5).

Durch die Berufstätigkeit, die neuen Erfahrungen der Eigeninitiative und der Selbstbestimmung, die viele Frauen während der Zeit des Wiederaufbaues erlebten, wurden alte Normen und Werte durchbrochen. Dies inkludierte sowohl die Veränderung in der familiären Rollenverteilung, im gesellschaftlichen Geschlechterverhältnis, als auch in den Beziehungen selbst und der Sexualität. Für die aus der Gefangenschaft heimkehrenden Männer stellte das eine problematische Reintegration dar. Die Frauen- und Familienpolitik der 1950er Jahre¹⁵, die sich mit der Diskriminierung der Frauen auseinandersetzte, führte zu Verunsicherungen in der Bevölkerung. Zu tief war ein konservatives Familienideal, welches den Menschen Zuflucht und Sicherheit bot, verankert (vgl. Binz 2007, S.7). Damit einher ging ein patriarchalisches Geschlechterdenken, welches Frauen wieder aus dem öffentlichen Bereich ausschloß und ihnen den Rückzug in den Binnenraum der Familie zudachte.

Ehe ist nicht mehr Partnerschaft, sondern sie bedeutet für die Frau Unterordnung. – Eine Unterordnung, die in schillernden Farben gemalt wird: Die Frau findet wieder die alleinige Erfüllung in der Mutterschaft und geht im Haushalt auf. [...] Zugleich wird die Mutter zur Lebenskünstlerin, die alle ihr zufallenden Aufgaben unsichtbar meistert und ihren Gatten, das Haupt der Familie und deren alleinigen Ernährer, glücklich macht (Kaschuba 1998, S.195).

¹⁴ Frauen, die durch die rassistische nationalsozialistische Ideologie verfolgt und ermordet wurden, waren von dieser Gleichbehandlung ausgeschlossen.

¹⁵ Die österreichische Familienpolitik ähnelte der deutschen Familienpolitik in den 1950er bis 1980er Jahren, welche als Kennzeichnung der Institution Familie einen erwerbstätigen männlichen Haushaltsvorstand und eine Mutter, die als Hausfrau die Kinder versorgt, vorsah (vgl. Ministerium für Generationen, Familie, Frauen und Integration 2006, S. 47ff).

Vera Binz merkt an, dass es eine bewusste Entscheidung der Frauen gegen ihre traditionelle Rolle nie gegeben hat. Sie stellt sich deshalb die Frage, warum dieser Rückzug relativ protestlos stattfand. Als Erklärungsversuch führt sie verschiedene Gründe an, die diese Frauen an den Rand der physischen und psychischen Kräfte geführt haben. Dazu zählen u.a. Erschöpfung, Überforderung, die Versorgungskrise des Winters 1946/47 und Not und Mangel der Nachkriegsjahre, um die familiäre Verantwortung praktisch fast widerstandslos erneut den Männern zu übertragen. Außerdem wurden alleinstehende Frauen gesellschaftlich und ideologisch abgewertet. Dabei war es nicht wichtig, ob sie geschieden, verwitwet oder aus anderen Gründen in keiner Ehegemeinschaft lebten. Den Rückzug in die reine Hausfrauenrolle, die allgemeine Identitätssuche und schließlich die Familie, die als eine Art „Rettungsanker“ als Fundament der sozialen Zuflucht und Sicherheit gesehen wurde, sind für sie weitere Gründe für das strenge Festhalten an einem konservativen Familienideal (vgl. Binz 2007, S.5ff). Auch auf politischer Ebene wurde die Institution Ehe als kleinste Zelle des Staates nach 1945 wieder von besonderer gesellschaftspolitischer Bedeutung und wurde staatlicherseits unterstützt. Damit kommt es wieder zu einer Förderung des alten traditionellen Familienmodells¹⁶ und der Ehe (vgl. Koch 1989, S.83).

Insgesamt stellt sich in den 50er Jahren ein hinlänglich bekanntes, weil längst nicht überwundenes Rollenverständnis von – oder besser: für Mann und Frau dar. Die „natürliche“ Berufung des Mannes zum Ernährer der Familie und zum Familienoberhaupt billigt ihm Aktivitäten und Freiräume zu, die es für die Frau offenbar nicht geben darf. Ihre Bestimmung ist es, sich den Entscheidungen des Mannes zu fügen und die ihr dabei gestellten Aufgaben gewissenhaft zu erledigen. Im (idealen) Normalfall soll dies in der selbstlosen, aufopferungsreichen innerfamiliären Arbeit geschehen (Kaschuba 1998, S.196; H.i.O.).

¹⁶ Eine traditionelle Familienkonstellation setzt den Mann als Familienoberhaupt ein. Das Leitbild der Hausfrauenehe erlebt nach dem Krieg eine regelrechte Renaissance, da sie nicht nur Ordnung in die chaotischen gesellschaftlichen Verhältnisse bringt, sondern auch manche Nachkriegssünden, wie z.B. uneheliche Kinder, verdeckt. Obwohl die alten Rollenmuster durch den Krieg kurzzeitig aufgehoben waren, kam es danach wieder zu einem tief verankerten bürgerlich-patriarchalischen Rollenverständnis von Frauen und Männern.

3.2 DIE ENTDECKUNG DES TEENAGERS IN DEN 1960ER JAHREN

Die 1960er Jahre waren von dem Aufbau einer neuen ökonomischen Ordnung und der Restauration der Kultur gekennzeichnet. Die aus den USA in die europäischen Länder importierte Populärkultur mit ihren „Codes der Modernität“, entsprachen einem neuen jugendlichen Lebensstil. Von dem „[...] ‚american way of life‘, der für Reichtum, Wohlstand, Freiheit, Modernität und Konsum“ stand und als neue „Orientierungsmarke“ galt, waren selbst die Erwachsenen beeindruckt (Luger 1992, S.119f; H.i.O.). Der wirtschaftliche Erfolg der Nachkriegsjahre trug zu einer gesellschaftlichen Stabilisierung bei. Dieser Aufschwung war im Alltag sichtbar und spürbar (vgl. Koch 1989, S.84f).

Diese Entwicklungen sind auch im Heimatfilm sehr deutlich mitzuverfolgen. Hier wird gleichsam als Versprechen gezeigt, was „Wohlstandsgesellschaft“ bedeuten soll, lange bevor sie für die breite Bevölkerung Realität wird. [...] Die Heimatfilmsmenschen sind bereits durchwegs satt und versorgt, vor allem aber zufrieden und fröhlich, auch dann, wenn es einmal Schwierigkeiten gibt (Koch 1989, S.84).

Eine offiziell verkündete Wohlstandsphilosophie und damit verbundene neue Leitbilder wurden bereitwillig von der Gesellschaft als kollektive Zielrichtung angenommen. Männer, wie z.B. Politiker, Honoratioren und Industrielle, übernehmen nahezu problemlos wieder ihre alten Rollen in den verschiedenen Ämtern. „Man meint, auf ihre Kompetenz und ihr Fachwissen nicht verzichten zu können, und schnell wird wieder in den alten gesellschaftlichen Werten und Hierarchien gedacht“ (Koch 1989, S.84f). Knut Hickethier sieht die 1960er Jahre als „eine Dekade (die) von Konflikt und Protest, von Widerspruch und Veränderungswillen gekennzeichnet“ ist. Den Beginn und die Bedeutung dieser Veränderungen für die Gesellschaft und letztendlich auch für den Film, betrachtet er in der Kreuzung von verschiedenen Strömungen. Dazu zählen unter anderem der langsam anwachsende Protest in den 1950er Jahren gegen das verdeckte Weiterleben der NS-Traditionen, die sich auch in den Filmproduktionen niederschlug. „Allein im Film wurden etwa achtzig Prozent aller Filme der fünfziger Jahre unter Beteiligung von Regisseuren und Autoren hergestellt, die in der NS-Zeit bereits in diesem Beruf gearbeitet hatten.“

Durch den langsam beginnenden wirtschaftlichen Erfolg entstand auch eine neue Konsumkultur. Neben dem Film versprach die Werbeindustrie mit ihren Produkten einen attraktiven Lebensstil. Damit schuf sie einen „Übergang von einer angebotsorientierten zu einer nachfrageorientierten Warenproduktion und –distribution.“ Dadurch veränderte sich

auch die traditionelle alltägliche deutsche Lebensweise. [...], überall gab es schleichende Veränderungen - und dann auch zunehmend schärfere Konflikte zwischen den Generationen über das Zusammenleben in den Familien" (Hickethier 2003, S.11ff).

Vor diesem Hintergrund der gesellschaftlichen Stabilisierung und eines wirtschaftlichen Wachstums kam es zu der wichtigsten Strömung. Das Entstehen einer neuen Jugendkultur, die auf Widerspruch gegen die Erwachsenenwelt ausgelegt war und das „Resultat bestimmter kulturell-gesellschaftlicher Rahmenbedingungen und Kontexte" (Faulstich 2002, S.277) war. „Die neue Jugend war medien- und musikbezogen und individualistisch, sie war auf Widerspruch gegen die Erwachsenenwelt ausgelegt [...], wollte konsumieren, genießen, wollte eine andere Welt, als sie die Erwachsenen vorlebten" (Hickethier 2003, S.15). Neben Knut Hickethier führt auch Werner Faulstich die verschiedenen Faktoren an, die zu diesem Umschwung führten. Er nennt u.a. die „Veränderung der soziokulturellen Rahmenbedingungen der Jugendlichen [...], das latente Aufbegehren gegen die Elterngeneration, [...] (und) die kommerzielle Marketing- und Ausbeutungsstrategie", deren Entwicklung sowohl in der Stadt, als auch in den Dörfern auf dem Land stattfanden. Die Jugendlichen fanden zu einem neuen Tanzstil, der körperbetont war und mit seiner unverhüllten Sinnlichkeit gegen alle bekannten Normen etablierter bürgerlicher Tanzkultur verstieß. Sie beehrten damit gegen die Spießigkeit, die sexuelle Verklemmtheit und die Verlogenheit einer Elterngeneration auf. In den 1960er Jahren kam es zu einem Aufbegehren gegen die Sexualmoral der unmittelbaren Nachkriegszeit, einer „erotische(n) Eiszeit“, deren höchstes Ziel es bedeutete, keusch in die Ehe zu gehen. Auf dieser Suche nach neuen Werten repräsentierte u.a. die multinationale Musikindustrie den „kommerziell standardisierten symbolischen Aufstand gegen die sexuelle Repressivität der Elterngeneration, die hysterisch reagierte". Neben den Einzug der amerikanischen Welle, allen voran Elvis Presley, gehörte auch die Musik von deutschen Interpreten, wie beispielsweise Peter Kraus und Conny Froboess, dazu. Ihre Lieder versprachen den Hauch des Flotten und Schicken und standen somit für Spaß und Erlebnis. Die neue Medienkultur mit „ihrer Orientierungs-, Steuerungs- und Integrationsfunktion" trägt außerdem zur Entstehung eines gesellschaftlichen Wertewandels bei. Neben dem Medium Film trugen auch die produzierten Singles und LPs mit ihren Hits von „der Liebe als ‚seltsames Spiel‘ oder der ambivalenten Sehnsucht gleichermaßen nach biederer Treue und den Traumwelten [...]“ dazu bei, den Jugendlichen als „Selbstvergewisserungsforum“ zu dienen. Die Jugendlichen erhielten eine eigene Mode, eigene Filme, eigene Musik und sogar einen eigenen Tanz. (vgl. Faulstich 2002, S.281ff; H.i.O.)

Die Medien haben in der zweiten Hälfte der fünfziger Jahre den Lebensstil der neuen Jugend entscheidend teils verstärkt und ausgeweitet, teils erst initiiert und in jedem Fall multipliziert - globalisiert. Die neue Jugendkultur war im Kern eine neue Medienkultur (Faulstich 2002, S.285).

Vor allem aber wurde mit dem Thema Sexualität freizügiger umgegangen, was bedeutet, dass insgesamt Lebensverhältnisse herrschten, „die die offizielle Prüderie und Anständigkeit unterminierten und neue Formen des sexuellen Begehrens vorstellbar und teilweise auch praktizierbar machten“ (Eder 2002, S.213). „Die Publikumszeitschriften und Illustrierten zeigten ganzseitige anregende Fotos, das Körperliche und die Skandalgeschichten waren oft wichtiger als die schauspielerischen Leistungen. Die Körpermaße dieser Damen wurden gerühmt, ausführlich beschrieben und in Zahlen genau angegeben wie Telefonnummern [...]“ (Fritz 1984, S.98).

Im Osten wie im Westen eröffnete die Rock and Roll-Kultur besonders jungen Frauen - schon mehr als zehn Jahre vor der sogenannten 'Sexuellen Revolution' - die Möglichkeit, durch freizügige Kleidung und expressiven Tanzstil den ‚reinen‘ und unerotischen Frauentyp der Nazis zu konterkarieren. Dem zurückhaltenden und kontrollierten Männerideal wurde mit dem ‚Halbstarken‘ ebenfalls ein neues Männerbild entgegengestellt (Eder 2002, S.214; H.i.O.).

In Eheratgebern und Aufklärungsbüchern aber auch in den Heimatfilmen der 1960er Jahre wurde „nach wie vor Anstand, Zurückhaltung und Keuschheit als oberstes Gebot und unabdingbare Voraussetzung für ein glückliches Liebes- und Eheleben angesehen“ (Eder 2002, S.215).

Im nachfolgenden Kapitel werde ich der gesellschaftlichen Bedeutung des Heimatfilms und seinen geschlechterspezifischen Zuschreibungen nachgehen. Um den großen Erfolg der beiden Verfilmungen DER HOFRAAT GEIGER/MARIANDL und seiner Verhandlung von Männlichkeit und Weiblichkeit zu verstehen, ist es zunächst notwendig Heimatfilm als Genre zu erklären, aber auch dessen Geschichte zu behandeln.

4. DER HEIMATFILM

4.1 DIE WISSENSCHAFTLICHE AUFARBEITUNG

Es existieren bereits zahlreiche Publikationen von Film-, Kultur-, SozialwissenschaftlerInnen, etc., die sich mit dem Thema Heimatfilm durch sämtliche Zeitepochen hindurch in verschiedenen thematischen Forschungsansätzen auseinandersetzen (vgl. dazu u.a. Höfig 1973, Steiner 1987, Kaschuba 1989, Bliersbach 1989, Antel/Winkler 1991, Büttner/Dewald 1997, Trimborn 1998). Ferner sind bereits zahlreiche Artikel¹⁷ erschienen, die in Sammelpublikationen veröffentlicht wurden (vgl. u.a. Artikel von Seßlen 1990, Strobl 1990, Brecht 2005, Büttner 2005). Ebenso setzen sich viele JungforscherInnen in ihren Diplomarbeiten und Dissertationen mit dem Heimatfilm, worin auch das dargestellte Frauenbild öfters thematisiert wird, auseinander (vgl. u.a. Auderlitzky 1992, Greis 1992, Mayr 1993, Schweinberger 2001, Bardy 2002). Ein neues Forschungsdesign zum Thema Klischee, Ideal und Realität der Frauenrolle im Heimatfilm bietet Vera Binz in ihrem 2007 erschienen Buch *Schwarzwaldmädels*. Ihr wissenschaftlicher Ansatz stellt eine quantitativ systematische Filmanalyse verschiedener Heimatfilme dar. Es kann also festgestellt werden, dass der Heimatfilm bereits gut untersucht und aufgearbeitet wurde.

Aus diesem Grund werde ich im nachfolgenden Kapitel nur kurz auf den Begriff und die Entwicklung des Heimatfilmes und seiner bisherigen Darstellung der Geschlechter eingehen.

4.2 HEIMATFILM ALS GENRE

Die Geschichte eines Genres ist die von Ausprobieren und Nachahmung. Es beginnt etwa damit, dass ein Roman verfilmt wird. Der entstandene Film ist so erfolgreich, daß (sic!) gleich ein paar Filme gedreht werden, in denen es um ganz ähnliche Geschichten und Typen geht, in denen es ähnliche

¹⁷ Der Originalfilm DER HOFRAAT GEIGER wurde des Öfteren aufgegriffen, um verschiedene wissenschaftliche Ansätze zu thematisieren. Dessen Neuverfilmung MARIANDL wird, wenn überhaupt, meist nur kurz als Remake erwähnt (vgl. dazu z.B. Steiner 1987, S. 245 und Fritz 1984, S. 121). Generell existieren keine mir bekannten wissenschaftlichen Artikel oder Publikationen, die sich explizit mit der Neuverfilmung auseinandersetzen.

Handlungselemente gibt, ähnliche Bilder und ähnliche Charaktere (Seeßlen, 1990, S.350).

Genres haben sich für Lothar Mikos immer dann gebildet, wenn ein Film besonders erfolgreich war und großen Zuspruch bei seinem Publikum fand. Viele Produzenten versuchten dann diese Erfolge zu wiederholen, indem sie auf bewährte Muster des Erzählens und der Darstellung zurückgriffen und diese mal mehr, mal weniger variierten (vgl. Mikos 2008, S.263).

Die Geschichte eines Genres ist einerseits die Geschichte eines mythischen Systems, das beständig neu bewertet, ausgeschmückt, hin und her gewendet (aber nie wirklich zerstört) wird, andererseits die Geschichte von elementaren Bausteinen, die sich am Geschmack des Publikums bewähren müssen (Seeßlen, 1990, S.352).

Werner Faulstich sieht in den Genres „kulturelle Stereotype, die nicht nur für einzelne Individuen, sondern für Kollektive gestaltungs-, wahrnehmungs-, erwartungs- und interpretationsrelevante Bedeutung haben (können)“ (Faulstich 2002, S.29; H.i.O.).

Das Genre Heimatfilm zählt zum klassischen narrativen Kino, das mittels einer sozial ausgerichteten Ikonographie,¹⁸ dem Text und seiner Story zu Absorption¹⁹ der ZuseherInnen beiträgt.

Damit ist eine Folie bildsprachlicher Muster und ideologischer Raster vorgegeben, die dem Heimatfilm seine genretypischen Züge verleiht und die ihm zugleich einen spezifischen kulturellen Dialog ermöglicht mit ‚seinem‘ Publikum. Mit einem Publikum, in dessen Köpfen solche ‚Heimatbilder‘ bereits gespeichert und quasi abrufbar sind (Kaschuba 1989, S.9).

Für Vera Binz stellt dieses vorgetäuschte Realitätsbild im Heimatfilm einen wichtigen Punkt in der feministischen Filmtheorie dar, „da sie vornehmlich die im Film reproduzierten gesellschaftlichen Werte und die mangelnde Distanz des Rezipienten untersucht“ (Binz 2007, S.37). Damit eine filmische Wirklichkeit vom Publikum auch angenommen wird, „[...] muss zumindest eine Spur von ‚realistischen‘ Inhalten [...]“ (Mayr

¹⁸ Die Ikonographie ist eine wissenschaftliche Bestimmung von historischen Bildnissen.

Sie bietet aber auch in Film und Medien einen forschungsmäßigen Einstieg zur Interpretation von optischen Signalen und zur Deutung von Zeichen, Symbolen und Sprache. Im Film sind dies visuelle Motive, die Symbolkraft bekommen. Die Ikonographie des Heimatfilmes ist z.B. gekennzeichnet durch das dörfliche Milieu, in dem die Handlung spielt und durch Kostüme wie dem Dirndl, aber auch durch bestimmte Schauspieler wie z.B. Paul Hörbiger, Hans Moser, etc., die bereits ikonographischen Status haben.

¹⁹ Als Absorption wird das Hineinziehen in die Handlung durch die Identifikation mit den Protagonisten bezeichnet.

1993, S.133; H.i.O.) vorhanden sein. Dies gelingt den Produzenten mittels immer wiederkehrenden Filmtechniken, z.B. Einstellungsgrößen, Bildgestaltung, Kameraeinstellung, die als Bindemittel zwischen dem Publikum und dem Filminhalt fungieren. Daneben ist der Heimatfilm einer der wenigen Genres, „die am sensibelsten auf das Wirtschaftswunder, die Kapitalisierung, Demokratisierung und Maschinisierung der fünfziger Jahre reagieren“ (Seeßlen 1990, S.347). In der seriösen Filmkritik wird das Genre Heimatfilm als Trivialfilm, der seichte Unterhaltung bietet, „handwerklich schlecht gemacht und künstlerisch wertlos“ (Kaschuba 1989, S.7) betrachtet. Georg Seeßlen sieht den Heimatfilm sogar als eine „Folie einer viel tieferen und vielleicht gar nicht mehr so harmlosen Richtigkeit“, in der sich eine „Falschheit, (die) sich so gar nicht verbergen lässt“ (Seeßlen, 1990, S.344) spiegelt. Dem gegenüber stehen die Autoren Wolfgang Kaschuba und Walter Fritz, welche die Vorurteile, die gegen diese Filme bestehen, ablehnen. Walter Fritz möchte in diesem Sinne für die Heimat- und Lustspielfilme und ihre Autoren „eine Lanze“ brechen. Er betont dabei, dass „ihre Gestalter [...] immer betont (haben), dass sie reine Unterhaltung herstellen, verkaufen und, wenn die Arbeit erfolgreich war, im bewährten Bereich von Sentiment und Komik auch weiterproduzieren“ (Fritz 1984, S.110f) wollten.

4.3 BEGRIFF, GESCHICHTE UND GESCHLECHTERBEZIEHUNGEN IM HEIMATFILM

Die Bezeichnung Heimatfilm stellt ein weitläufiges und schwer abgrenzbares Feld dar. „Verschiedene Typen und Traditionen stehen nebeneinander, in den einzelnen Perioden finden immer wieder Motiv- und Paradigmenwechsel statt, unterschiedliche Definitionen und Selbstverständnisse verwischen die Genre Grenzen“ (Kaschuba 1989, S.9). Für Gertraud Steiner stellt schon allein das Wort „Heimatfilm“ einen bestimmten Begriff dar, der für sie ausschließlich mit der Heimat-Ideologie der Österreicher und Deutschen verbunden ist (vgl. Steiner 1987, S.42).

Der Begriff Heimatfilm²⁰ wurde bereits zu Beginn des 20. Jahrhunderts geprägt und kommt zuerst unter der Genrebezeichnung „Volksfilm“ in die Kinos. In diesen Filmen

20 Der Ausdruck Heimatfilm wird von Gertraud Steiner als zu weit ausgreifend und mit ungenauem Sinngehalt kritisiert, da bis 1950 unter diesem Begriff nur Filme von Ganghofer und Anzengruber subsumiert wurden. Durch den sprunghaften Anstieg von Filmen mit ähnlichen dramaturgischen und thematischen

werden Szenen aus dem Alltagsleben auf die Leinwand projiziert. Zu diesem Zeitpunkt erschienen erstmals die „kleinen Leute“ als Hauptpersonen auf der frühen Kinobühne.²¹ Später wurden Verfilmungen von Romanen der Heimatdichter Ludwig Anzengruber und Ludwig Ganghofer gezeigt, die den eigentlichen Begriff Heimatfilm prägten. In diesen frühen Heimatfilmen wurden Menschen als „Typen aus dem Volk, im Sinne des bürgerlichen Volkstheaters“ gezeigt, jedoch mehr als Genrebilder, denn als selbständig erfahrende und handelnde Individuen. Der Bauernstand wird in diesen Filmen jedoch meist nicht in seiner tatsächlichen Härte gezeigt, sondern in einer idyllischen Verklärung gefilmt (vgl. Kaschuba, 1989, S.9f). Dies stellt für Tanja Marquardt eine „Glorifizierung des Bauerntums“ dar. Sie teilt den Heimatfilm in zwei große Gruppen: den „ernsten“ und den „heiteren“. Der heitere Heimatfilm soll die KinogängerInnen zunächst unterhalten und ihnen Abwechslung vom Alltag bieten. Sie spielen meist in lieblichen Mittelgebirgslandschaften und erzeugen ihre Spannung nicht durch eine, wie im ernsten Heimatfilm dargestellte, herausfordernde oder bedrohliche Umwelt. „Einfache Handlungsstränge, fröhliche Personen, Situationskomik waren offenbar das, was die Zuschauer auch für ihr eigenes Leben wünschten [...]“. Die zwischenmenschlichen Beziehungen beruhen in diesen Filmen auf Missverständnissen und folgen dem Prinzip der „Irrungen und Wirrungen“ (Marquardt 1989, 40f).

In den 1920er Jahren gelten die Bergfilme von Arnold Fanck und seinen SchülerInnen Luis Trenker und Leni Riefenstahl als weitere Vorläufer des Heimatfilms. In diesen Filmen wurden „bereits bedeutungsgeladene Landschaftsaufnahmen zum Verdeutlichen der Handlung eingesetzt“ (Strobel 1990, S.163). Den Hintergrund zu den filmtechnisch neu ermöglichten Naturaufnahmen²² bilden meist einfache Liebesgeschichten, „die als ideale Geschlechterbeziehung eine Art Kameradschaftsehe“ (Bechtold-Comforty 1989, S.44) propagierten. Männlichkeit wurde in den Filmen von Fanck und später auch in den

Inhalten in der Nachkriegszeit wurde die Bezeichnung Heimatfilm aber auf alle diese Filme übertragen. Sie schlägt deshalb vor, für österreichische Produktionen nur jene Filme als Heimatfilme zu bezeichnen, welche die ÖsterreicherInnen in ihrem Selbstverständnis darstellen (vgl. Steiner 1987, S. 46).

²¹ Für den Autor Wolfgang Kaschuba erfüllt sich mit diesen Volksfilmen die Prophezeiung Alfred Döblins aus dem Jahr 1909, dass sich der „Kientopp“ (Kaschuba 1989, S.10) auf der Leinwand zum „Theater der kleinen Leute“ (ebd., S.19) erheben würde. Der Begriff Kientopp setzt sich aus den beiden Worten „Kinematograph“ und „1 Maß Bier“ zusammen. Ein Maß Bier nannte man „1 Topp“, was soviel wie 0,4 l bedeutete. Zu Beginn des 19. Jahrhunderts hatten die Vorläufer des heutigen Kinos, die sogenannten „Ladenkinos“, den Charakter von Unterhaltungskneipen, in denen auch gegessen, getrunken und geraucht werden durfte.

²² Die Dreharbeiten zu den Bergfilmen von Fanck fanden meist an Originalschauplätzen im Gebirge statt. Dies verlangte vom damaligen Publikum das bisher nur Filme kannte die im Studio produziert wurden, völlig neue Sehgewohnheiten.

Verfilmungen von Luis Trenker als „Mythos der ewigwährenden Bergkameradentreue“ (Bechtold-Comforty 1989, S.44) inszeniert. Die Tapferkeit und Stärke der Männer wurde den Zweifeln und der Ängstlichkeit der Frauen gegenübergestellt. Die Frauenfiguren von Luis Trenker erfüllten in den meisten seiner Filme ein traditionelles Klischeebild, welches Beate Bechtold-Comforty folgendermaßen beschreibt: „Die schüchterne, scheue und schwache Braut hantiert gewöhnlich in Küche und am Nähtisch, ein Bild also, das der NS-Ideologie von der untergebenen und unterlegenen Frau entsprach“ (Bechtold-Comforty 1989, S.49).

Während des Nationalsozialismus erreichte der völkische Film „als Teil der offiziellen ‚Blut und Boden-Ideologie‘ hohes Ansehen“ (Strobl 1990, S.163; H.i.O.).

Im Dritten Reich erhielten Heimat-Film und völkischer Film größtmögliche Förderung, weil sie wie die Heimat-Kunst und die Blut und Boden-Romane Teil des herrschenden ideologischen Konzepts waren und sich besonders gut zur Exemplifizierung ‚deutscher‘ Eigenschaften eigneten (Steiner 1987, S.44; H.i.O.).

Der Heimatfilm wird nun während des Nationalsozialismus ideologisch und ästhetisch bearbeitet.

Sie setzen nur mehr zusätzliche Akzente, schärfen die Bilder, vertiefen die Farben und nutzen im übrigen all das, was sich als gängiges Heimatfilm-Repertoire im Laufe der Zeit herausgebildet hat: Elemente des Musikfilms mit volkslied- und operettenhaften Anklängen, Motive des Liebes- wie des Abenteuerfilms, Einstellungen des Dokumentar- und Kulturfilms (Kaschuba 1989, S.11).

Die Familie, die traditionelle bäuerliche Welt und das erdverbundene Leben werden von den NationalsozialistInnen als Kern des deutschen Volkstums neu beschworen und filmisch umgesetzt. In diesen Filmen werden die Unmoral und die Gefahren der Stadt thematisiert, welche oft zu den wichtigen Inhalten der späteren Heimatfilme zählt. Außerdem verkörpert die faschistische propagierte Heimatfilm-Ideologie eine bestimmte Zuweisung für Geschlechterrollen: eine Geschlechterhierarchie und die Segmentierung der Geschlechterräume (vgl. Bechtold-Comforty 1989, S.43ff).

Das Genre Heimatfilm überlebte die Kriegsjahre, was nicht zuletzt darauf zurückzuführen ist, dass viele Filme von Regisseuren und DarstellerInnen aus der NS-Zeit bald wieder unangefochten im Kino auftauchten. Jedoch konzentrierte sich der Heimatfilm in Österreich nun deutlich auf österreichische Produktionsfirmen und der Darstellung

österreichischer Landschaften. Der Heimatfilm mit seinen stereotypen Gender-Darstellungen wird in den 1950er Jahren neu entdeckt und findet hier auch seinen Höhepunkt.

„Unterhaltung“ reduzierte sich in den österreichischen Filmen der Nachkriegszeit auf die 3 Hauptkomponenten „Landschaft“, „Frauen/Liebe/Männer“ und „Komik“, denen das begrenzte Angebot untergeordnet war: In den Heimat-, Berg- und Fremdenverkehrsfilmern konnten alle drei Elemente adäquat untergebracht werden, die später aufkommenden „Jugend“filme - mit musikalischen Idolen etwa - variierten die Motive nur geringfügig und die Militärklamotten sowie die beliebten „K. und K.“ Historien-Filme bedienten sich weniger der Landschaft als der Legitimation des bestehenden Geschlechterverhältnisses bzw. autoritärer Sozialmodelle (Mayr, 1993, S.483; H.i.O.).

In den 1960er Jahren schließlich boten die Heimatfilmproduktionen dem Publikum einlullende, süßlich-banale Unterhaltungsromanzen.

Leicht modernisiert, schildert der Nachkriegs-Typus vor allem das „kleine Milieu“, das Leben „der kleinen Leute“ im Dorf [...] eine Welt am Rande auch des „Wirtschaftswunders“, im Zwiespalt noch zwischen Tradition und Fortschritt [...] und immer wieder natürlich am Thema Liebe und Heirat (Kaschuba 1989, S.11; H.i.O.).

Vor allem die Themen „Bewahrung der familiären Bindungen, der Bodenständigkeit, des traditionellen Lebensentwurfs - Wertekonservativität eben“ (Kaschuba 1989, S.11) - werden im Heimatfilm immer wieder gezeigt. Ebenso werden hierarchische Konflikte, Missverständnisse und Konflikte zwischen den Generationen oder zwischen Arm und Reich in ihrer historisch ganz spezifischen Gestalt thematisiert (vgl. Strobl 1990, S.164). Gertraud Steiner sieht die österreichische Filmproduktion von 1946 bis 1966 als spezifisch österreichische Eigenart, welche durch die österreichische Landschaft, österreichisches Brauchtum und österreichischer Mentalität dargestellt wurde.

Der Heimat-Film ist somit die damalige Form der österreichischen Selbstdarstellung in einem populären Medium und dient sowohl der eigenen Identitätsfindung als auch der Werbung für Österreich als Fremdenverkehrsland (Steiner 1987, S.46).

Die Filmproduktion der betreffenden Jahre zielte in erster Linie darauf ab, die Massen zu unterhalten und von der Realität der Nachkriegszeit abzulenken. Dass diese Zerstreuung von dem Publikum auch gesucht wurde und die Tatsache, dass allein der Kinofilm DER

HOFRAT GEIGER von 2,5 Millionen Menschen in 40 Monaten (vgl. Fritz 1984, S.52) besucht wurde, ist für Georg Seeßlen die Suche nach der „[...] Bestätigung der eigenen Lebensform [...]“ (Seeßlen 1980, S.25). Neben der „unsichtbaren Verdrängung des Nationalsozialismus“ und der „Modernisierung der Provinz“ zeigt sich für Georg Seeßlen auch die „Veränderung der Sitten“ als reaktionärer und moderner Anspruch des Genres (vgl. Seeßlen, 1990, S.347f).

Das an der Oberfläche sitzsame, ja prüde Genre des Heimatfilms, mythisiert an seinen tieferen Stellen eine fast radikale Änderung dessen, was der Anthropologe Heiratsvorschriften nennen würde [...] (Seeßlen 1990, S.348).

Durch die Aufnahme des Fernsehbetriebes in den 1955er Jahren kam es zu einem Einbruch in der Kinofilmbranche. Wenngleich der internationale Markt für Heimatfilme bereits beendet war, versuchten Filmemacher die Krise²³ zu umgehen, indem sie bereits bekannte und beliebte Filme adaptierten und neu verfilmten. Meistens wurden die größten Erfolge der 1950er Jahre kopiert oder thematisch ohne neue Aspekte weitergeführt. Franz Antel bezeichnet die Remakes der 1950er und 1960er Jahre als „leichte Unterhaltungskost ohne Anspruch auf Ernsthaftigkeit“ und betont dabei, dass diese vom Drehbuch her gar nicht vorgesehen war (Antel 1991, S.123).

Man überschlägt sich geradezu in Remakes vorhandener Filmvorlagen aus der ‚braunen Ära‘ und in der Neu-Darstellung zeitloser Harmlosigkeit. Die Dramatik dieser Filme liegt stets in der Abwandlung des Themas ‚Herz, Schmerz und Happy-End‘, oft gepaart mit Musik und einem kräftigen Schuß leichten Klamauks a la Gunther Philipp [...]. Und warum nicht! Gerade in der Zeit nach dem Krieg, in einer Zeit, in der es endlich wieder besser geht, gehört der Witz und der Lacher zum neuerwachten Glücksgefühl. Der Mensch, der während des Krieges viel gelitten hat, will wieder leben und lachen. Und die Filme lassen sich bestens verkaufen; auch ein - wenn nicht das wichtigste - Postulat einer Filmproduktion (Antel 1991, S.123; H.i.O.).

²³ Die weltweit um sich greifende Filmkrise setzte Anfang der 1960er Jahre in Österreich ein. Als Ursache wird gemeinhin die Aufnahme des regelmäßigen Fernsehbetriebes an sechs Wochentagen angeführt (vgl. zu österreichischen Filmkrise neben der Publikation von Steiner 1987 und Fritz 1984 auch Literatur von Büttner/Dewald 1997 und Ernst/Schedl 1992.). Gertraud Steiner beschreibt vor allem drei Grundprobleme, die sich an der österreichischen Filmproduktion erkennen lassen. Neben den „Kinosondersteuern“, die der Filmwirtschaft jährlich hohe Summen entzogen, nennt sie die filmische Ausrichtung der Produktionen auf den deutschen Markt, die vom dortigen Geschmack bestimmt wurden. Der Film wurde in diesen Jahren nicht als Kunst, sondern als Unterhaltungsware betrachtet (vgl. Steiner 1987, S. 224).

Das Heimatfilmangebot wird nun zur „Fremdenverkehrspropaganda“ (Fritz 1984, S.81) und seine Geschlechterdarstellungen veränderten sich in ein „Kabarett“ (Fritz 1984, S.109).

Gerade die Lustspieldramaturgie erlebte damals in Österreich ihren Höhepunkt - vom Publikum akzeptiert, von der Presse abgelehnt, von den Intellektuellen belächelt. Aber gerade in diesen Filmen spiegelt sich viel mehr als in allen anderen besprochenen Gattungen der Zeitgeist wider, sie spielen alle in der Gegenwart und zeigen Reaktion auf das Alltagsleben, das die Menschen damals umgab: auf Mode, Musik, Fragen der Sexualität, Beziehung zwischen den Generationen und Fortschritt im Bereich des Wohlstandes (Fritz 1984, S.78).

Nach der biederen Sexualmoral und der Tabuisierung von Sexualität der frühen Nachkriegsjahre verkörperte die Darstellung der weiblichen Filmfiguren eine neue Freizügigkeit. Die österreichischen Produzenten hielten ihr wirtschaftliches Risiko klein, „und wenn alles Gefühl schon investiert war, reicherte man die alpenländischen Klänge auch noch mit Schlagermusik an“ (Fritz 1984, S.110). Um österreichische Filme weiterhin gut vermarkten zu können und einen Filmerfolg, auch beim jüngeren Publikum, zu garantieren, wurden dafür neben einem hoch im Kurs stehenden Regisseurs auch noch eine publikumswirksame Besetzung gecastet (vgl. Antel 1991, S.155ff).

Doch „der Schein des Heimatfilms wurde trügerisch. Sein Mehrwert, Identität zu bekräftigen und eine Zuflucht vor der Geschichte zu ermöglichen, war aufgezehrt. Der Heimatfilm büßte seine soziale und historische Funktion ein. „[...] Ein österreichisch-deutsches Filmgenre ging zu Ende“ (Büttner 2005, S.139).

Ich habe in meiner Arbeit bis jetzt, einen Überblick sowohl über die Geschlechterforschung im wissenschaftlichen Kontext, als auch über Geschlechterdarstellungen im zeitgenössischen Kontext und im Heimatfilm auf einer allgemeinen Ebene gegeben.

Im zweiten Teil meiner Arbeit versuche ich nun mithilfe einer Figurenanalyse zu erkennen, wie Männlichkeit und Weiblichkeit in beiden Filmen inszeniert und verhandelt wurde. Dazu ist es notwendig zunächst die Methode der Figurenanalyse in einem theoretischen Überblick vorzustellen. Unter diesen Rahmenbedingungen werde ich danach in einem Filmvergleich diese filmisch umgesetzten Geschlechterrollen und Rollenklischees zu dekonstruieren versuchen. Da es mir um die Wechselbeziehungen von Filmwelt und

Lebenswelt geht, soll außerdem erkannt werden, mithilfe welcher gesellschaftlichen Rollenverständnisse ein Bild von Männlichkeit und Weiblichkeit filmisch konstruiert wird.

5. DIE FIGURENANALYSE ALS METHODISCHER ANSATZ

Filmanalyse setzt sich als Aufgabe „die filmische Wirklichkeit zu dekonstruieren und in ihre Komponente zu zerlegen, um zu erkennen, woraus und wie sie zusammengesetzt wurde“ (Mikos 2008, S.216). Im fünften und letzten Teil meiner Arbeit beschäftige ich mich mit der Filmanalyse in Form einer Figurenanalyse, die Werner Faulstich als eine von mehreren Möglichkeiten beschreibt, um Filme zu dekonstruieren (vgl. Faulstich 2002).

Die Analyse der Personen, Charaktere und Figuren [...] ist aus zwei Gründen besonders bedeutsam: Zum einen sind die auftretenden Personen als Handlungs- und Funktionsträger für die Dramaturgie und die narrative Struktur der Film- und Fernsichtexte wichtig, denn die zu erzählende Geschichte wird oft aus der Perspektive einer der Figuren dargestellt [...]. Zum anderen hängt die Wahrnehmung der auftretenden Personen durch die Zuschauer von den in der Gesellschaft und der Lebenswelt der Zuschauer kursierenden Bedeutungen und Konzepten von Selbst, Person und Identität ab. Mit und durch die Film- und Fernsehfiguren verständigt sich die Gesellschaft u.a. über ihre Identitäts- und Rollenkonzepte. In diesem Sinn haben die Figuren und Akteure eine wesentliche Funktion im Rahmen der Repräsentation für die Subjektpositionierung und Identitätsbildung der Zuschauer (Mikos 2008, S.51).

5.1 IDENTIFIKATION UND REZEPTION VON FILMFIGUREN

Die Analyse von Filmfiguren und den damit verbundenen Geschlechterbildern beginnt immer mit der Rezeption und Kommunikation (vgl. Eder 2008, S.107).

Innerhalb der fiktionalen Kommunikation, also während des Film-Sehens ereignet sich ein großer Teil der Rezeptionsprozesse, vor allem der Wahrnehmung und mentalen Modellbildung, auf spontane, vorbewusste, unreflektierte und nonverbale Weise. Sobald man jedoch über den Film und seine Figuren redet, begibt man sich auf eine Ebene metafiktionaler Kommunikation. Hier findet eine bewusste Reflexion und Verbalisierung der fiktionalen Kommunikation, der Figurenrezeption und ihrer Ergebnisse statt. Figurenanalyse besteht im Grund aus nichts Anderem, als diese Reflexion und Verbalisierung auf der Basis genauer Daten und Beobachtungen in einer systematischen methodischen Weise zu vollziehen (Eder 2008, S.110).

Die Wahrnehmung, das Verstehen und Erleben von Filmfiguren sind für die Rezeption und das Erkennen von Geschlechterrollen von besonderer Bedeutung. Zum einen spielen sie für

die Filmwirkung insgesamt eine zentrale Rolle, zum anderen erschließen sich die Eigenschaften von Figuren wiederum unter Rückgriff auf die Rezeption (vgl. Eder 2008, S.80). Bei der Rezeption und Analyse treten vor allem bestimmte Aspekte einer Figur in den Vordergrund, welche Aufmerksamkeit und Interesse an dieser Figur bei den ZuseherInnen auslösen. Wie das Publikum eine Filmfigur wahrnimmt und eine bestimmte Figurenvorstellung entwickelt, hängt zunächst vor allem mit dem innerfilmischen und außerfilmischen Image der ProtagonistInnen ab. Darunter versteht Stephen Lowry zum einen die Rolle und das Leinwandimage und zum anderen die Person selbst, deren Persönlichkeit, Erscheinung, als auch ihre Privatexistenz (vgl. Lowry 2000, S.11).

Filmstars greifen tief in unser Leben ein, sind Mode-Trendsetter und Meinungsmacher, Idole und Schönheitsideale, Leitbilder und Objekte der Wünsche und Träume. Jeder kennt sie, die Rollen, die sie spielen, die intimen Details ihres Privatlebens, ihre Art, sich zu kleiden, sich zu bewegen und zu reden, ihre Triumphe und Niederlagen, ihre Ansichten und Charakterzüge (Lowry 2000, S.5).

Der Filmwissenschaftler Joseph Garncarz beschreibt den Filmstar als eine „einzelne Person, die sich derart markant von anderen unterscheidet, dass sie in ihrer Einzigartigkeit auffällt.“ Stars müssen zwar anders sein als ihr Publikum, dürfen sich jedoch nicht zu sehr von ihm unterscheiden. Filmstars tragen zur Identifikation bei, indem sie etwas in besonderem Maße sind oder können, wiewohl dieses Können im Hinblick darauf, was sich die ZuseherInnen selbst zuerkennen, immer gesteigert ist (vgl. Garncarz 2000, S.368f). Während gesellschaftlichen Umbrüchen entsteht der Wunsch nach Identifikationsmodellen, in denen der Filmstar eine mögliche Antwort auf dieses Bedürfnis sein kann. Er wird als Modell für die erfolgreiche Ausbildung einer individuellen Persönlichkeit gesehen und kann so eine Vorbildfunktion übernehmen (vgl. Garncarz 2000, S.371).

5.2 DIE FIGURENANALYSE ALS METHODE

Figurenanalyse ist im Grunde nichts anderes als eine systematische Rekonstruktion und Elaboration verschiedener Rezeptionsformen auf der Basis möglichst genauer Daten und Beobachtungen. Dabei spricht man aber häufig

nicht (direkt) von der Rezeption, sondern von Figuren, weil dies eine erhebliche Vereinfachung bedeutet“ (Eder 2006, S.133).

Die Figur bildet zugleich den Leitfaden jeglichen Erzählens, den Brennpunkt der Aufmerksamkeit und die emotionale Einbindung von Zuschauerinnen und Zuschauern in die Filmhandlung. Sie verbindet „die sinnliche Wahrnehmung der Zuschauer, die Konstruktion der imaginären Leinwandwelt, die emotionale Beteiligung und das Verstehen der Handlungsentwicklung.“ So stehen im Mittelpunkt von Spielfilmen Figuren verschiedenster Art, welche wiederum von ihrem ersten Auftritt an „eine sinnlich-materielle, individualisierbare Wahrnehmungsform“ darstellen (vgl. Tröhler/Schweinitz 2006, S.3).

Sie bilden Zentren der Identifikation und Kristallisationspunkte der Gefühle, fungieren als Vorbilder und abschreckendes Beispiel, vermitteln neue Perspektiven oder bestätigen alte Vorurteile. [...] Figuren sind für das Verstehen und Erleben, für die Ästhetik und Rhetorik von Filmen ein zentraler Faktor. Sie prägen entscheidend deren Affektstrukturen, Thematik und Ideologie (Eder 2008, S.13).

Die Figurenanalyse nimmt somit einen wichtigen Stellenwert in der Filmanalyse ein, weil sie für das Erleben und Erinnern von Filmen, für die Wirkung von Denken, Fühlen und Verhalten des Publikums von entscheidender Bedeutung sind (vgl. Eder 2008, S.13f). Um als ZuseherIn eine Filmfigur interpretieren zu können, müssen sowohl kulturelle Kompetenzen als auch lebensweltliche Erfahrung eingebracht werden. Filmfiguren, Filmereignisse und Filmhandlungen können der Wirklichkeit nachempfunden oder ihr entgegengesetzt werden. Jens Eder rät deshalb dazu an „Filmfiguren als *wiedererkennbare fiktive Wesen mit einem Innenleben* zu verstehen, die als *kommunikativ konstruierte Artefakte* existieren“ (Eder 2008, S.708; H.i.O.).

Filmemacher produzieren und Zuschauer verarbeiten die Informationen des Films, gehen dabei über sie hinaus und ergänzen sie aus eigenen Wissensbeständen, um anschauliche Vorstellungen oder Modelle von fiktiven Wesen zu bilden. [...] Figuren sind also nicht rein subjektiv. [...] Da man Figuren versteht, erinnert, liebt oder hasst, müssen sie in irgendeiner Form mental repräsentiert sein (Eder 2008, S.708f).

Zunächst besteht eine Filmfigur aus dem eigenen „Körperbild“ (Tröhler/Schweinitz 2006, S.4), welches ein bestimmter männlicher oder eine bestimmte weibliche Person aufweisen. Mithilfe dieser Erscheinung eines bestimmten Schauspielers oder einer bestimmten

SchauspielerIn wird zunächst auf der visuellen Ebene versucht, die Authentizität einer Filmfigur zu gewährleisten. Dieses Körperbild entsteht durch die Auswahl der DarstellerInnen beim Casting, deren schauspielerischen Leistungen und durch die Performance²⁴ während der Diegese.

Durch die Auswahl der Darsteller beim *Casting*, deren physische Präsenz und schauspielerische Leistung (die sowohl individuelle Züge als auch Merkmale eines *Acting* aufweist, das einem Schauspielstil zugeordnet werden kann), durch die diegetische Inszenierung und durch die filmische *Mise en scène* entsteht ein Effekt der Performance, der die Filmfigur als solche überhaupt erst konstituiert. Und oft bindet diese Körperbild als weitere Facette eine bereits durch andere Rollenverkörperungen geformte Vorstellung und eventuell auch ein soziokulturell verankertes Starimage ein (Tröhler/Schweinitz 2006, S.4; H.i.O.).

Unter diesen verschiedenen Aspekten entwickelt sich eine Figur während der filmischen Narration und agiert in einem Geflecht von Beziehungen zu den anderen ProtagonistInnen. Einen weiteren Aspekt stellt die „historische Bedingtheit“ (Tröhler/Schweinitz 2006, S.6) dar. Dabei kann sie in ihrer Figurenkonzeption, Figurengestaltung und Figurenkonstellation in einem zufälligen Verhältnis zu dem stehen, was in einer bestimmten Zeit und Kultur wahrgenommen und dargestellt wird (vgl. Tröhler/Schweinitz 2006, S.3ff). Dem Publikum wird somit auf der Leinwand eine Figurendarstellung geboten, woraus sich eine bestimmte Figurenvorstellung über psychische Eigenschaften und soziale Beziehungen der Figur erschließen können (vgl. Eder 2008, S.132).

Die Herausforderung von Figurenanalysen besteht nun nicht nur darin, „das, was man im Film sieht, hört oder als selbstverständlich voraussetzt, sprachlich zu formulieren und zu erklären“ (Eder 2008, S.713). Um eine Figur möglichst umfassend in ihrer Gesamtheit verstehen zu können, schlägt Jens Eder verschiedene Möglichkeiten vor.

Einerseits können die Merkmale einer Figur als fiktives Wesen, die Figurenkonstruktion als Artefakt, als Symbol und Symptom untersucht werden. Andererseits kann beispielsweise der Figurenbezug zur Handlung und die Figurenkonstellation in die Analyse miteinbezogen werden. Um zu einer systematischen Methode der Figurenanalyse zu

²⁴ Die Performance einer Filmfigur inkludiert neben der physischen Präsenz, den schauspielerischen Leistungen auch die diegetische Inszenierung und die filmische *Mise en scène*. Hinzu kommt ein soziokulturell verankertes Starimage und die bereits geformte Vorstellung des Publikums von DarstellerInnen während anderer Rollenverkörperungen (vgl. Tröhler/Schweinitz 2006, S. 4).

gelangen, empfiehlt er nach seinem Grundmodell „Die Uhr der Figur“ (vgl. Eder 2008, S.131f.) vorzugehen.

„Die Uhr der Figur“ stellt für Jens Eder die Grundlage dar, um Konzepte und Kategorien verschiedener Figurentheorien in die Analyse einzufügen. Sein Vorschlag beinhaltet Leitfragen sowohl nach ästhetischen, mimetischen, thematischen, als auch kausalen Zusammenhängen, um Figuren in einem Zusammenspiel von fiktiven Wesen, Symbolen, Symptomen, Artefakten und ihrer Rezeption zu erkennen. Zur Anordnung der Kategorien des Uhrenmodells merkt er an, dass dies nur als Orientierung dienen soll und dem jeweiligen Erkenntnisinteresse der Analyse angepasst werden kann. Auch die gleichmäßige Viertellung der Uhr bedeutet für ihn nicht nötigerweise, dass jede der vier Kategorien immer gleich wichtig sein muss (vgl. Eder 2008, S.136f).

- *Figur als fiktives Wesen:* Mithilfe bestimmter körperlicher, psychischer und sozialer Merkmale werden die Eigenschaften und die Gestalt einer Figur erkannt. Dazu zählen die Körperlichkeit (Geschlecht, Alter, Größe, Gestalt, Gesicht, Frisur, Kleidung, etc.), die Psyche (Innenleben und Persönlichkeitsmerkmale, Motivation, etc.), die Sozialität (Macht, Status, Gruppenzugehörigkeit, etc.) und das Verhalten (Blick, Mimik, Gestik, Sprechakte, etc.). Im Laufe der Erzählung wird dieses Figurenmodell in bestimmte Beziehungsnetze eingebettet und das Publikum erhält Aussagen darüber, wie diese Figur in ihren fiktiven Eigenschaften und Beziehungen einer imaginären Welt aufgebaut ist (vgl. Eder 2008, S.136ff). Es geht vor allem um die Frage: „Was ist die Figur, welche Merkmale, Beziehungen und Verhaltensweisen hat sie als Bewohner einer fiktiven Welt?“ (Eder 2008, S.710).
- *Figur als Symbol:* Figuren können für bestimmte Werte, aber auch für gesellschaftliche Machtverhältnisse, sexuelle Wünsche und Ängste (wie dies vor allem in der feministischen Filmtheorie bearbeitet wird) stehen.²⁵ Die symbolische Figurenanalyse stellt die Erschließung indirekter Bedeutungen dar. Figuren als Symbole zu bestimmen und zu untersuchen, „kann wesentliche Einsichten über das Leben und den tieferen Sinn von Filmen vermitteln [...] (und) uns Aufschluss über

²⁵ In diesem Zusammenhang führt Jens Eder u.a. auch den soziokulturellen Kontext einer Figur an, mithilfe dessen nach einem bestimmten Männlichkeits- und Weiblichkeitsbild gefragt werden kann.

individuelle Kreativität, über Kultur und Gesellschaft geben und kritische Potenziale eröffnen. Beides hilft dabei unser Film-Erleben allgemein besser zu verstehen“ (vgl. Eder 2008, S.526f). Die zentrale Fragestellung lautet: „Wofür steht die Figur, welche indirekten Bedeutungen vermittelt sie? [...] Aufgrund welcher Ursachen ist die Figur so, und welche Wirkungen hat sie?“ (Eder 2008, S.710f).

- *Figur als Symptom*: Eine Figur als Symptom zu analysieren, schließt das Erfassen kommunikativer Kontextbezüge ein. Damit verbunden sind drei verschiedene Fragestellungen. Erstens wird nach den (un)bewussten Absichten, dem Stil und eventuellen Obsessionen der Filmemacher gefragt. Zweitens können die Wirkung auf das Publikum und damit vorhandene Identitätskonstruktionen, Weltvermittlung, Affirmationen, etc. untersucht werden. Und drittens wird die Bedeutung von kulturellen Kontexten (Stereotype, Produktionsbedingungen, etc.) versucht zu ermitteln (vgl. Eder, S.711).
- *Figur als Artefakt*: Die Grundlage, wie Figuren dargestellt werden und welche ästhetischen Strukturen sie aufweisen, wird mithilfe des Schauspielstils, der Mise-en-scène, der Kameraführung, der Montage, der Plotstruktur und der dramatischen Funktion in Beziehung gesetzt. „So können Zuschauer über [...] Besetzung oder Dialoggestaltung nachdenken und sie ästhetisch bewerten. [...] Solche Aussagen über das ‚Gemachtsein‘ von Figuren und ihr Verhältnis zu einem Ursprungstext sind in der Analyse oft besonders wichtig“ (vgl. Eder 2008, S.138: H.i.O.). Hier geht es vor allem um die Frage: „Wie und durch welche Mittel wird die Figur dargestellt?“ (Eder 2008, S.710).

Bei der Analyse kann sich jedoch die Aufmerksamkeit zwischen den einzelnen Aspekten verlagern und/oder auf eine oder mehrere Figuren ausdehnen. „Denn Beschreibungen von Figuren sind immer dichte Beschreibungen: Sie setzen interpretierende Schlüsse von äußerlich wahrnehmbaren Informationen auf nicht direkt wahrnehmbare psychische und soziale Aspekte der Figur voraus“ [...] (Eder 2008, S.713).

5.3 FIGUREN IM KONTEXT VON HANDLUNG UND KONSTELLATION

Um zu einer möglichst allgemein genderkritischen Analyse der Filmfiguren zu gelangen, habe ich mich in den nachfolgenden Kapiteln entschlossen, mich nicht nur auf die Betrachtung einer Figur zu beschränken. Vielmehr möchte ich einen umfassenden Vergleich beider Filme mithilfe der Analyse aller Figuren in ihrem filmischen Beziehungsgeflecht erreichen.

Um eine Figur möglichst umfassend darstellen zu können, erachtet es Marc Vernet als wichtig alle Figuren und ihre Figurennetze, in die ihre Elemente verstrickt sind, zu beschreiben. Darüber hinaus kann eine Betrachtung des Zusammenspiels all dieser Elemente in jeder Phase der Narration hilfreich sein (vgl. Vernet 2006, S.18). Eine Hauptfigur kann so beispielsweise durch die Dialoge anderer Figuren eingeführt werden und dem Publikum entsprechende Aussagen über deren Charaktermerkmale geben.

So kann eine Nebenfigur zur gespaltenen, teilweisen, karikierenden oder potentiellen Repräsentantin einer Hauptfigur werden und damit einen partiell losgelösten Teil ihres Bündels, ihres Spektrums an Attributen darstellen. [...] so können wir durchaus in Betracht ziehen, dass zu einem bestimmten Moment der Erzählung verschiedene Nebenfiguren das verkörpern, wozu sich die Hauptfigur möglicherweise entwickelt [...] (Vernet 2006, S.19).

Eine Figur oder mehrere Figuren zu analysieren, kann also bedeuten, „ihrem narrativen Schicksal auf dem Weg durch die anderen Figuren zu folgen“ (Vernet 2006, S.19). Dieses Figurenzusammenspiel wird bestimmt durch „ein Netz der Hierarchien, Funktionen und Werte, Interaktionen und Kommunikationen, Ähnlichkeiten und Kontraste, Anziehung und Ablehnung, Macht und Anerkennung“ (Eder 2008, S.721).

Sie tragen zu Handlungsentwicklung bei (als Protagonist, Antagonist oder Helfer; als Auslöser, Zielobjekt, Empfänger oder Entscheider), verstärken Realismuseffekte, kommunizieren Informationen, perspektivieren die Erzählung, vermitteln übergeordnete Bedeutungen, stellen intertextuelle Bezüge her, besitzen ästhetischen oder emotionalen Eigenwert (Eder 2008, S.721).

Die Gestaltungsweise sowie die Eigenschaften von Figuren, die in bestimmten Ähnlichkeits- und Kontrastverhältnissen stehen, kann zu teils erheblichen soziokulturellen Konsequenzen führen: „So werden gesellschaftlich marginalisierte Gruppen (z.B. bestimmte Ethnien) im Mainstreamfilm häufig stereotypisiert, in die Funktion von

Antagonisten oder Helfern abgedrängt und auf unvoreilhafte Weise dargestellt“ (Eder 2008, S.722). Im Kontext der Gender Studies bedeutet dies, dass die dramaturgische Funktion der Figuren einerseits ein System von Figuren als Artefakte darstellen, andererseits aber auch „ein fiktives Moral- und Sozialsystem“ (Eder 2008, S.721) im Hinblick auf die Vorstellung von Männlichkeit und Weiblichkeit erzeugen.

6. FIGURENANALYSEN

Im folgenden Kapitel wird ich nach einer kurzen Einführung über die Produktionsbedingungen und den historischen Kontext des jeweiligen Filmbeispiels die einzelnen Figuren beschreiben. Anhand von drei besonders signifikanten Phasen – Exposition, Schlüsselszene und Filmende – werde ich mich auf Teilaspekte der Figuren konzentrieren, welche das oben beschriebene Figurenanalysemodell „Die Uhr der Figur“ von Jens Eder inkludieren. Dabei untersuche ich die Eigenschaftssysteme der männlichen und weiblichen Figuren als fiktive Wesen, Artefakte, Symptom und Symbol innerhalb ihres Beziehungsgeflechts. Hierbei geht es mir nicht um die statische Betrachtung einzelner Figuren, sondern auch um die erkenntnismäßigen und emotionalen Prozesse des Figurenerlebens. Darum werde ich die einzelnen Figuren zugleich in die Figurenkonstellation und Handlung einbinden.

Die Terminologie von Jens Eder wird aus Gründen der Lesbarkeit hauptsächlich im Originalfilm anhand der ersten analysierten Figuren Ferdinand Lechner und Franz Geiger beschrieben.

6.1 DER HOFRAT GEIGER (1947)

6.1.1 *Der Originalfilm*

DER HOFRAT GEIGER wurde im Jahr 1947 als erster Willi Forst-Film nach dem Krieg produziert. Der Film entstand nach dem gleichlautenden musikalischen Lustspiel von Martin Costa und Hans Lang und wurde am 19. Dezember des gleichen Jahres im Rahmen der traditionellen Sascha-Weihnachtspremiere im Apollo-Kino in Wien uraufgeführt.²⁶ Er entstand als 93-minütiger Schwarzweiß Film. Wiewohl DER HOFRAT GEIGER nicht von Willi Forst selbst verfilmt wurde, stammt dieser doch von seinem Schüler Hans Wolff.²⁷ Willi Forst überwachte als Produzent die künstlerische Seite des Filmes. Sein Bestreben

²⁶ Die Weihnachtspremiere war immer den repräsentativsten Filmen des größten österreichischen Verleihes, „Sascha-Verleih“, vorbehalten (vgl. Steiner 1987, S. 69).

²⁷ Hans Wolff war langjähriger Cutter und Assistent von Willi Forst vor und während dessen Produktionen für die im Dezember 1938 gegründete Wien-Film, welche die zentralistisch organisierte Filmwirtschaft des Deutschen Reiches kontrollierte (vgl. Büttner 2005, S. 133).

lag darin, in den Filmen den ÖsterreicherInnen immer wieder das Österreichische und speziell das Wienerische ins Gedächtnis zu rufen. Für unsere heutigen Sehgewohnheiten trägt er mitunter recht übertriebene melodramatische Züge, dennoch bezeichnet Christoph Brecht den Film als „[...] zeitlosesten aller Nachkriegsfilme – und zweifellos einen der besten [...], (der) nach handwerklichem Verarbeitungsstandard und Ensembleleistung markant über dem zeitgenössischen Durchschnitt liegt“ (Brecht, 2005, S.162).

DER HOF RAT GEIGER spielt am Ende der 1950iger Jahre. Wien liegt größtenteils in Trümmern, doch mittels einer eingeblendeten Texttafel nach dem Vorspann²⁸ werden die ZuseherInnen informiert, dass es sich bei der anschließenden Erzählung trotz eines zeitgenössisch aktuellen Hintergrunds um ein musikalisches Lustspiel handelt.

Dieser Film spielt im heutigen Österreich, das arm ist und voller Sorgen. Doch haben Sie keine Angst davon zeigt er Ihnen wenig. Er geht an der Zeit nicht vorbei, er erzählt nur, dass vieles wenn man will auch eine heitere Seite haben kann. (00:01:13)

Christoph Brecht merkt dazu an, dass sich diese Texttafel „geradezu (als) ein Rezept zur Nachahmung anempfiehlt“ (Brecht 2005, S.162), da sich der Film dadurch zur Flucht vor der Wirklichkeit und den realen Anforderungen des Lebens in eine imaginäre Scheinwirklichkeit bekennen würde. Die Geschichte spielt nur an wenigen Handlungsorten. Meist handelt es sich um Originalschauplätze in Spitz an der Donau. Die Auswirkungen des Krieges bleiben größtenteils filmisch ausgespart. Die herrschenden

²⁸ Der Film beginnt mit dem Vorspann, der das Filmpublikum nicht nur über die Mitwirkenden vor und hinter der Kamera, sondern auch über Ort und Zeit der Narration und Rechts- und Besitzansprüche informiert. Dem Vorspann eines Filmes kommt insofern eine besondere Bedeutung zu, als auch hier untersucht werden könnte, welche Bedeutung z.B. die Anordnung und Reihenfolge der mitwirkenden männlichen und weiblichen Stars einnimmt. Da die nähere Untersuchung dieses Aspektes aber den Rahmen der Arbeit überschreiten würde, beschränke ich mich darauf, eine formale Vorspannbeschreibung beizufügen. Die Gestaltung der Vorspannsequenz im Originalfilm erfolgt nach den klassischen Regeln der Stummfilmzeit. Die Musik setzt ein und direkt darauf folgt in weißer Schrift auf grau-schwarzem Untergrund als erstes Insert die Verleih- und Vertriebsgesellschaft Sascha Wien, gefolgt von der Information, dass es sich um eine Willi Forst-Film-Produktion unter der Herstellungsleitung von Carlheinz Langbein handelt. In großen, weißen Buchstaben, bildmässig, werden nun die Namen der drei bekanntesten SchauspielerInnen, Paul Hörbiger, Maria Andersgast und Hans Moser eingeblendet. Nun folgt der Filmtitel DER HOF RAT GEIGER. Zeitgleich ist als musikalische Untermalung das Motiv des „Mariandl-Liedes“ zu hören. Der Vorspann wird vor der Filmhandlung weitergeführt und es folgen die Credits für den Stab und weitere DarstellerInnen. Es handelt sich um ein musikalisches Lustspiel von Martin Costa und Hans Lang, mit den weiteren DarstellerInnen Hermann Erhardt, Josef Egger, Waltraut Haas und Louis Soldan. Das Buch stammt von Hans Wolff und Martin Costa und die Musik von Hans Lang. Es folgen noch die Credits für den Stab mit der jeweiligen Funktionsbeschreibung für Bau, Kamera, Ton und Kostüm sowie der Produktionsleitung und endet schließlich mit dem Insert für den Regisseur Hans Wolff. Nach der Texttafel, die das Publikum auf das musikalisches Lustspiel hinweist, endet die Vorspannmusik in einem Schlussakkord und eine natürliche Geräuschkulisse setzt ein. Es beginnt die Spielhandlung. Es findet eine klare Trennung zwischen dem hör- und sichtbaren Vorspann und dem weiteren Film statt.

Zustände und Alltagssorgen, wie die Lebensmittelknappheit, der Schwarzmarkthandel und der Energiemangel, bilden lediglich den Hintergrund für eine Liebesgeschichte mit Happy End. Nur in wenigen Szenen wird auf die Alltagssorgen des Publikums hingewiesen. Als die Figur Ferdinand Lechner (Hans Moser) seinem Hofrat Franz Geiger (Paul Hörbiger) alte Akten aus einer zerbombten Registratur besorgt, wird den ZuseherInnen ein kurzer Blick auf eine Bombenruine vorgeführt.²⁹ Außerdem wird Ferdinand Lechner in mehreren Szenen gezeigt, in denen er „Exkursionen in die Tauschwirtschaft des Wiener Schwarzmarkts“ (Brecht 2005, S.165) unternimmt. Gegen Ende der Filmhandlung steht auch Marianne Mühlhuber (Maria Andersgast) immer wieder wegen Kohle- und Brennstoffmangels in Wien vor verschlossenen Behördentüren.

Das Grundgerüst der Spielhandlung aber und die Dramaturgie ihrer Verwicklungen liegt auf der Familienzusammenführung, die sich für Christoph Brecht mittels „einer deutlich zweigeteilten Diegese“ entwickelt. Vor allem sieht er die „mild satirische Exposition“, die besonders Hans Moser den „Spielraum zur Entfaltung“ bietet, als wichtiges dramaturgisches Gestaltungsmittel. Daneben wird für ihn die Handlung durch „das sentimentale Auskosten von Gefühlswerten durch melodramatische Akzente intensiviert“ (Brecht 2005, S.164).

DER HOFERAT GEIGER feierte im In- und Ausland große Erfolge und stellte eine enorme Werbung für den österreichischen Film dar. Zur enormen Popularität des Films trug auch seine filmische Durchdringung mit dem „Mariandl-Motiv“ (Steiner 1987, S.69) bei. Dabei handelt es sich um einen eingängig gereimten Schlager von Hans Lang, der jedem dritten Österreicher zumindest geläufig war und den Walter Fritz als den Hit der 1947er und 1948er Jahre bezeichnet (vgl. Fritz 1984, S.30). Auch in den westlichen Zonen Deutschlands avancierte das Mariandl-Lied zum populären Schlager und in Amsterdam kam es zu „einem wahren Mariandlrausch“³⁰ (Steiner 1987, S.70). Gertraud Steiner sieht in dem großen Erfolg dieser Produktion einen „Hinweis darauf, dass er den Erwartungshaltungen des Publikums weitgehend entgegenkam [...]“ (Steiner 1987, S.70). Einen Hinweis darauf, dass die gezeichneten Figuren im Ausland als typisch österreichisch

²⁹ Vgl. Filmsequenzprotokoll 1, Sequenz Nr. 5, (00:10:20).

³⁰ Die Filmmusik stellt ein wichtiges dramaturgisches Hilfsmittel dar, welches für Nähe und Distanz sowohl zwischen den Filmfiguren im Film als auch zwischen den ZuschauerInnen und dem Filmtext herstellt (vgl. Mikos 2008, S. 236). In ruhigen langen Einstellungen erklingt das musikalisch leichte und beschwingte Lied immer an filmisch entscheidenden Momenten während der gesamten Story. Es dominiert das Geschehen und hat innerhalb des Filmes auch den Charakter eines Gefühlssignals. Dadurch dient das Lied der Unterstützung einer emotionalen Grundstimmung und kann so zu einer gefühlsmäßigen Aktivität der ZuschauerInnen beitragen. Die Filmmusik stellt demnach ein wichtiges dramaturgisches Kriterium dar, um einerseits die Story, und andererseits die Filmfiguren in der Wahrnehmung des Publikums zu beeinflussen.

empfunden wurden, sieht Gertraud Steiner in der belgischen Umbenennung des Filmtitels in „Wiener Herzen“ (vgl. Steiner 1987, S.74). Aus diesem Grunde scheint es für sie sehr aufschlussreich zu untersuchen, wie sich die ÖsterreicherInnen selbst darstellten (vgl. Steiner 1987, S.74).

6.1.2 Die Figuren im Ensemble

Die Story des Originalfilms dreht sich um die Liebesgeschichte zwischen den beiden HauptprotagonistInnen, dem Wiener Hofrat Franz Geiger (Paul Hörbiger) und der einfachen Wirtschafterin Marianne Mühlhuber (Maria Andergast). Als Nebenfiguren stehen vier männliche Figuren – Ferdinand Lechner (Hans Moser), Alois Windischgruber (Joseph Egger), Matthias Pfüller (Hermann Erhardt) und Hans (Louis Soldan) – einer weiblichen Figur – Mariandl (Waltraut Haas) – gegenüber.

6.1.3 Exposition und erste Charakterisierung der Figuren

6.1.3.1 Ferdinand Lechner (Hans Moser)

Bestimmte Erwartungen an einen Film und seine Charaktere formieren sich bereits durch das Vorwissen des Publikums. Zu diesem Vorwissen, welches Jens Eder als einen Teilbereich seiner Terminologie Artefakt anführt, zählen bei vielen ZuseherInnen auch Kenntnisse über das Star-Image eines Schauspielers. Hans Moser war dem Publikum jener Zeit bereits als Typus des „in all seiner Verbitterung und Verzweiflung stets herzensguten alten Mannes, Dieners, Obers, Gärtners, Onkels und Großvaters“ (Seeßlen, 1997, S.245) bekannt. Er sorgt in seinen Filmen meist für die „Heiterkeit des Publikums und den Fortgang der Handlung“ (Seeßlen 1997, S.248). Hans Moser war bereits in den 1930er Jahren ein Star in Wien. Durch die Fähigkeit des Publikums kommunikative Kontextbezüge³¹ zu erfassen, gelang es Hans Moser, Identitätskonstruktionen mithilfe seiner Figurendarstellungen zu erreichen. Für viele ZuseherInnen stellte er „eine Figur in der man sich zu erkennen glaubte“ (Seeßlen 1997, S.248) dar.

³¹ Vgl. dazu die Terminologie „Symptom“ nach dem Uhrenmodell von Jens Eder.

Seine symbolische Gestalt des alternden Wiener Vorstadt-Kleinbürgers brachte Filme zu einem Erfolg, der von Österreich bis nach Deutschland reichte. Seine wirkliche Karriere begann erst mit dem Tonfilm, „wo er seine Sprach- und Geräuscheffekte einsetzen“ (Seeßlen, 1997, S.251) konnte und mit den „nuschelnden Dienerrollen“ (ebd., S.251) beim Publikum beliebt war. Durch seine Schusseligkeit und die typische unverständliche Sprache, die verschluckten und genuschelten Worte, kennzeichnet er seine Sprache als ein Herrschaftsinstrument, an dem er zwangsläufig scheitern muss (vgl. Seeßlen 1997, S.257). Die Fähigkeit seinen Gesprächspartner in Rede und Gegenrede zu verwirren, führt Hans Moser in seinen Figurenzeichnungen immer wieder genüsslich vor.

In dem Film DER HOFRAAT GEIGER nimmt die fiktive Figurenzeichnung Ferdinand Lechners (Hans Moser) durch die Dominanz und Häufigkeit seines Auftretens die wichtigste Nebenfigur ein. Sie erfüllt eine bestimmte dramaturgische Funktion und trägt wesentlich zur Handlungsentwicklung bei.

Nach dem Vorspann beginnt die eigentliche Filmhandlung und die ersten Bilder setzen ein: In einem Establishing Shot nähert sich eine junge Frau dem Vorgarten einer vornehmen Villa. Diese wird teilweise verborgen durch die überhängenden Äste eines großen alten Baumes und ungeschnittenen Hecken. Wilder Wein wuchert über den Eisenzaun. Während sich der Bildausschnitt sukzessive verengt, sehen wir, wie die junge Frau ihren Koffer auf den Boden stellt, auf einen Zettel in ihrer Hand blickt und danach an der Glocke des Gartentors läutet. Die Eingangstür der Villa öffnet sich und Hans Moser tritt den ZuseherInnen in einem korrekt sitzendem schwarzen Anzug mit weißem Hemd und Fliege entgegen. In seinem bekannten mürrischen und brummigen Moser-Gebaren fragt er mit nuschelnder Stimme: „Sie wünschen bitte?“³² In einem Over-Shoulder-Shot werden nun nicht nur gleichzeitig die beiden Protagonisten gezeigt, sondern auch das Namensschild Geiger in einer Nahaufnahme präsentiert. Die junge Frau wird von der Stellenvermittlung geschickt und mit den Worten: „Na, dann kommen S´ herein!“³³, fordert er sie auf einzutreten.

Der Körper der männlichen Figur und seine Darstellung als fiktives Wesen, vor allem aber das prägnante Gesicht Hans Mosers, ermöglichen den ZuseherInnen seine Wiedererkennbarkeit und die Verknüpfung der Situationen.

In der nächsten Einstellung findet sich das Publikum durch eine langsame Überblendung in das Innere der Villa Geiger versetzt. Sofort erläutert Hans Moser der jungen Frau, die sich

³² Vgl. Filmsequenzprotokoll 1, Sequenz Nr. 2, (00:01:40).

³³ Vgl. Filmsequenzprotokoll 1, Sequenz Nr. 2, (00:01:41).

als neues Dienstmädchen Walli vorstellt, dass in diesem Hause seit 20 Jahren alle Dienstmädchen Resi hießen. Bestimmend fügt er noch hinzu, dass sich daran auch in Zukunft nichts ändern würde. Die junge Frau nimmt die Aberkennung ihres bisherigen Namens ohne weitere Einwände hin.

In der folgenden Erzählhandlung wird versucht, die Erwartungshaltung des Publikums in Frage zu stellen. Durch die kultivierte, vornehme und schroffe Figureninszenierung Hans Mosers wird kurzfristig der Eindruck erweckt, es könnte sich bereits bei ihm um den Hofrat Geiger handeln. Verstärkt wird dieser Eindruck noch, als das Dienstmädchen auf Erklärungen von Hans Moser ständig mit: „Jawohl, Herr Hofrat!“ antwortet. Diese Möglichkeit wird jedoch nur angespielt und gleich wieder verworfen, als Hans Moser sie hoheitsvoll darauf hinweist, in welcher Beziehung er zu Hofrat Geiger steht. Mit würdevoller Stimme klärt er nun sowohl das Publikum als auch das Dienstmädchen auf: „Und sag´n S´ nicht dauernd Herr Hofrat zu mir! Ich bin nicht der Herr Hofrat. Ich bin der Herr Ferdinand Lechner, Hofministerialbeamter a. D. erstens, und damit Sie´s gleich wissen, ich war der unmittelbare Untergebene des Herrn Hofrat Geigers vor 25 Jahren im Ministerium.“³⁴ In dieser Selbstcharakterisierung weist die Figur Ferdinand Lechner bereits ausdrücklich auf einen bestimmten sozialen männlichen Machtstatus hin, welcher es ihm erlaubt, ausdrücklich mit „Herr“ angesprochen zu werden. Dem Dienstmädchen jedoch wird nicht einmal mehr erlaubt, ihren eigenen Namen zu tragen, geschweige denn mit „Frau“ angesprochen zu werden.

Wenngleich auch Ferdinand Lechner einen Diener darstellt³⁵, gibt ihm seine besondere Nähe zum Hofrat trotzdem das Recht, das Dienstmädchen in ihre Schranken zu weisen. Durch diesen Sprechakt wird außerdem auf seine nachfolgend zu erwartende Position im Figurenensemble während des weiteren Handlungsverlaufes hingewiesen. Während er seinem Hofrat Geiger mit Demut und unterwürfiger Haltung gegenübersteht, zeigt er im Umgang mit den anderen Figuren stets eine gewisse Überheblichkeit.

In den nächsten Szenen der Eingangssequenz erklärt er Resi die Gepflogenheiten und Gewohnheiten im Hause Geiger, welche nach genau festgelegten Regeln gehandhabt werden. Die ZuschauerInnen werden informiert über die altmodische, eigensinnige und einsame Lebensführung des Hofrats, der auch er, Ferdinand Lechner, unterworfen ist.

³⁴ Vgl. Filmsequenzprotokoll 1, Sequenz Nr. 2, (00:03:19).

³⁵ Seinem kontinuierlich überheblichen Auftreten gegenüber dem Dienstmädchen wird in der dritten Sequenz Einhalt geboten, als sich Hofrat Geiger über seinen Arbeitstisch beschwert. Geiger: „Das soll ein Arbeitstisch sein? Ein Misthaufen ist das! Seit 25 Jahren weißt du, wie ein Arbeitstisch ausschauen soll!“ (vgl. Filmsequenzprotokoll 1, Sequenz Nr. 3, (00:04:16)).

Das Äußere der fiktiven Figur Ferdinand Lechner, sein Körperbild, hat sich nun verdichtet und eingepreßt. Auch über die Persönlichkeit Ferdinand Lechners haben die ZuseherInnen bis jetzt einiges erfahren.

Ferdinand Lechner ist ein beispielhafter Diener, der strikt auf die Einhaltung der Formen besteht. Doch zugleich unterwirft er im Grunde den Haushalt des Hofrats seinen eigenen Gesetzen und führt die veraltete Lebensweise, die „einem exakt steckengebliebenen historischen Prozeß (sic!)“ (Seeßlen 1997, S.247) ähneln, fort. Ferdinand Lechner tauscht am Wiener Schwarzmarkt Antiquitäten gegen seltene Eier, um seiner Herrschaft, dem Hofrat Geiger, täglich eine Eierspeise zubereiten zu können. Außerdem erkennt er, wie sehr sein Hofrat Geiger unter dem Verlust seines Amtes leidet und besorgt ihm alte Akten aus einer zerbombten Registratur zum Bearbeiten. Dort wird er von seinem ehemaligen Kollegen Nowotny bei seinem Tun erwischt.³⁶ Als grundlegende Nebenfigur hält Ferdinand Lechner nicht nur die Liebesgeschichte während des Filmes in Schwung, sondern gehört für Georg Seeßlen gleichzeitig zur „Entschuldungsmythologie der postfaschistischen Gesellschaft“ (Seeßlen 1997, S.261).

[...] als Reinkarnation des vorvergangenen Dieners und Onkels aus guter alter Zeit ist er Bild der Unschuld, der, wie das Faktotum gegenüber Hörbiger [...], der Herrschaft ein wenig von der Unschuld abzugeben sucht, sie noch einmal aufrichtet, wie er noch einmal die Familie errichtet: der unschuldige Diener, der die schuldige Herrschaft erlöst (Seeßlen, 1997, S.261).

Ferdinand Lechner stellt den alternden Diener dar, der zu Beginn der Handlung eine bedeutsame Rolle im Leben des Hofrat Geiger spielt. Da die beiden sehr zurückgezogen leben, haben sie weder Bekannte noch Verwandte. Lechner: „Der Herr Hofrat hat ja nur

³⁶ In dieser Sequenz erfolgt neben dem Verweis auf die nationalsozialistische Vergangenheit Österreichs auch ein Hinweis auf das männliche Selbstverständnis. Ferdinand Lechner bittet Nowotny um Stillschweigen, als dieser entdeckt, wie er Akten in ein vollgestopftes Regal zurückschlichtet. Der Beamte erinnert sich an den Hofrat Geiger als jenen Mann, der in den 1930er Jahren in Pension gehen hat müssen. Lechner, der zuvor noch als demütiger Bittsteller auftritt, antwortet nun in einem forschenden und schroffen Ton: „Was heißt müssen? Wir ham nicht müßn. Wir sind freiwillig gegangen. Net woar? Denn uns ist es nicht egal wer uns regiert, verstehst du? Und wenn uns jemand nicht passt, dann gehen wir eben, der Hofrat und ich. Einen Geiger und einen Lechner schickt man nicht in Pension, nie!“ (vgl. Filmsequenzprotokoll 1, Sequenz Nr. 5, (00:09:14). Christopher Brecht betrachtet diese Anspielung einerseits als Hinweis auf die nationalsozialistische Vergangenheit Österreichs, und andererseits als dramaturgisch wichtigen Einbau, um die Motivation des komischen Plots zu aktivieren (vgl. Brechts 2005, S. 165). Daneben wird aber in dieser Szene dem Publikum ein Hinweis darauf gegeben, dass den Männern im Film fortwährend eine aktive Berufstätigkeit zugestanden wird. Selbst wenn diese kurzzeitig unterbrochen wird, wie im Falle des Hofrats, kommt es während der Filmhandlung dennoch wieder zum Wiedereinsetzen des Mannes in sein ehemaliges Amt.

mehr mich!“³⁷ Im Verlauf der Handlung wird er jedoch von der filmischen Entwicklung in den Hintergrund gedrängt und bietet den ZuseherInnen als Reaktion darauf zwei Möglichkeiten: den cholерischen Ausbruch oder die sanfte Resignation.

6.1.3.2 Hofrat Franz Geiger (Paul Hörbiger)

Paul Hörbiger, der die Figur des alleinstehenden Hofrats darstellt, spielte bereits in Stummfilmen mit und füllte die Kinosäle in den 1940er und 1950er Jahren. Der deutsche Theaterkritiker Herbert Ihering schreibt 1931 anlässlich der Aufführung von Horvaths „Geschichten aus dem Wienerwald“ über Hörbiger folgende Worte:

Wer Wien kennt, kann nur immer wieder Paul Hörbiger bewundern, der mit denselben leisen Mitteln eine Figur aus dem Sympathischen ins Unsympathische und wieder ins Sympathische gleiten lässt [...] (Weissensteiner 1999, S.171).

Paul Hörbiger punktet beim Publikum als der alternder Liebhaber, der „mit dem Charme der späten Jahre ans Ziel kommt“ und stets „der überlegene (ist), einer, der unangetastet von den sozialen Erosionserscheinungen in das Milieu Mosers kommt“ (Seeßlen, 1997, S.251).

Durch die Dialoge zwischen Ferdinand Lechner und dem Dienstmädchen Resi haben die ZuseherInnen bereits einen vorläufigen Eindruck von Geigers Position und Charakter bekommen, ohne ihn noch gesehen zu haben.

Der erste Dialog zwischen Franz Geiger und Ferdinand Lechner ist ein Meisterstück des Subtextes: Beide erweisen sich in ihren indirekten Wortwechseln schlagfertig und humorvoll. Ihre Beziehung wirkt zugleich sehr vertraut (was durch die intime Gestaltung des häuslichen Settings von Geigers Büro unterstrichen wird) und dennoch konfliktgeladen. Zunächst präsentiert sich dem Publikum ein herrischer, eigensinniger, tyrannischer Hofrat Geiger, der seinen devoten Diener duzt, herumkommandiert und ständig kritisiert. Während er auf eine düstere Stimmung im Haus besteht und von Lechner verlangt die Fenster zu schließen, hat das Publikum die Möglichkeit, seine Figur und sein Gesicht genauer zu studieren: Paul Hörbiger (der Star) ist zu diesem Zeitpunkt 53 Jahre alt. Mit der Besetzung des bereits alternden Hofrat Geigers durch diese bekannte

³⁷ Vgl. Filmsequenzprotokoll 1, Sequenz Nr. 2, (00:04:14).

Schauspielerspersönlichkeit wird der Figur Authentizität verliehen. Das untadelige Körperbild von Franz Geiger verleiht der Figur weitere Glaubwürdigkeit.

Franz Geiger besitzt eine vollschlanke Figur, einen dunklen, markant gestutzten Oberlippenbart, glattes blondes und präzise frisiertes, gescheiteltes Haar. Abgerundet wird sein äußeres Erscheinungsbild durch eine korrekt sitzende Krawatte über einem weißen Hemd und auf Hochglanz polierte Schuhe. Grantig besteht dieser Hofrat auf eine düstere Stimmung im Haus und äußert sich missgelaunt über das geöffnete Fenster in seinem Zimmer. Er beschwert sich über seinen unordentlichen Schreibtisch, weil die Anordnung seiner Bleistifte seit 25 Jahren immer die gleiche bleiben soll: „Die roten links, die schwarzen rechts, das is immer so.“³⁸ Seine vollkommene Entrüstung aber zeigt sich, als er bemerkt, dass Lechner vergessen hat, seinen zum Arbeiten benötigten Rückenpolster auf dem Sessel zu platzieren. Der Hofrat erscheint den ZuseherInnen zunächst durchaus als sichtbar intellektueller Hauptprotagonist, der ein hohes Aggressionspotential aufweist. Außerdem ist der Mann zimperlich. Doch schon in der nächsten Sequenz steht diesem herrschaftlichen Habitus, der von seinem Diener liebevoll hofiert wird, ein entmündigter Karrierebeamte gegenüber. Ferdinand Lechner bietet seinem Hofrat eine Art Beschäftigungstherapie mithilfe alter Akten. Franz Geiger lässt sich nur zu gern einreden, „dass sich der Referent Huber nicht so gut auskennt in der Materie, und dass er ihn um seine Ratschläge bittet.“³⁹ Damit werden zugleich beide Figuren gemeinsam und im Kontrast zueinander charakterisiert.

Hörbiger ist nirgends stärker als in seinem ersten Auftritt: Im Habitus eines beinahe schon senilen, mürrischen und hemmungslos verzogenen großen Kindes ist er dem ihn nervös umschwänzenden Moser voll und ganz gewachsen, und die durch gegenläufige Hierarchien gestützte Symbiose dieser Wiener Männerwohngemeinschaft hat durchaus etwas Anrührendes (Brecht 2005, S.166).

Die symbolische Figurenzeichnung von Franz Geiger steht für die Perspektive jener wertkonservativen Österreicher, denen ihre Vergangenheit als Zukunft galt und die nach dem Krieg wieder an ihr altes Leben anschließen wollten (vgl. Büttner 2005, S.134). In der von Lechner aufrechterhaltenen Scheinwelt erfährt Geiger in einem alten Akt, dass er Vater einer Tochter mit dem Namen Mariandl Mühlhuber in Spitz an der Donau ist. In plötzlich einsetzender Sentimentalität erinnert er sich an einen lang zurückliegenden

³⁸ Vgl. Filmsequenzprotokoll 1, Sequenz Nr. 3, (00:04:45).

³⁹ Vgl. Filmsequenzprotokoll 1, Sequenz Nr. 5, (00:09:50).

Urlaub in diesem Ort, und dass er dort „beinahe an einem Mädel hängen geblieben (wäre).“⁴⁰ Mit sentimentalem Gesichtsausdruck schwelgt er in Erinnerungen und spielt Lechner sogar sein damals selbstkomponiertes „Mariandl“-Lied vor. Lechner reagiert erschüttert: „Mir ham a Kind!“⁴¹ Geiger beschließt aufzubrechen, um „das Schöne und Unbeschwerte von einst erneut zu beleben und vergangenes Unrecht wieder gut zu machen“ (Büttner 2005, S.134). Er schickt jedoch seinen Diener Lechner vor, um seine Ankunft anzukündigen.

6.1.3.3 Marianne Mühlhuber (Maria Andergast)

Die Erzählhandlung wird verlegt nach Spitz an der Donau. Wir befinden uns im Gasthof „Zur blauen Gans“. Dem Publikum wird in einer kurzen Einstellung auf die Fassade des Gasthofes deutlich gemacht, wer der Besitzer desselben ist: Deutlich ist der Name Alois Windischgruber zu lesen. Danach wird die Handlung ins Innere des Gasthofes verlegt. In den folgenden Minuten werden den ZuseherInnen die Figuren Marianne Mühlhuber (Maria Andergast), Mariandl Mühlhuber (Waltraut Haas), Alois Windischgruber (Joseph Egger) und Hans (Louis Soldan) vorgestellt. Zeitgleich mit der ersten Charakterisierung, die sich auf Merkmale wie Geschlecht, soziale Situation und basale Charaktereigenschaften beziehen, findet eine verdichtete Charakterisierung statt. Diese drückt sich in der Interaktion zwischen den handelnden Figuren aus und ist vor allem durch Dialoge gekennzeichnet. Diese Vorgehensweise eignet sich vor allem, um den ZuseherInnen auf schnelle und komprimierte Weise große Informationsmengen zur Verfügung zu stellen.

In der ersten Einstellung im Gasthof der Blauen Gans wird zunächst der alte Gasthofbesitzer Alois Windischgruber vorgeführt. Er sitzt mürrisch an einem Tisch in der Gasthofstube. Aus dem Off ertönt das Läuten einer Uhr. Lautstark verlangt er nach seinem pünktlichem Mittagessen. „Zwöfi is´, mei eitrapfte Suppn mecht i hobn, Mariann! Mei eitrapfte Suppn!“⁴² Danach erscheinen die Tochterfigur Mariandl Mühlhuber (Waltraut Haas) und Hans (Louis Soldan), der Kellner. Die beiden lieben einander und lassen keine Gelegenheit aus sich zu umarmen und zu küssen. Dabei werden sie von dem Wirt beobachtet. Alois Windischgruber ist ein bärtiger, hagerer und alter Mann in einem

⁴⁰ Vgl. Filmsequenzprotokoll 1, Sequenz Nr. 6, (00:12:06).

⁴¹ Vgl. Filmsequenzprotokoll 1, Sequenz Nr. 4, (00:20:43).

⁴² Vgl. Filmsequenzprotokoll 1, Sequenz Nr. 7, (00:21:25).

fadenscheinigen karierten Sakko mit Wollhaube auf dem Kopf. Er ist ein zänkischer und übellaunischer alter Mann und krächzt mit kreischender und schriller Stimme, wenn er sieht, dass sich Hans und Mariandl küssen. Als männliche Nebenfigur sorgt er dafür, zumindest filmisch ein „prüdes“ Sexualverhalten und Geschlechtsleben in den Nachkriegsjahren wiederherzustellen.⁴³ Für die Einhaltung dieser Vorschriften ist seiner Meinung nach Marianne Mühlhuber zuständig. Er ruft nach Marianne: „Ausanond, ausanond, hob i eich scho wieder amol erwischt eich zwa – Mariann, Mariann – obusselt hom sie sich schon wieda, de zwa, obusselt, i hob´s gsehn!“⁴⁴

Als Figur Marianne Mühlhuber tritt den ZuseherInnen die Schauspielerin Maria Andergast entgegen. Maria Andergast ist dem Publikum der 1950er Jahre bereits aus Verfilmungen der nationalsozialistischen Ära bekannt, in denen sie stets den Frauentypus der anständigen, reifen, ehrlichen und asexuellen Frau darstellt. Stets verspricht ihre Figurenperformance Sicherheit, Versorgung und Treue. Die in Bayern geborene Schauspielerin avancierte zu einem der großen weiblichen Kinolieblinge der 1930iger und 1940iger Jahre. Sie wurde von Luis Trenker 1934 für den Film entdeckt. Friedrich Weissensteiner beschreibt sie aus seinen Erinnerungen als „anmutig, fröhlich, jugendlich frisch, als Inbegriff einer lebensbejahenden, reschen Wienerin“ (Weissensteiner 1999, S.21).

Marianne Mühlhuber ist eine großgewachsene, schlanke Gestalt, adrett gekleidet in kariertem Dirndlkostüm⁴⁵ mit weißer Schürze. Ihre dunklen Haare sind zu einer

⁴³ Der „Imperativ des Sexualdiskurses“ (Eder 2002, S. 212) in der Nachkriegszeit lautete Stillschweigen über eventuelle traumatische Erlebnisse, wie beispielsweise Vergewaltigungen und Abtreibungen. Stattdessen wurden von Kirchen, Medien, politischen Parteien und der Wissenschaft eine Haltung des allgemeinen Verzichts propagiert, die vor allem für weibliche Personen die Jungfräulichkeit bis zur Ehe anpriesen. Eltern waren verantwortlich für die Sexualerziehung ihrer Kinder (vgl. Eder 2002, S. 212f).

⁴⁴ Vgl. Filmsequenzprotokoll 1, Sequenz Nr. 7, (00:22:05).

⁴⁵ Das Filmkostüm trägt wesentlich dazu bei, bestimmte Verhaltensweisen und eventuelle Charaktereigenschaften den männlichen und weiblichen Figuren zuzuschreiben. Durch die getragene Kleidung gewinnen die ZuseherInnen sofort einen ersten Eindruck über die Rolle der ProtagonistInnen im Film. Außerdem verstärkt und transportiert das Kostüm alle wichtigen Informationen über eine Person oder Rolle und bestimmt somit den Eindruck, den wir von einer Gestalt gewinnen (vgl. Mayr 1993, S. 343). Die getragene Kleidung und die damit zusammenhängenden Gesten und Haltungen werden so zu einem „Bedeutungsträger für bestimmte Eigenschaften und Verhaltensweisen“ (Mayr 1993, S. 311) der jeweiligen Filmfigur. Das Filmkostüm baut einen ästhetischen Eigenwert auf, welcher dazu dient, dem Publikum bestimmte Vorinformationen über die Filmfigur zu liefern, was wiederum dazu führt, bestimmte Gefühle für diese Figur aufzubauen (vgl. Eder 2008, S. 359). Der Heimatfilm trägt dazu bei, die ländliche Tracht als „Markenbild einer ländlichen Naturwüchsigkeit, die gerne gekauft wird“ (Büttner 1997, S. 258), zu vermarkten. Elisabeth Büttner sieht das Dirndl als Zeichen eines Zusammengehörigkeitsgefühls einer bestimmten Bevölkerungsgruppe. „Mit dem Dirndl verbindet sich eine Bekenntnis, manchmal eine Strategie, gelegentlich ein Indiz für Heimweh. [...] Dirndln vermögen im Film das Erscheinungsbild der Frauen über Klassenschranken hinweg zu einen“. Das Dirndlgewand für die Frauen, der Steireranzug und die Lodenjoppe für die Männer ist für sie zu einer Art Nationalkleidung Österreichs geworden. „Ohne das Dirndl als

schmucken Steckfrisur geflochten. Die Figurengestaltung von Marianne ist ambivalent: Sie wird in ihrer Exposition als beruflich aktive, autonome und selbstständige Frau gezeigt. Des weiteren vertritt sie zwar deutlich und vehement ihre Meinung und ist es gewohnt resolut und bestimmend für das Wohl aller zu sorgen, doch gleichzeitig unterstreicht sie mit ihrer Darstellung vorgegebene gesellschaftliche Regeln und stellt diese nicht in Frage. Der alte Windischgruber verlangt von ihr, in Erfüllung ihre mütterlichen Pflichten, Hans und Mariandl auf ihre Vernunft⁴⁶ hinzuweisen und Ordnung herzustellen. Obwohl sie diesem Anspruch entgegenkommt, klärt er das Publikum über ihre vergangene (weibliche) sexuelle Unart auf und meint, dass Mariandl diese Eigenschaft von ihr geerbt hätte: „No, du woarst jo in deiner Jugend ar a so a Kiniglhos!“⁴⁷ Marianne hat sich im Laufe ihrer schwierigen Jahre Durchsetzungsvermögen und Härte angeeignet. Ihre Mimik, Gestik und ihr Tonfall weisen auf eine Frauenfigur hin, die gewohnt ist, dass die Umwelt nach ihren Wünschen handelt. Gleichzeitig spielt sie eine verbitterte Frau, die nicht mehr an die Liebe glaubt.

An dieser Stelle lässt sich bisher feststellen, dass die Exposition der drei wichtigsten Figuren Marianne Mühlhuber, Ferdinand Lechner und Franz Geiger über eine längere Phase verteilt ist. In der Figurenperformance der einzelnen DarstellerInnen wird die jeweilige Eigenart und Persönlichkeit der Figuren hervorgehoben.

6.1.3.4 Mariandl (Waltraut Haas) und Hans (Louis Soldan)

Die Rollengestaltung der Tochterfigur Mariandl von Marianne Mühlhuber und Franz Geiger gestaltet sich als flacher und eindimensionaler Figurentypus. Sie tritt als Nebenfigur auf und hat nur sekundäre Bedeutung für die Filmmassage. Zudem präsentiert sie sich wenig komplex und vielmehr statisch. Äußerlich gesehen handelt es sich um ein junges und liebenswertes Mädchen Anfang zwanzig. Charakterlich nimmt sie sich als gehorsames und freundliches, eher verträumtes und unschuldiges Kind aus. Ihr sanfter Charakter wird

Kleidungsensemble am Körper wären die Filmfrauen der Nachkriegszeit und vor allem der fünfziger Jahre kaum vorstellbar“ (Büttner 1997, S.258).

⁴⁶ Der Film propagiert ein vernünftiges Benehmen seiner männlichen und weiblichen Filmfiguren als wichtiges zwischenmenschliches Verhalten. Als sichtbares Zeichen für vernünftiges Benehmen wird das Herabstürzen des Plafonds in der Gaststube der „Blauen Gans“ gewertet. Windischgruber teilt dem Publikum in verschiedenen Szenen mit, dass der Plafond herabfallen würde, wenn sich die Menschen vernünftig benehmen. Hans soll Mariandl nicht küssen, bevor die beiden verheiratet sind und Marianne soll den Hofrat heiraten. Und wirklich, beim filmischen Happy-End fällt als Schlusszene die Decke in der Gaststube herunter.

⁴⁷ Vgl. Filmsequenzprotokoll 1, Sequenz Nr. 7, (00:22:30).

analog zu ihren optischen Attraktionen gestaltet: eine adrette, in Dirndl gekleidete Figur, deren Gesicht von weichen, geschmeidigen und goldblonden Locken umrahmt wird. Beruflich scheint sie damit zufrieden zu sein, ihrer Mutter im Gasthof beiseite zu stehen. Ihr Liebesleben teilt sie mit dem Hausdiener und Kellner Hans, der am Ende der Filmhandlung auch ihr Ehemann wird.

Als Neuentdeckung wurde für die Filmrolle des lieben, braven und romantischen jungen Mariandls die Schauspielerin Waltraud Haas gefunden. In ihrem Rollenfach war sie mit ihrer hellen Gesangsstimme auf das saubere und „fesche Wiener Mädel mit fröhlichem Temperament und bestrickendem Augenaufschlag“ (Heinzlmeier/Schulz 2000, S.139) festgelegt. Waltraud Haas beschreibt sich in ihrer Biografie von Beatrice Weinmann selbst als Typ, der nicht für dramatische Figuren geeignet ist; „immer ein bisserl lustig“ (Weinmann 2007, S.80) soll es bei ihr zugehen.

Von einer charakterlichen oder psychologischen Entwicklung eines Individuums kann man bei ihr nicht sprechen. Sie trägt nur kurz und unwissentlich als Handlungsmotor zur Familienzusammenführung bei. Als uneheliche Tochter wünscht sie sich sehnlichst einen Vater und erkennt solch eine Vaterfigur sogleich in dem soeben in Spitz an der Donau angereisten Hofrat Geiger. Als ihre Mutter und Geiger heiraten, ist sie nichts anderes als begeistert. Glücklich lächelnd sitzt sie neben ihrem Geliebten Hans an deren Hochzeitstafel, gegenüber ihren nun leiblichen Eltern, wie sie zuvor noch erfahren hat. Ihr eigenes privates Glück wird von Hans in die Hand genommen.

Hans (Louis Soldan) stellt den zukünftigen Ehemann von Mariandl dar. Dabei handelt es sich um eine schlanke Männerfigur mit dunklen, ungekämmten Haaren. Sein Äußeres erscheint langweilig und mittelmäßig. Dies wird noch durch eine fadenscheinige dunkle Hose und ein kariertes Hemd unterstrichen. Seine symbolische Figur steht für die Alltäglichkeit und Trivialität des Durchschnittlichen. Er schwankt zwischen Strenge und Sorge für Mariandl, ist energisch und ehrgeizig. Hans ist kein Held, sondern eine Art Jedermann, an dem exemplarisch demonstriert wird, wohin männliche Charaktereigenschaften wie Schaffenskraft und Enthusiasmus führen können. Als Kellner und Hausdiener teilt er mit dem alten Wirt Windischgruber die Meinung, dass die „Blaue Gans“ modernisiert gehört, um fehlende Gäste anzulocken. Von diesen Plänen will jedoch Marianne nichts wissen: „Unsere Gäste wollen Ruhe und ein anständiges Essen.“⁴⁸ Also verbringt er seine freie Zeit damit, Mariandl den Hof zu machen.

⁴⁸ Vgl. Filmsequenzprotokoll 1, Sequenz Nr. 7, (00:50:44).

Dem ehrgeizigen Hans wird jedoch durch die Gestalt des Hofrats aus Wien geholfen. Mit dessen Geld und Einwilligung und hinter dem Rücken von Marianne wird der Gasthof renoviert und floriert am Ende der Story nun mit lachenden und tanzenden Sommergästen. Damit haben sich für den strebsamen Hans seine Lebensumstände komplett verändert. Dies wird den ZuseherInnen mittels eines veränderten filmischen Kleidungscode für Hans und Mariandl vermittelt. Hans trägt nun zu seinen pomadegekämmten Haaren einen modernen Anzug mit Krawatte. Damit wird sein geschäftstüchtiger Aufstieg zum Hotelführer veranschaulicht. Marianne trägt anstatt des obligatorischen Dirndls ein modernes Kostüm. Mithilfe seines beruflichen Aufstieges wird Hans nun gleichzeitig die Legitimation dafür erteilt, eine eigene Familie zu gründen. Mariandl hingegen tritt übergangslos als weibliches Gegenstück den Rückzug in die Rolle als Ehefrau und Mutter an der Seite ihres Mannes Hans an.

Damit sind die wichtigsten Haupt- und Nebenfiguren bis auf eine weitere Nebenfigur – Matthias Pfüller, auf die ich später noch zurückkomme, eingeführt und im Falle von Mariandl und Hans auch bereits abgeschlossen. Für das Publikum hat sich für jede von ihnen ein provisorisches Figurenmodell gebildet. Dieses umfasst sowohl ihr Körperbild, als auch das Erkennen von Persönlichkeitseigenschaften. Jens Eder stellt die Ergebnisse einer ersten Figurencharakteristik folgendermaßen zusammen.

Die allererste Identifizierung der Figur, die Kontinuitätsherstellung und eine provisorische Einschätzung werden hier durch Bilder des Körpers ermöglicht. Durch sie ist das Äußere der Figuren gegeben, das wiederum erste Schlüsse auf Persönlichkeitseigenschaften, soziale Rollen usw. ermöglicht. Hier spielen die Tendenz zur dispositionalen Zuschreibung und der Halo-Effekt eine gewisse Rolle, die dann jedoch zurücktritt. Durch Situationskontext, Verhalten und Beziehungen der Figuren werden die ersten Einschätzungen gefestigt, modelliert und vertieft, schließlich treten Dialoge bei der Charakterisierung in den Vordergrund (Eder 2008, S.741).

Nach dieser ersten Analyse der Exposition und Figurencharakterisierung, bei der ich nur ansatzweise auf die Darstellungsmittel eingegangen bin, fahre ich nun fort, die Entwicklung der bedeutsamsten Figuren Marianne Mühlhuber und Franz Geiger bis zum Höhepunkt zu beschreiben, der die Exposition abschließt, und an welchem der Konflikt beginnt.

6.1.4 Schlüsselszene – Aufeinandertreffen von Franz Geiger und Marianne Mühlhuber

Die Handlung: Der Diener Ferdinand Lechner wird von Franz Geiger nach Spitz an der Donau in den Gasthof „Blaue Gans“ geschickt, um dort alles für seine Ankunft vorzubereiten. Als Lechner im Gasthof ankommt, inspiziert er sofort das Zimmer für seinen Hofrat, lässt die Möbel umstellen und macht sich wichtig: „Der Herr, den ich erwarte, ist ja sehr verwöhnt.“⁴⁹ Er informiert Marianne über die baldige Ankunft eines gewissen Hofrat Geigers aus Wien. Marianne stellt jedoch zunächst keine Verbindung zu ihrer Jugendliebe her. Erst als sie Franz Geiger gegenüber steht, erkennt sie in ihm den Franzl von damals wieder. Die Aussprache zwischen Geiger und Marianne gehört zu einer der Schlüsselszenen des Films. Marianne verhält sich dabei vordergründig offensiv, während Franz Geiger ein defensives Verhalten zeigt.

Die Kamera zeigt Marianne und Geiger, die einander in einer Halbtotalen in Mariannes Zimmer gegenüber sitzen. Mit Hilfe von verschiedenen Einstellungsgrößen wird in dieser Sequenz versucht, die Aufmerksamkeit und Identifikationsbereitschaft des Publikums gezielt zu beeinflussen. Die beiden sitzen vor dem Schreibtisch von Marianne, der mit allerlei Papieren überhäuft ist. Marianne sitzt starr und aufrecht in einem karierten Dirndlkleid an der Kante ihres Stuhles und blickt aus dem Bild. Geiger, im Steireranzug, sitzt ihr in leicht vorgebeugter Haltung, die Hände zwischen den Knien, gegenüber und blickt sie väterlich wohlwollend an. Er wartet sichtlich darauf, dass sie zu reden beginnt. Mit hartem und ironischem Tonfall eröffnet sie das Gespräch: „Das ist ein sonderbarer Zufall, der uns nach so vielen Jahren wieder zusammengeführt hat.“⁵⁰ Geiger antwortet schmunzelnd und sich zu ihr vorbeugend: „Ein Zufall, ich glaube nicht, dass es ein Zufall ist. Ich glaub´, es war ein Wink vom lieben Gott, der mir das Gesuch, dass du beim Ministerium eingereicht hast, in die Hand gespielt hat.“ Durch seine selbstgewählte Nähe und entgegenkommende Haltung vermittelt er den ZuseherInnen den Eindruck, mit einem störrischen Kind zu sprechen. Marianne ist nicht einverstanden mit dem Ausweichmanöver von Geiger und erwartet von ihm, dass er von seiner Liebe zu ihr spricht. Anstatt Marianne jedoch seine Liebe zu gestehen, spricht er von Wiedergutmachung: „Ich weiß ganz genau, was ich dir und dem Kind schuldig bin, ich will euch den Namen geben, der euch zukommt!“ Marianne reagiert enttäuscht und verbittert und klagt die Scheinheiligkeit der Gesellschaft an, die von einer Männerwelt regiert wird. Geiger reagiert verletzt und

⁴⁹ Vgl. Filmsequenzprotokoll 1, Sequenz Nr. 10, (00:29:15).

⁵⁰ Vgl. zu nachfolgendem Dialog Filmsequenzprotokoll 1, Sequenz Nr. 15 (00:37:40).

ebenfalls enttäuscht, dass Marianne seine männlichen Motive der Pflichterfüllung und Reue nicht entsprechend würdigt. Schließlich ist er doch „mit übervollem Herzen“ gekommen. Die Figur Geiger steht mit seiner „Wiedergutmachungs-Rhetorik“ (Brecht 2005, S.170) für das bürokratische Denken, in dem alles seine Ordnung haben muss und seinen gehörigen Gang nehmen soll. Von diesen Wiedergutmachungsanträgen zeigt sich Marianne nicht sehr begeistert. Im Gegenteil „Marianne ist ‚halt no a bissel altmodisch‘ und glaubt ‚halt immer, zu einer Heirat g‘hört auch a Lieb‘“ (Brecht 2005, S.168; H.i.O.). Geiger erkennt, dass er seine Taktik ändern muss. Er setzt ein enttäuschtes Gesicht auf und stellt sich hinter seinen Sessel in eine aufrechte Position. In seinen Redebeiträgen wird Geiger nicht explizit charakterisiert, aber implizit: Dass er Angst vor ihrer Reaktion hat, zeigt ihre starke Rolle innerhalb der Beziehung und ihr vehementes Auftreten. Rechtfertigend und mit einschmeichelnder Stimme versucht er sie mit seinem männlichen Habitus zu beeindrucken. Marianne jedoch bleibt ungerührt. Die folgenden Einstellungen zeigen die beiden immer wieder in veränderten Positionen. Marianne hat sich erhoben und geht in dem Zimmer auf und ab, vorbei an dem Stuhl, in dem Geiger nun wieder sitzt. Durch die sich ständig verändernden Haltungen der beiden Figuren wird den ZuseherInnen die Bedeutung der Machtverhältnisse nähergebracht: Einmal liegt die emotionale Anteilnahme bei Marianne, einmal bei dem verschmähten einstigen Liebhaber Geiger.

Marianne spricht von ihrem schwierigen Leben mit einer unehelichen Tochter in einer ländlichen Dorfstruktur. Von ihren Emotionen überwältigt, bleibt sie stehen und muss sich sogar an einem Beistelltisch festhalten. Während ihres Monologes bleibt Geiger immer im Bild. Ohne Worte sitzt er mit übergeschlagenen Beinen und überkreuzten Händen da und sieht gedankenverloren auf den Boden. Mit leiser, flehender und um Verzeihung heischender Stimme nennt er ihren Namen. Marianne dreht sich daraufhin um. Die Kamera zeigt ihr Gesicht in einer Nahaufnahme. Mithilfe der Lichtgestaltung und einer leichten Untersicht wird die Aussichtlosigkeit ihrer Lage zusätzlich verstärkt. Durch den Rahmen eines Spiegels im Hintergrund wird die Aufmerksamkeit des Publikums noch stärker auf die Aktionen der Figur gelenkt und so mit Bedeutung aufgeladen. Dadurch wird zugleich die Sicht auf die Persönlichkeit Mariannes verändert. Marianne wirkt verletzlich. Während sie ihre einstige Liebe zu Geiger eingesteht, kennzeichnet sie ihn gleichzeitig wehmütig als leichtsinnigen Windhund. Geiger reagiert nun dickfellig. Schuldbewusst gesteht er sein Verhalten zwar ein, schafft es aber dennoch nicht, von seiner Liebe zu Marianne zu sprechen. Seine Reue versucht er ungeschickt in eine Wiedergutmachung zu verpacken.

Nun brechen wieder die Aggression und das betont harsche Verhalten, als Strategie der Bewältigung eines harten Lebens, aus Marianne heraus. Sie wird auch weiterhin ohne Geiger zurechtkommen. Geiger, der zuvor in der Defensive schien, versucht nochmals einzulenken und bittet sie, ihre letzten Worte nochmals zu überdenken. Als Marianne jedoch nicht auf seine sanften Annäherungsversuche reagiert, teilt er ihr seine sofortige Abreise mit. Marianne, nun doch verunsichert, lädt ihn ein als Gast im Haus zu bleiben. Ihre Einladung knüpft sie jedoch an eine Bedingung. Als letztes Druckmittel nimmt sie die gemeinsame Tochter und fordert ihn auf, Mariandl nicht zu erzählen, dass er ihr Vater ist. Geiger reagiert entsetzt und ohne weitere Worte verlässt er das Zimmer.

Durch die verschiedenen Facetten der Darstellung ihrer Persönlichkeit wirkt die Figurendarstellung der beiden Protagonisten mehrdimensional. Vor allem wird in dieser Sequenz immer wieder mit den Gegensätzen Stärke - Schwäche, Dominanz - Unterordnung, Sensibilität - Rücksichtslosigkeit, Härte - Verletzlichkeit zwischen den beiden Figuren gespielt. Wiederholungen, wie die von Geigers Wiedergutmachungsanträgen, erleichtern dem Publikum die Entscheidung über die Zuschreibung von Eigenschaften für diese Figur. Die Figurenperformance von Marianne vermittelt den Eindruck, dass sich ihre ursprünglichen Charakteranlagen durch die äußeren Erfahrungen und Einwirkungen verändert haben. Marianne war, so kann man vermuten, stark und sensibel und erst ihre Erlebnisse haben sie hart und unnahbar gemacht.

Diese Sequenz schließt gleichzeitig die Exposition ab und leitet den Konflikt ein, der auf die weitere Handlung des Films übergreift.

6.1.5 Figurenkonstellation und Filmende

Im Folgenden ist es sinnvoll, sich das komplexe Netzwerk des Figurenensembles zu vergegenwärtigen, wie es sich bis kurz vor Ende des Films entwickelt.

Franz Geiger und Marianne Mühlhuber bilden mit ihrem handlungsdramaturgischen Konfliktverhältnis das Erlebniszentrum des Films. Als Nebenfigur nimmt die Figur des Ferdinand Lechner eine wichtige Rolle ein. Die beiden Männer Franz Geiger und Ferdinand Lechner werden nicht nur gemeinsam eingeführt, sondern stellen immer wieder eine wichtige Figurenpaarung rund um die raum-zeitliche Anordnung des Filmes dar. Die

Charaktere werden alle häufig in Nahaufnahmen und Close-Ups dargestellt, welche ihr emotionales Ausdrucksverhalten zeigen und eine positive Art der Nähe herstellen. Im Bereich der motivationalen Perspektive werden die ZuseherInnen der Position Franz Geigers angenähert. Der Hofrat erscheint dem Publikum unsicher und zweifelnd in seinem Werbeverhalten Marianne gegenüber. Das bestimmt auch sein Handeln: In seiner Unsicherheit versucht er mithilfe seines Dieners Ferdinand Lechner Marianne zu einer Heirat umzustimmen. Dies erzielt jedoch aufgrund des schusseligen, komischen Verhaltens und der falschen Vorgehensweise von Ferdinand Lechner nicht das gewünschte Ergebnis. Anstatt von Liebe spricht er von der Suche nach einer tüchtigen Haushälterin für seinen Hofrat. Marianne bleibt stur und hält daran fest, nicht zu heiraten. Die emotionale Perspektive des Films wird durch mehrere Szenen hervorgerufen. Mithilfe der Thematisierung von Mariannes Leid, durch Maria Andergasts Schauspiel und durch den Einsatz von filmischen Mitteln wird dem Publikum Empathie in Mariannes Lage nahegelegt. Sie hat genug andere Sorgen, als sich um einen Ehemann zu kümmern. Die Gäste in der „Blauen Gans“ bleiben aus, von den Modernisierungsmaßnahmen, die Hans vorschlägt, will sie aufgrund fehlenden Geldes nichts hören: „Solange ich die Wirtschaft führ´, wird hier nichts geändert.“⁵¹

In ihrer Weigerung lässt sich ein beinahe „Lechner´scher Konservatismus“ (Brecht 2005, S.165) ableiten, alles bei den alten Gepflogenheiten zu belassen. Als einzig möglicher Ausweg ihrer finanziellen Nöte und deutlicher Repräsentant der männlichen Vorherrschaft wird ihr filmisch die Figur des Matthias Pfüller angeboten.

Matthias Pfüller (Hermann Erhardt) ist der Besitzer des „Goldenen Ochsen“, der Konkurrenzbetrieb der „Blauen Gans“. Zugleich ist er auch Fleischereibesitzer und der Bürgermeister von Spitz an der Donau. Seine selbstgefällige und aufgeblasene Figurenerscheinung wird sowohl in der musikalischen Untermalung, als auch in seiner Kleidung und Körperhaltung unterstützt. Mit grauer Hose, dunkler Steirerjacke und goldener Taschenuhr schreitet er durch den Ort und wird dabei von allen Menschen höflich begrüßt.

Er steht eindeutig auf der Seite der Übertreibung, was schon der Zigarillo, den er nahezu immer trägt, und sein spitz nach oben auslaufender Oberlippenbart ausreichend andeuten. Der Bart und der Zigarillo werden zu seinem Markenzeichen, dem Symbol einer zur Schau gestellten überheblichen männlichen Lässigkeit.

⁵¹ Vgl. Filmsequenzprotokoll 1, Sequenz Nr. 7, (00:23:41).

Matthias Pfüller bietet Marianne an, die „Blaue Gans“ zu kaufen, wenn sie zugrunde gegangen ist und erzählt ihr gleichzeitig, auch andere Geschäfte schon übernommen zu haben. Für ihn fügt sich so eins zum anderen: Auch Marianne wird seiner Ansicht nach von seinem Handeln profitieren. Schließlich will er sie heiraten: „Na wia steht´s? Host das überlegt? Mogst mi, oder mogst mi net? I kann Weiber hom, soviel i mog, on an jedem Finger zappelt ane. Aber i will hoit nur di. Weist ma gfoist!“⁵²

Mit der Einführung dieser unsympathisch gezeichneten, männlichen Filmfigur soll an diesem Punkt der Filmkonstruktion den ZuseherInnen nur ein Wunsch nahegelegt werden: Marianne und Geiger sollen wieder als Paar miteinander glücklich werden. Diese Verhandlung steht bis zum Filmende im Vordergrund.

Die weitere Handlung: Marianne lehnt Pfüller als Heiratskandidaten ab. Er sinnt nach Rache und weist sie schließlich in amtlicher Eigenschaft darauf hin, dass Marianne als gebürtige Znaimerin keine österreichische Staatsbürgerin ist. Sie benötigt eine Aufenthaltsbewilligung, um nicht ausgewiesen zu werden. Mit der Hoffnung, dass sie doch noch in eine Ehe mit ihm einwilligt, schlägt er ihr vor, es sich noch einmal zu überlegen: „Du musst heiraten: einen Österreicher! Wenn du heiratst, bekommst du automatisch die österreichische Staatsbürgerschaft und einen Mann und bist mit einem Schlag alle Sorgen los.“⁵³ Doch er hat nicht mit dem Dickkopf von Marianne gerechnet, die sich nun doch entschließt, den Hofrat aus Wien zu ehelichen. Sie sieht Geiger als Mittel zum Zweck und bessere Wahl und schlägt diesem eine Ehe auf dem Papier und nur zum Schein gültig vor. Die Hochzeit von Marianne und Geiger wird in üblicher Landestracht bei einem Dorffest vollzogen. Marianne erscheint im Festtagsdirndl mit Wachauer Goldhaube. Musikalisch wird die Szene durch den Gesang von Marianne und Mariandl begleitet. Es handelt sich dabei um das, dem Publikum bereits durch mehrere Szenen bekannte, Mariandl-Motiv. Doch noch am selben Tag erhält der sichtbar unglückliche Ehemann die frohe Botschaft, wieder in sein Amt, das „als unpersönliche Schicksalsmacht, die über Menschen entscheidet und gegen die kein Widerspruch möglich ist“ (Steiner 1987, S.72), zurückberufen worden zu sein. Noch während der Hochzeitsfeier kehrt er überstürzt nach Wien zurück.

In seiner gekränkten Ehre kann Pfüller es nun nicht unterlassen, auch nach der Hochzeit noch für Unruhe zu sorgen. Er teilt Marianne als guter Freund mit, dass die Ehe zwischen ihr und Geiger für fremde Personen undurchsichtig erscheint: „Du lebst in Spitz, er lebt in

⁵² Vgl. Filmsequenzprotokoll 1, Sequenz Nr. 9, (ab 00:25:47).

⁵³ Vgl. Filmsequenzprotokoll 1, Sequenz Nr. 27, (ab 01:07:31).

Wien, do könnt irgendeiner leicht auf foische Gedanken kommen.“⁵⁴ Er klärt Marianne auf, dass die Ehe für ungültig erklärt werden könnte, wenn sie „jemand“ anzeigen würde und ihre österreichische Staatsbürgerschaft somit wieder erlöschen würde. Damit zwingt er Marianne, die Angelegenheit „Staatsbürgerschaft“ selbst in die Hand zu nehmen.

Sie fährt nach Wien, um dort als Fräulein Mühlhuber auf eigene Faust ihr legitimes Bürgerrecht mit der österreichischen Staatsbürgerschaft zu erhalten.

Thematisch werden in der bisherigen Erzählstrategie die ZuseherInnen sowohl emotional, als auch motivational der Perspektive Marianne zugeordnet. Das Publikum wird zum Begleiter ihrer Erlebnisse und kann die Motive ihres Verhaltens verstehen.

Der Film macht hier nun eine entscheidende Wendung. Der erste Teil der Erzählkonstruktion wurde sowohl durch eine informationelle Zuschauerperspektive, als auch durch die Figurenperspektive aufgebaut. Der zweite Teil und zugleich der Beginn des Filmendes thematisiert vor allem die Wandlung der beiden Hauptfiguren. Mit Mariannes Ankunft in Wien entwickeln sich die beiden Figuren Marianne und Geiger nun von ihren ursprünglichen Eigenschaften weg und kehren diese ins Gegenteil um.

Franz Geigers Leben war zu Beginn der Erzählung von Einsamkeit und Trostlosigkeit geprägt. Als alternder, pensionierter Hofrat, mit gebieterischen, despotischen und energischen Charakterzügen ausgestattet, war er nur von einem schusseligen Hausdiener umgeben. Um dieser aussichtslosen Lage zu entkommen, hoffte er in Spitz zu einer Familie zu gelangen. Zwar verheiratet, aber dennoch alleine und ohne Hoffnung auf sein privates Glück, kehrt er nach Wien zurück. In Wien verändert sich jedoch seine hoffnungslose Lage grundlegend. Mit der Wiedereinberufung in sein Amt kehrt sein öffentliches Leben zurück. Würdevoll und nobel tritt er als wieder eingesetzte Amtsperson Hofrat seinen MitarbeiterInnen gegenüber. Seinen bisher obligatorischen steirischen Trachtenanzug hat er gegen einen dunklen Nadelstreifanzug mit Krawatte gewechselt. Eine Brille vervollständigt sein vornehmes Äußeres. Als erster frischer Akt fällt ihm sofort das Ansuchen seiner Gattin in die Hände und er beschließt diesbezüglich alles nach seinem Gutdünken zu regeln: „Den Akt werde ich behandeln – und wie ich den behandeln werde!“⁵⁵ Geiger werden nunmehr die männlichen Attribute, aktiv, entschlossfreudig, selbstständig im Denken und Handeln und die Anerkennung seiner Umwelt, aufgrund seiner Intellektualität zugeschrieben. Der weiblichen Figur Marianne wird jedoch ihre

⁵⁴ Vgl. Filmsequenzprotokoll 1, Sequenz Nr. 32, (01:17:15).

⁵⁵ Vgl. Filmsequenzprotokoll 1, Sequenz Nr. 34, (01:21:59).

bisherige Selbstbestimmtheit und Eigenständigkeit aberkannt. Marianne soll wieder aus dem öffentlichen Leben in einen privaten Bereich, das dem männlichen Bedürfnis entsprechend geformt ist, verbannt werden.

Sie soll sich an ihren Partner anlehnen, Schutz und Geborgenheit suchen und seine Superiorität unhinterfragt akzeptieren. Dies wird anschaulich vermittelt, als Geiger Marianne durch ein Labyrinth der Bürokratie, welches filmisch in einer langen Montage umgesetzt wird, schickt. Die Befugnisse, die Geiger durch sein Amt verliehen bekommt, scheinen enorm und ein eventueller Missbrauch seiner Stellung als Hofrat wird dabei nicht in Frage gestellt. Während der fast ein Jahr dauernden Behördengänge scheint Marianne - so soll den ZuseherInnen glaubhaft gemacht werden - sich weder um die Befindlichkeit ihrer Tochter, noch für den Gasthof zu interessieren. Zuletzt erscheint sie geläutert in der Kanzlei von Geiger, um von ihm väterlich und einfühlsam über ihr unrechtmäßiges Tun aufgeklärt und begnadigt zu werden. Für Gertraud Steiner drückt der Film dadurch aus, „dass es besser ist, wenn ein Mann für eine Frau entscheidet, weil sie allein nur unüberlegte Dummheiten begeht“ (Steiner 1987, S.73). Mit dem Hinweis, seine Arbeit im Hinblick auf das Gesuch seiner Gattin beendet zu haben⁵⁶, möchte Geiger nun mit Marianne zurück nach Spitz fahren. Als sie überrascht reagiert, stellt er fest: „Aber warum denn nicht? Ich hab´ ein Recht darauf, meinen Urlaub in Spitz zu verbringen, bei meiner Tochter, um so mehr als sich die Mutter fast ein ganzes Jahr lang nicht um sie gekümmert hat!“⁵⁷

Auf seine eigene Abwesenheit und Verantwortung während der vergangenen 18 Jahre hingegen kommt er während des gesamten Plots nicht zu sprechen.

Geläutert und mit der Einsicht, unruhig zu sein und unverantwortlich gehandelt zu haben, kehrt Marianne gemeinsam mit ihrem Mann zerknirscht und reumütig nach Spitz zurück: „Es war ja wirklich unverantwortlich von mir, mich so lange nicht um das Mädels und die Wirtschaft zu kümmern.“⁵⁸ Von einer erkennbaren Zuneigung der beiden oder einer Aussöhnung ist jedoch noch nichts zu sehen.

In Spitz angekommen, muss Marianne feststellen, dass sich die Verhältnisse geändert haben und der richtige Platz für die Frau in der Nachkriegsgesellschaft an der Seite ihres Mannes ist.

⁵⁶ Geiger hat bereits während des Jahres den Schriftverkehr von Mariannes Akt als Heizmaterial verwendet. Als Marianne vor ihm sitzt, verheizt er auch noch die letzten Reste, die auf einen Akt Mühlhuber hinweisen könnten.

⁵⁷ Vgl. Filmsequenzprotokoll 1, Sequenz Nr. 36, (01:27:29).

⁵⁸ Vgl. Filmsequenzprotokoll 1, Sequenz Nr. 37 (01:27:47).

Der Soziologe Marin Osterland untersucht das Filmangebot der Jahre 1949 bis 1964 und stellte dazu unter anderem Folgendes fest:

Der richtige Platz einer Ehefrau ist stets an der Seite ihres Mannes, dem sich anzupassen ein Versprechen auf persönliches Glück zu sein scheint. Mit der Verklärung der künftigen ehelichen Harmonie wird indes der Preis unterschlagen, den die Frau dafür zahlt: ihre Unterwerfung unter den Willen des Mannes (Osterland 1970, S.174).

Jegliche bisherige Kompetenzen wurden Marianne in Spitz aus der Hand genommen. Hans, der neue Hotelführer, teilt der verblüfften Marianne die von Geiger finanzierte und legalisierte Modernisierung mit. Ihre Tochter Mariandl hat ohne ihr Wissen inzwischen selbst eine Familie gegründet. Doch mit dem Ausruf „Mariandl 3 ist ehelich!“⁵⁹ und einem sichtlichen Aufseufzen endet hier auch das filmische Happy End für Marianne.

Im Folgenden soll nun die Figurenperformance der Neuverfilmung analysiert werden.

6.2 MARIANDL (1961)

6.2.1 *Die Neuverfilmung*

Als Modernisierung des Erfolgsfilmes DER HOF RAT GEIGER der 1950er Jahre gilt die Sascha Neuproduktion MARIANDL. Der Regisseur Werner Jacobs inszeniert die Neuverfilmung im Jahr 1961. Die Außenaufnahmen für MARIANDL entstehen teilweise in Dürnstein und Umgebung, die Inneneinstellungen werden im Atelier Sievering gedreht. Durch die veränderte Wahl des Aufnahmeortes setzt sich für Franz Antel „der Reigen der werbewirksamen Vermarktung der Wachau“ fort. Außerdem bezeichnet er die Wachau als „Hoffungsgebiet des österreichischen Wein-Tourismus“ (Antel 1991, S.155). Für die Komik im Film sollen Hans Moser und Gunther Philipp sorgen. Um vor allem auch das deutsche Publikum anzusprechen, wurde bei der Sprache und der Schauspielerbesetzung auch auf die bundesdeutsche Mentalität Rücksicht genommen. Außerdem wurde, um die kommerziellen Chancen in der BRD anzuregen, die Berliner Schlagersängerin Conny Froboess als Hauptbesetzung und der bereits bekannt und beliebte Star Rudolf Prack als Hofrat Geiger engagiert. Die Narration ist in verschiedenen Handlungssträngen aufgebaut,

⁵⁹ Vgl. Filmsequenzprotokoll 1, Sequenz Nr. 39 (01:30:29) S.82.

während denen sich alles, mithilfe von Verwechslungen und Wortduellen, um die Liebe und die Zusammenführung der Liebespaare dreht.

Durch das konventionelle Grundgerüst des Originalfilms und dessen Dramaturgie seiner Verwicklungen kann der Film, wie Brecht Christoph schreibt, „sehr wohl auch fünf oder fünfzig Jahre früher“ (Brecht 2005, S.165) oder später spielen. Die Handlung des Remakes wird in die Gegenwart der 1960iger Jahre versetzt. Von Wiederaufbau und Nachkriegszeit ist hier keine Rede mehr. Franz Antel merkt dazu an, dass im Gegensatz zu den ersten Heimatfilmen, in denen alles, was irgendwie mit der aktuellen Zeit zusammenhing, verpönt war, in den neueren Produktionen nun mit einem unverbindlichen Gegenwartsbezug hergestellt wurde (vgl. Antel, 1991, S.155ff). „’Erfolgsfilm in moderner Fassung’ war die Devise, die in den 1960er Jahren für viele Filme galt und nichts anderes als ein Remake⁶⁰ bedeutete“ (Steiner 1987, S.241; H.i.O.). Das Publikum, das in der Nachkriegszeit den Film DER HOFRAT GEIGER im Kino gesehen hat, lebte in ganz anderen sozialen und kulturellen Zusammenhängen als die ZuschauerInnen, die das Remake MARIANDL in den 1970er Jahren gesehen haben.

Für den Medien- und Kommunikationswissenschaftler Lothar Mikos kann ein Film daher nur im Verständnis seines textuellen, medialen, kulturell-gesellschaftlichen und kulturell-ökonomischen Kontextes verstanden und analysiert werden.

Filme [...] werden erst ‚lebendig‘ durch die Zuschauer, die ihnen vor dem Hintergrund ihrer alltäglichen Erfahrungen in den verschiedenen sozialen Räumen und Feldern Bedeutung zuweisen, auch wenn diese Medienprodukte den Gesetzen eines globalen internationalen Marktes gehorchen (Mikos 2008, S.262; H.i.O.).

Katrin Oltman, die sich vor allem mit den Genderdiskursen von Originalfilmen und deren Remakes aus dem Hollywood der 1930er bis 1960er Jahre beschäftigt, sieht ebenfalls einen aktuellen Bezug von Neuverfilmungen auf aktuelle zeitgenössische und kulturelle Gegebenheiten und Diskurse. Betrachtet man eine Neuverfilmungen also „mit den Prämissen der Cultural Studies als *rereading/rewriting* eines kulturellen Textes“ (Oltmann 2008, S.11; H.i.O.), so kann diese in komplexe Verhandlungen mit dem Vorgängerfilm treten. Remakes knüpfen „[...] in Zeiten instabiler und krisenhafter Geschlechterbeziehungen an diese filmischen und außerfilmischen Diskurse an und führen sie fort“ (Oltmann 2008, S.35).

⁶⁰ Eine ausführliche Studie zu Theorie und Praxis von Remakes ist in der Publikation von Jochen Manderbach nachzulesen (vgl. Manderbach 1998).

6.2.2 *Die Figuren im Ensemble*

Die Neuverfilmung zeigt hauptsächlich acht Figuren während der Story: vier weibliche und vier männliche. Auf der weiblichen Seite: Marianne Mühlhuber und ihre Tochter Mariandl, Franzi - die Hausdame und Wirtschafterin des Hofrats Geigers - und Steffi Holler, eine Nebenbuhlerin von Mariandl. Eine weitere Frauenfigur tritt nur kurz auf: Liesl, eine Freundin der Hausdame Franzi, die sich in zwei Szenen mit ihr in der Küche des Hofrats über sein Aussehen, die Vorzüge seiner Pensionsberechtigung und seinen unehelichen Stand unterhält. Liesl unterstützt und ermuntert Franzi in ihrem Glauben, Chancen beim Hofrat Geiger zu haben. Im weiteren Verlauf der Handlung ist Liesl jedoch außerhalb dieser Szenen nicht mehr zu sehen. Deshalb und aufgrund ihrer nicht näher ausgeführten Rolle möchte ich Liesl sowie die Kellnerin Theres und eine männliche Figur, Ferdl den Dienstmann beiseite lassen.

Auf der männlichen Seite stehen der Hofrat Franz Geiger, Mariannes Dauerverehrer Gustav Pfüller, Alois Windischgruber - der Besitzer der „Goldenen Gans“ - und Peter Hofer, der künftige Ehemann von Mariandl.

6.2.3 *Exposition und erste Charakterisierung der Figuren*

Der Film beginnt mit einer weiten Einstellung, welche verdeutlicht, dass die Szene in Dürnstein an der Donau spielt, inmitten der Wachau. Die ZuseherInnen bekommen einen Überblick über den Handlungsraum und gleichzeitig wird intensiv – mithilfe einer leicht beschwingten musikalischen Untermalung - eine Atmosphäre der Gemütlichkeit und die Geborgenheit eines Landdorfes vermittelt. In den weiteren Überblendungen folgt das Publikum einem Postboten, der auf seinem Fahrrad durch den Ort radelt. Sein Ziel ist ein Gasthaus. In einer Naheinstellung ist ein Namensschild mit der Aufschrift „Zur Goldenen Gans“ zu erkennen, bevor die Kamera zwei Frauen (Waltraut Haas und Elisabeth Stiepl) im knielangen, karierten Dirndl zeigt. Die beiden legen Tischtücher auf die grün gestrichenen Holztische im Gasthausgarten. Mit fröhlicher Miene strahlt den ZuseherInnen die Waltraut Haas-Figur entgegen. Aus der Gasthaustür tritt eine weitere Figur heraus:

Hans Moser, griesgrämig, im grünen Steireranzug mit dazu passendem roten Halstuch. Waltraut Haas kennzeichnet ihn im folgenden Dialog als Windischgruber. Welche Figur von Waltraut Haas dargestellt wird, erfährt das Publikum erst später. Ich nenne sie bis dahin mit dem Namen der Darstellerin: Waltraut Haas. Zwischen den beiden entspinnt sich eine Diskussion über das Ausbleiben der Gäste in der „Goldenen Gans“. Während des folgenden Dialogs entsteht der Eindruck, dass Waltraut Haas gegenüber dem rechthaberischen Windischgruber deutlich ihre Meinung sagt und diese auch mit handfesten Überlegungen darlegen kann. Nachdrücklich erklärt sie ihm, weshalb in dem Wirtshaus die Gäste ausbleiben: Es fehlt das Bad in den altmodischen Zimmern, deshalb schlägt sie einen Umbau vor. Davon will der alte Windischgruber jedoch kein Wort hören. Er gehört der alten Generation an, eine Waschschüssel soll seinen Gästen genügen. Er versucht der Waltraut Haas Figur mit fuchtelnden Händen seine Argumente darzulegen. Dabei steigert er sich immer mehr in seine Worte, verheddert und verwickelt sich immer wieder und wird immer lauter. Waltraut Haas seufzt währenddessen verdrossen auf und verdreht die Augen. Heftig gestikulierend und sich andauernd stimmlich verhaspelnd versucht er ihre Zustimmung zu gewinnen. Sie legt ihm beschwichtigend ihre Hand auf die Schulter, dreht sich um und geht in die Gaststube. Gleichzeitig unterbricht sie seinen Redefluss, um an seiner Stelle seine Argumente auszusprechen. Sichtlich hat sie diese Diskussion mit dem alten Wirtshausbesitzer bereits öfters geführt und weiß, was er sagen will.

Im weiteren Erzählvorgang erhalten die beiden ein Telegramm aus Berlin. Der Fortgang der Sequenz erinnert an eine theatrale Einleitung. Der Postbote händigt Waltraut Haas das Telegramm aus. Erfreut ruft diese: „Das ist von Mariandl!“⁶¹ Damit ist an dieser Stelle der Name einer weiteren Figur gefallen, die sich wenig später als Hauptfigur herausstellen wird. Hans Moser nimmt ihr das Telegramm aus der Hand. Er versucht das zerknitterte Papier zu öffnen, beginnt zu lesen, verheddert sich. Daraufhin entzieht Waltraut Haas es ihm und erklärt bestimmend: „Schließlich bin ich die Mutter!“⁶² Mit dieser Aussage ist eine eventuelle Annahme der ZuseherInnen bestätigt, dass es sich bei ihr um die Figur von Marianne Mühlhuber handelt. Die Tochter Mariandl teilt ihrer Mutter und dem alten Windischgruber auf diesem Wege mit, dass sie sich ihre Absage für ihr Stipendium an der Musikhochschule in Wien nicht gefallen lassen will und nochmals im zuständigen Ministerium intervenieren möchte.

⁶¹ Vgl. Filmsequenzprotokoll 2, Sequenz Nr. 1 (00:01:25).

⁶² Vgl. Filmsequenzprotokoll 2, Sequenz Nr. 1 (00:01:47).

Während Marianne und Windischgruber das Telegramm abwechselnd vorlesen, haben die ZuseherInnen die Möglichkeit, die beiden Figuren genauer zu studieren. Die gesamte Sequenz, in der die beiden Schauspieler Waltraut Haas und Hans Moser vorgestellt werden, dauert nicht einmal drei Minuten. Dennoch erfassen die ZuseherInnen mithilfe einer Vielzahl an kognitiven Operationen in dieser Kürze sofort die wichtigsten Informationen, um die Abfolge des Plots zu verstehen. Durch den freundlichen und liebevollen Umgang, dem Verhalten der beiden sowie dem Aussehen der Figuren werden verschiedene Muster aktiviert. In Bezug auf die Figuren werden folgende Schemata festgelegt: das Personenschema, die anschauliche Darstellung männlich/weiblich, jung/alt, modern/traditionell und aufgrund der Kleidung das Schema bürgerlich und ländlich. Die Gesichter von Waltraut Haas und Hans Moser haben die ZuseherInnen lange und deutlich genug gesehen, um die Figuren wiedererkennen zu können. Außerdem lässt sich bereits einiges über ihre Sozialität sagen: der Beruf, die Klasse und die sozialen Rollen, beispielsweise als Mutter bzw. als Wirtshausbesitzer. Wahrscheinlich ist die Marianne Mühlhuber der Neuverfilmung intelligent, fürsorglich, fröhlich und energisch. Im Vergleich zur Marianne Mühlhuber des Originalfilms scheint diese neue Figurenzeichnung völlig verwandelt. Sie wirkt lustig und locker. Ihr fröhliches Temperament lässt sie warm und herzlich wirken. Ein Eindruck, der sich später verstärken wird. Auch die alte Windischgruber-Figur scheint sich im Remake verändert zu haben. Hans Mosers Star-Image und sein Körperbild tragen dazu bei, die alte Figurenzeichnung des Originalfilms in der Neuverfilmung sympathischer zu gestalten. Windischgruber erscheint hier leicht individualisiert. Das bekannte Schema vom nörgelnden fordernden Wirtshausbesitzer, bei dem man ein pedantisches Bemühen um Form kennengelernt hat, verändert sich im Remake in ein liebenswertes, schrulliges Verhalten.

Während der weiteren Filmhandlung versucht er ständig Marianne das Telegramm aus der Hand zu nehmen. Als Taufpate (Information an die ZuseherInnen) will er ebenfalls von jeglichem Tun seitens des Mariandls informiert werden, vor allem aber möchte er das Telegramm vorlesen. „Und i bin der Taufpate, da bin ich auch wer, net woar?“⁶³ Marianne findet die Handlungsweise ihrer Tochter nicht sinnvoll und ist überzeugt, dass sie in Wien nichts ausrichten können wird. Windischgruber jedoch ist sichtbar stolz auf das selbstständige Agieren seines Patenkindes und ruft zufrieden der davongehenden Marianne

⁶³ Vgl. Filmsequenzprotokoll 2, Sequenz Nr. 1 (00:01:50).

nach: „Sie wird sich schon durchringen, sie wird sich schon ... , kummt noch mir!“⁶⁴ Mit einer Überblendung endet die Sequenz, in welcher die beiden Figuren Marianne Mühlhuber und der Wirtshausbesitzer Windischgruber eingeführt wurden. Die Hauptfigur Mariandl wurde den ZuseherInnen bis jetzt nur verbal mittels Fremdcharakterisierung vorgestellt. Es handelt sich scheinbar um eine gebildete junge Frau, auf dem Weg von Berlin nach Wien. Sie scheint selbstständig zu sein und will ihr Schicksal selbst in die Hand nehmen.

In der nächsten Sequenz lernen wir die Hauptfigur nun persönlich kennen. Die Szene bildet gleichzeitig den Vorspann. Mit dem Filmtitel MARIANDL beginnt der Hauptakkord des Mariandl-Liedes. Etwas zeitversetzt kommt, ohne weitere eingeblendete Inserts, eine junge Frau mit modernem, naturblondem Kurzhaarschnitt und Koffer aus dem Busbahnhof. Sie blickt sich suchend um und geht direkt auf die Kamera zu. Für die ZuseherInnen ist durch die zeitgleiche Präsentation der Protagonistin und der instrumentalen Musikuntermalung ersichtlich, dass es sich bei dieser jungen Frau unverkennbar um die Hauptfigur Mariandl handeln muss. Während die junge Frau aus dem Hauptbahnhof tritt, ist außerdem eine modische Veränderung der Kleidung im Remake ersichtlich. In einer Halbtotale tritt dem Publikum eine, in einem blauen Kostüm mit weißen Handschuhen und weißen Stöckelschuhen gekleidete junge Frau entgegen. Sie trägt neben ihrem Koffer noch eine weiße Handtasche. Über dem Arm schwingt ein kurzer Mantel. Das Äußere der Figur, ihr Körperbild hat sich nun verdichtet und eingepägt; über ihre Persönlichkeit haben wir bisher noch fast nichts erfahren. Ein vorläufiger Eindruck von Mariandls Position und Charakter wurde in den Dialogen anderer Figuren vermittelt. Dies entspricht einem häufigen Muster, da sich das Körperbild einer Figur leichter und schneller als die inneren Eigenschaften erschließen. Das Wenige, was man über den Charakter dieser Figur weiß, ist zum größten Teil aus ihrem Äußeren ablesbar, besonders aus ihrem freundlichen, aber entschlossenen Gesicht. Weder die bisherige Charakterisierung noch ihr Verhalten fügen dem äußeren Eindruck bisher etwas Wesentliches hinzu. Das ändert sich nun.

Als sie in Wien aus dem Bus steigt, stößt sie mit einem jungen Mann (Peter Weck) zusammen, der es sichtlich eilig hat. Ihr Koffer fällt ihr aus der Hand und öffnet sich. Mit Berliner Akzent stellt sie ihn zur Rede. Die Kamera filmt die beiden in einer Halbtotale, um ihre körperbetonten Aktionen zu zeigen. Mariandl wirkt burschikos und keck. Die beiden bücken sich, um den Koffer wieder einzuräumen. Mariandl besteht mit deutschem

⁶⁴ Vgl. Filmsequenzprotokoll 2, Sequenz Nr. 1 (00:02:17).

Dialekt auf ein korrektes Einräumen ihrer Kleidung. Während der junge Mann mit hektischen Bewegungen weitermacht, fragt er Mariandl, ob sie aus Berlin komme. Ironisch kommentiert Mariandl seine Aussage. Er entschuldigt sich mit einer dringenden Angelegenheit und springt auf. Die Kamera zeigt Mariandl nun alleine; noch in der Hocke ruft sie ihm nach, das Ministerium zu suchen. Vor dem Fassadenhintergrund eines großen, alten Gebäudes (für die wissenden ZuschauerInnen das Ministerium) erklärt er, sich umdrehend und auf seine Uhr blickend, ganz fremd in Wien zu sein. Mit einem wienerischen „Küss die Hand!“ läuft er dem Gebäude zu. Demotiviert sieht ihm Mariandl nach, steht mit dem Koffer in der Hand auf, der sich in diesem Augenblick wieder öffnet. Das bisherige Verhalten von Mariandl hat gezeigt, dass sie die Eigenschaften Entschlossenheit und Unerschrockenheit sowie Selbstbeherrschung besitzt.

Die Sequenz wechselt abrupt in einen Innenraum. Die Kamera zeigt uns in einer Halbtotale einen älteren Mann (Rudolf Prack), der an einem Schreibtisch sitzt und seinen Kaffee mit einem Löffel umrührt. Er liest konzentriert in Papieren, die vor ihm liegen. Wir befinden uns sichtlich in einem Büro. Zahlreiche Bücherregale und Sitzgelegenheiten befinden sich in dem Raum. Während die Kamera sich dem Mann nähert, nimmt dieser seine Kaffeetasse und trinkt. In der linken Hand hält er eine Zigarette. Während er die Zigarette in die rechte Hand wechselt und einen Zug nimmt, scheint ihm etwas einzufallen. Er greift zum Telefon neben ihm und wählt eine Nummer. Die Szene dauert lange genug, um sich das Äußere dieser Figur einzuprägen. Der Mann wirkt gepflegt und vornehm. Er ist schlank, trägt einen dunkelgrauen Anzug mit schwarzer Krawatte und ein weißes Hemd mit Manschettenknöpfen. Sein schwarzes, glänzendes Haar, welches an den Schläfen bereits ergraut, ist glatt und ohne Scheitel zurückgekämmt. Das Auftreten dieser Figur, d.h. Rudolf Pracks gewandte und zwanglose Darstellungsweise aktivieren bestimmte Schemata bei den ZuseherInnen. Sein ruhiges und konzentriertes Verhalten tragen dazu bei, dem Mann Bedeutung zuzuschreiben - womöglich füllt er einen hohen Berufsstatus aus.

Die Szene wechselt. Auf der Tonebene hören wir ein Läuten und sehen einen Telefonapparat in einer Naheinstellung in einem anderen Raum. Dieser Raum wird von zwei Türen begrenzt. Ein Schreibtisch in der Mitte (mit dem läutenden Telefon darauf) verdeutlicht uns, dass wir uns in einem Vorzimmer befinden. Durch eine der hohen Türen kommt eilig die Figur Peter Weck herein. Auf Zehenspitzen versucht er leise und schnell zu dem läutenden Telefon zu gelangen. In diesem Moment kommt schimpfend die Rudolf Prack Figur durch die andere Türe. In dem folgenden Dialog kennzeichnet Peter Weck die Rudolf Prack Figur als Hofrat. Dieser äußert sich unzufrieden, aber mit verständnisvoller

Stimmung über das ständige Zuspätkommen von Peter Weck. Das Körperverhalten der beiden Männer steht in deutlichem Kontrast. Der eine wirkt distinguiert und gemessen, der andere nervös und aufgeregt. Der Hofrat schickt den Jüngeren um einen Akt. Damit ist für das Publikum klar, dass es sich bei der Peter Weck Figur um einen Ministerialbeamten und den persönlichen Sekretär des Hofrats handelt. Er verlässt eilig den Raum.

Auch mit dieser kurzen Darstellung der Hofrat-Figur durch Rudolf Prack ist für das Publikum schon viel gesagt: sein Beruf, seine Ausbildung und seine soziale Rolle als Vorgesetzter. Seine förmliche Kleidung mit Krawatte, seine Ausdrucksweise und sein Titel weisen auf eine bestimmte Klasse hin. Er ist ein wohlhabender, gebildeter und intelligenter Mann. Als Vorgesetzter und Arbeitgeber ist er versöhnlich und nachsichtig. Sein sanftmütiges, freundliches Verhalten wird auch in späteren Szenen immer wieder vorgeführt.

Im weiteren Handlungsverlauf taucht Mariandl im Ministerium auf. Während sie suchend durch einen Flur geht, wird sie wieder von dem jungen Mann umgestoßen, dem sie bereits auf der Straße begegnet ist. Die ZuseherInnen wissen bereits, dass es sich um den Sekretär des Hofrats handelt und dass er Mariandl beschwindelt hat. Sie stellt ihn zur Rede, verlangt von ihm zu wissen, wo das zuständige Referat für sie ist; er bezeichnet sie genervt als sein Schicksal. Bis zu diesem Zeitpunkt wissen wir noch nicht den Namen dieser männlichen Figur. Auch als er sich bei Mariandl als zuständiger Beamter vorstellt, während die beiden das Zimmer betreten, nennt er seinen Namen nicht. Mit förmlicher und geschäftlicher Stimme fragt er sie nach ihrem Begehren. Dadurch erhält seine Figur einen offiziellen amtlichen Charakter und wird mit Bedeutung aufgeladen. Dieser Eindruck von Bedeutung wird jedoch etwas später wieder verworfen, als Peter Weck verzweifelt nach dem Akt von Mariandl sucht. Mariandl steht mit verschränkten Armen vor dem jungen Mann, der nun einen Stoß Akten auf seinen Schreibtisch häuft. Ihre Darstellung wirkt fordernd und vehement. Sie wird jedoch von dem Ministerialbeamten vertröstet. Ihr Akt ist unauffindbar.

Wieder wird für die ZuseherInnen deutlich, dass diese junge Frau willensstark ihre Meinung vertritt. Peter Weck, der zuvor in der Defensive schien, verteidigt sich nun, indem er ihre Hoffnung auf einen positiven Bescheid zerstört. Wütend und drohend gibt Mariandl Peter Weck einen Tag Zeit, um ihre Zeugnisse zu finden und verlässt den Raum. Die Szene zieht die Aufmerksamkeit wieder auf die Charakterisierung der weiblichen Figur. Diese Frau ist fordernd, zielstrebig, schlagfertig und nicht zimperlich. Dabei ist sie auch ironisch, bleibt aber immer höflich. Ihr Figurenverhalten - Bewegung, Blick, Mimik

und ihre Sprechakte - entspricht dem Rollenprofil und Starimage von Conny Froboess. Das Publikum kennt Conny Froboess als beschwingte und fröhliche Schlagersängerin und Schauspielerin aus Berlin. Sie verstand es „fröhliche Stimmung unter der Nachkriegsgeneration“ (Heinzlmeier/Schulz 2000, S.109) zu verbreiten. Ihre Popularität und die Verschmelzung ihrer Schlagerhits mit ihren Filmfiguren wurde von der Filmbranche genutzt und stellen für Adolf Heinzlmeier und Berndt Schulz die nostalgische Verklärung der 1950iger Jahre dar: „Aus der Wirtschaftswundergöre wurde der Teenager mit der kessen Locke, dem Leberfleck auf der Wange und Gold in der Kehle“ (vgl. Heinzlmeier/Schulz 2000, S.110).

In der Filmhandlung wird die Conny-Froboess-Figur von Peter Weck angerempelt und beschwindelt. Außerdem versucht er ihre Hoffnungen auf ein Stipendium zu zerstören. Dies bringt sie aber nicht aus dem Konzept. Im Gegenteil, sie scheint sogar an Wagemut zu gewinnen. Dadurch lassen sich ein weiteres Bündel von Eigenschaften erschließen. Vermutlich ist die Frau emanzipiert und in ihren Beziehungen zu anderen Menschen eher selbstsicher und dominant. In ihrer Intelligenz scheint sie nicht zu sehr vergeistigt zu sein. Das Verhalten der Figur im weiteren Handlungsverlauf bestätigt, modifiziert und widerlegt gleichzeitig diese Annahmen.

Zu diesem Zeitpunkt des Films – nach etwa acht Minuten – sind die drei Hauptfiguren, Marianne Mühlhuber, Mariandl Mühlhuber, Hofrat Franz Geiger und zwei Nebenfiguren, der alte Windischgruber und die Peter-Weck-Figur, deren Namen, Peter Hofer, wir erst später erfahren, kurz eingeführt. Das Körperbild und einige Persönlichkeitseigenschaften ergeben bereits ein erstes provisorisches Figurenmodell. Diese Phase führt die Persönlichkeitseigenschaften der Figuren jedoch noch sehr vage aus. Dem Publikum wurden bis jetzt lediglich die wesentlichen Grundmerkmale wie Geschlecht, soziale Situation und einige Charaktereigenschaften vorgeführt. In den nächsten Szenen werden drei weitere Nebenfiguren vorgestellt, welche vor allem den Zweck ausfüllen, die Charaktereigenschaften der Hauptfiguren zu verdichten. Durch die Interaktion zwischen den Figuren, vor allem aber durch die Dialoge werden große Informationsmengen vermittelt.

6.2.4 *Eigenschaftskonstellationen der einzelnen Figuren*

Nachfolgend werden die Eigenschaftskonstellation der verschiedenen Figuren beschrieben. Eine verdichtete Charakterisierung der drei Figuren Marianne Mühlhuber, Franz Geiger und Mariandl findet noch während der Schlüsselszene und der Analyse des Filmendes statt. Die Figurenkomposition der Nebenfiguren und ihre Einbettung in die Filmhandlung bis zum Happy End werden aber bereits in den jeweiligen Figurenbeschreibungen kurz zusammengefasst.

6.2.4.1 Marianne Mühlhuber (Waltraut Haas)

Das fiktive Äußere von Marianne Mühlhuber, ihr Körperbild, bildet eine hübsche und anmutige Frauenfigur mit wohlgeformter, schlanker Gestalt und kurzen, toupierten, blonden Haaren. Gekleidet ist sie stets mit verschiedenen knielangen Dirndl. Mit ihrem schmalen Gesicht, den dunklen Augen und der feinen Nase entspricht sie dem gängigen Schönheitsideal der 1960er Jahre. Der schmallippige Mund und ihre helle, kräftige Stimme verleihen ihr einen Zug von Entschlossenheit. Sie ist ungefähr Ende 40. Außerdem hat sie ein uneheliches Kind und ist nicht verheiratet. Ihre finanzielle Situation ist dürftig und sie ist sentimental. Sie wirkt energisch, zielstrebig und stark. Gleichzeitig vermittelt ihre Figurendarstellung eine warmherzige und harmoniesuchend, aber vor allem fröhliche Frauengestalt. Marianne steht als weibliche Protagonistin zwei unterschiedlichen Männern gegenüber.

6.2.4.2 Mariandl (Conny Froboess)

Mariandls Körperbild ist mittelgroß und schlank. Sie ist 18 Jahre alt und unverheiratet. Sie hat ihr Abitur an der Musikhochschule in Berlin mit Auszeichnung abgeschlossen und beste Präferenzen eines Professors für ein Stipendium erhalten. Ihr Stipendium ist zu Beginn der Filmhandlung bereits abgelehnt worden. Ihre wesentlichen Persönlichkeitseigenschaften sind: durchsetzungsfähig, erfolgreich, unsicher, offenherzig, naiv, kokett, intelligent und schlagfertig. Hemmungslos verkündet sie während des gesamten Films ihren Berliner Dialekt und ihre Meinung - „Das ist eine typische Wiener

Schlamperei.“⁶⁵ - „Ick vertrag nen ganzen Stiefel.“⁶⁶ - „Wat denn, so schnell schießen die Preußen nicht!“⁶⁷ - „Du siehst aus, als ob dir die ganze Petersilie verhängelt wäre.“⁶⁸

Sie stellt eine mehrdimensionale und realistische Figur dar. In ihren Eigenschaften scheint sie das Gegenteil von der verführerischen Steffi Holler zu sein. Sie tritt als einnehmendes Mädchen vom Land auf, das in Berlin mit Sicherheit nichts zu lachen hatte. Außerdem weist sie als Sängerin des romantischen Mariandl-Liedes mit leuchtenden Augen den Stadtmenschen Peter Hofer auf die Schönheit der Wachau hin. Als artige Tochterfigur versichert sie ihrer Mutter nicht traurig über die Stipendiumsabsage zu sein. In der Ablehnung für ihr Stipendium sieht sie mindestens zwei gute Gründe. Erstens kann sie dadurch wieder ganz bei ihrer Mutter bleiben und zweitens hat sie dadurch erst ihren Vater Franz Geiger kennen gelernt. Im Kontext der Familie stellt Mariandl ein kindlich, naives Mädchen dar, deren einziger Wunsch es ist, ihre Eltern wieder vereint zu sehen. In eigenen Liebesdingen wechselt die Darstellung der Figur zwischen der Unerfahrenheit eines Landmädchens und der Koketterie einer Frau, die genau weiß, was sie will, ab. Als naives Mädchen wirft sie Peter Hofer vor, sicherlich bereits zu vielen Frauen von Liebe gesprochen zu haben und lässt sich erst von ihm küssen, als er dies - zwar ironisch - aber dennoch verneint. Als sie seine Liebe zu ihr jedoch gefährdet sieht, ist ihr jedes Mittel recht, um ihn eifersüchtig zu machen.

6.2.4.3 Hofrat Franz Geiger (Rudolf Prack)

Die Figur Franz Geiger wird von dem österreichischen Schauspieler Rudolf Prack gespielt, dessen außerfilmisches Starwesen auf einen bestimmten Männertypus festgelegt war. Seine Figurenrollen entsprachen stets einem Mann, der „Kraft seines Amtes Ernsthaftigkeit und Autorität“ (Büttner 2005, S.137) ausstrahlt. Vor allem in älteren Liebhaberrollen war Rudolf Prack gut bewandert.

Die Figur Franz Geiger zählt zur „klassisch filmhistorisch ausgebildeten Startypologie“ (vgl. Faulstich 2002, S.97). Er ist intelligent, gebildet, wohlhabend und unverheiratet. Gleichzeitig ist er korrekt, hilfsbereit und ein Schmeichler. Sein festgelegtes Image und Schemata als Gentleman wird während der Filmhandlung modifiziert und verstärkt. Seine sozialen und persönlichen Eigenschaften spiegeln sich in den verschiedensten komplexen

⁶⁵ Vgl. Filmsequenzprotokoll 2, Sequenz Nr. 5 (00:07:44).

⁶⁶ Vgl. Filmsequenzprotokoll 2, Sequenz Nr. 17 (00:30:54).

⁶⁷ Vgl. Filmsequenzprotokoll 2, Sequenz Nr. 30 (00:48:19).

⁶⁸ Vgl. Filmsequenzprotokoll 2, Sequenz Nr. 31 (00:49:07).

Beziehungsnetzen wieder: beispielsweise als energisch auftretender Arbeitgeber von Peter Hofer, als Charmeur gegenüber Steffi Holler, als Freund und Helfer in Liebesdingen in der Beziehung zu seiner Wirtschafterin Franzi, als liebender und strenger Vater und letztendlich als künftiger Ehemann von Marianne Mühlhuber. Diese Eigenschaften sollen dem Publikum leicht erfassbare Vorstellungen darüber vermitteln, wie Menschen einer bestimmten Kategorie sind und sich verhalten (vgl. Eder 2008, S.198f). Von den weiblichen ProtagonistInnen, wie z.B. Franzi, wird er als „Casanova, den man in ganz Wien kennt“⁶⁹ beschrieben. Und Steffi empfindet ihn gleich bei ihrem ersten Auftreten als „Mann zum Heiraten.“⁷⁰

6.2.4.4 Alois Windischgruber (Hans Moser)

Der Gasthausbesitzer Windischgruber ist ein alter, kleiner, unverheirateter Mann ohne Kinder. Er ist eher unansehnlich und bewegt sich hektisch. Er wird mittels Fremdcharakterisierung als „alter Grantscherm“⁷¹ charakterisiert. Weiters stellt er einen typisch moserisch grantigen und rechthaberischen, aber liebevollen Nörgler dar. Er mischt sich in alle Liebesbeziehungen während der Filmhandlung kräftig ein. Ihm selbst wird aber, als einzigen männlichen Darsteller, kein Liebesleben angeboten. Dies entspricht seinem Star Image. Georg Seeßlen beschreibt Hans Mosers Beziehungen zu Frauen im Film stets „unsexuell, väterlich – oder eher onkelhaft – beschützend“ (Seeßlen, 1997, S.251). In den Filmen der Nachkriegszeit bleibt Hans Moser für Georg Seeßlen in seiner Symbolik „ein Vertreter jenes alten Glücks der Zeit, ‚als Österreich noch glücklich war‘, unter den Habsburgern“ (Seeßlen, 1997, S.260; H.i.O.). Dies wird auch in der äußeren Erscheinung Mosers in der Neuverfilmung erkennbar. Als einzige Figur trägt er während der gesamten Story einen traditionellen österreichischen Trachtenanzug, samt dazugehörigem roten Halstuch. Als fiktives Wesen versteht die Figur Windischgruber nicht, dass die Gäste ausbleiben, weil sie anstatt der Waschsüsseln, „die der Kaiser Franz Joseph nachweislich höchstpersönlich noch benützt hat“⁷², lieber Zimmer mit Bad und eine üppigere Speisenauswahl hätten. Dem gegenüber steht sein Stolz und seine Freude über

⁶⁹ Vgl. Filmsequenzprotokoll 2, Sequenz Nr. 11 (00:15:35).

⁷⁰ Steffi: „Ist das ein Mann! Ausschauen tut er, reden kann er; ist er eigentlich schon verheiratet?“

Peter: „Na, das nicht. Aber mach dir keine Hoffnungen. Die Frau, die den Hofrat Geiger dazu bringt, sie zu heiraten, muss erst noch geboren werden!“ (vgl. Filmsequenzprotokoll 2, Sequenz Nr. 7 (ab 00:11:45)).

⁷¹ Vgl. Filmsequenzprotokoll 2, Sequenz Nr. 15 (00:23:42).

⁷² Vgl. Filmsequenzprotokoll 2, Sequenz Nr. 1 (00:01:05).

sein Patenkind Mariandl (die ihn „Opa Windischgruber“ nennt), das er als „großartiges und gscheites Mädli“⁷³ empfindet. Aufgrund eigener finanzieller Schwierigkeiten hat er kein Geld zur Verfügung, um Mariandl bei ihrem Studium zu unterstützen. Dies versucht er jedoch mithilfe liebevoll gemeinter großväterlicher Ratschläge auszugleichen. Weiters ist er entschieden gegen die Verbindung von Marianne und dem Weingroßhändler und Schlosshotelbesitzer Gustav Pfüller. Er spart nicht mit Schmähungen gegenüber der Person Pfüller, dem er die Schuld an dem Ruin seines Gasthofes gibt. Dem Hofrat Franz Geiger aus Wien hingegen steht er von Anfang an wohlwollend gegenüber und unterstützt Mariandl dabei, die Eltern wieder zusammenzubringen. Sichtlich zu Tränen gerührt kann er am Ende der Erzählung - an der Hochzeitstafel von Marianne und Geiger - sein Glück kaum fassen, dass sich alle Missverständnisse aufgelöst und alle Liebenden nun doch zueinander gefunden haben.

6.2.4.5 Peter Hofer (Peter Weck)

Die Figurenzeichnung von Peter Hofer wird genutzt, um ein männlich jugendliches Geschlechtermodell vorzuführen. Er ist ein mittelgroßer Mann und beruflich erfolgreich. Privat ist er ein leichtlebiger Filou, ein Casanova, der eine Freundin in Wien hat (Steffi) und gleichzeitig Mariandl schöne Augen macht. Er strahlt einen jugendlichen Eifer und Enthusiasmus aus und wirkt stets ein wenig angespannt. Außerdem steht er ständig unter Zeitdruck, was der Darstellung einer vielbeschäftigten Person entspricht.

Seine äußerliche Darstellung ist stets korrekt - schwarze, kurz geschnittene Haare, dunkler Anzug mit Krawatte. Mit seinem trockenen Humor und seiner Schlagfertigkeit scheint er das sichtbare Gegenstück für Mariandl zu sein.

Zunächst findet er sie aber noch lästig und möchte sie möglichst schnell wieder loswerden. Aber beim gemeinsamen Heurigenbesuch, der ihm von seinem Arbeitgeber Franz Geiger geradezu verordnet wird, sieht er Mariandl durch ihr vorgetragenes „Mariandllied“ plötzlich mit anderen Augen und verliebt sich in sie. Er entschließt sich, anstatt mit seiner Freundin Steffi Urlaub an der Riviera zu verbringen, nach Dürnstein zu fahren, um Mariandl wiederzusehen. In Dürnstein angekommen, scheint es plötzlich seinem Vorgesetzten nicht mehr zu gefallen, dass er seiner Tochter schöne Augen macht.

⁷³ Vgl. Filmsequenzprotokoll 2, Sequenz Nr. 1 (00:02:03).

Geiger (fürsorglich zu Mariandl): „Schaun S’ Kinderl, der Peter Hofer ist und bleibt ein Windhund! Zwar ein sehr charmanter, aber ... halten S’ ihr Herzerl fest, fallen S’ nicht auf ihn herein!“ Mariandl (mit überlegener Geste): „Na ich bin ja nicht von gestern, nicht?“⁷⁴

Der Hofrat bittet auch Peter Hofer inständigst von Mariandl abzulassen. Worauf Peter unmutig kontert, dass der Hofrat ja auch kein Heiliger sei und nichts dabei sei, wenn man sich ein bisserl verliebt. Geiger antwortet zwar zustimmend, dennoch fragt er unvermittelt, ob Peter etwa ernste Absichten hätte. Peter sieht ihn verdutzt an und meint, sich noch nicht festlegen zu wollen. Geiger teilt ihm im Vertrauen mit, dass es sich bei Mariandl um seine Tochter handelt und er deshalb von ihm verlangt, von ihr abzulassen.

6.2.4.6 Franzi (Susi Nicoletti)

Franzi hält als Wirtschafterin und Hausdame von Franz Geiger dessen Wohnung sauber und kocht für ihn. Franzi (ihr Nachname wird während des gesamten Plots kein einziges Mal genannt!) ist bereits eine etwas fülligere und nicht mehr ganz junge Frau, die sich als würdige Ehefrau von Geiger sieht. Sie unterhält sich in Geigers Küche mit ihrer Freundin Liesl über dessen Vorzüge und Aussehen. Sie bezeichnen ihn als gutaussehenden, nicht mehr ganz so jungen Mann, der außerdem noch den Vorzug einer Pensionsberechtigung hat. Mithilfe von Franzis eindimensionaler Rollengestaltung wird dem Publikum ein grundlegendes Bild sowohl über das Aussehen von Geiger, als auch über seine Wunschvorstellungen für eine passende Ehefrau näher gebracht. Nach Franzis Meinung sucht der Hofrat einen Frauentypus aus einer Mischung zwischen Marilyn Monroe und Elisabeth von England. Sie sieht zwar ein, dass ihr Aussehen nicht den Träumen von Geiger entspricht, dennoch ist sie überzeugt davon Chancen wegen ihrer Kochkünste bei ihm zu haben. Als Geiger ihr schließlich erklärt, dass er nach Dürnstein fahren wird, um dort seine Jugendliebe zu heiraten, begräbt sie gekränkt ihren Traum, Frau Hofrat zu werden. Geiger tritt nun aber mitfühlend und verständnisvoll für seine Wirtschafterin ein. Er sorgt dafür, dass auch sie einen passenden Ehemann erhält: den Junggesellen Oberpostrat Federer.

⁷⁴ Vgl. Filmsequenzprotokoll 2, Sequenz Nr. 29 (00:47:01).

6.2.4.7 Steffi Holler (Edith Elmay)

Als deutlich abgegrenztes Weiblichkeitsbild zu Mariandl wird im Remake eine neue Frauenfigur eingeführt: Steffi Holler. Sie stellt eine gewandte, attraktive junge Frau mit platinblonden Haaren in figurbetontem hellblauen Kostüm oder knallrotem Kleid dar. Im Verlauf der Handlung zeigen sich die meisten Männer von ihrem Auftreten beeindruckt. Als sie Peter von seinem Büro abholt, drückt er in dieser Szene seine Bewunderung über ihr Aussehen aus. Geiger, der hinzukommt, findet es schade, dass sie nicht auch ältere Männer abholt und entschuldigt Peters ständiges Zu-Spät-Kommen im Ministerium „allein wegen der schönen Augen von Steffi.“⁷⁵

Steffi Holler wird im Verlauf der Handlung von Peter Hofer beschwindelt und versetzt, als sie mit ihm an die Riviera fahren will. Dies stört sie scheinbar nicht. Im Gegenteil, sie fährt ihm nach und verbringt mit ihm das Tanzfest in Dürnstein. Dort ist sie auf Mariandl keine Spur eifersüchtig und tritt der neuen Freundin von Peter scheinbar emotionslos gegenüber. Außer ein paar spitzen Bemerkungen zu Mariandl ist von Steffis Enttäuschung oder Unzufriedenheit nichts zu erkennen. Zwischen Mariandl und Steffi Holler kommt es zu einer Umkehr der weiblichen Figurenbewertungen: eine städtisch-gewandte und erotische Frau steht einem unbekümmerten und unschuldigen Landmädchen gegenüber. Während in Wien Steffi Holler die ideale Freundin für Peter Hofer war, ist in Dürnstein jedoch Mariandl die legitime Ehefrau für ihn. Um einer abwertenden Figurenzeichnung von Steffi Holler durch das Publikum entgegenzuwirken, darf sie als Liebeskummer-Trösterin der beiden Männer - Gustav Pfüller und Peter Hofer - auftreten. Doch Peter Hofer ist für sie nun unerreichbar, da er sich für Mariandl entschieden hat. Als passender Liebhaber für Steffi bleibt nun dramaturgisch Gustav Pfüller über. Dieser bezeichnet sie sogleich als „schönsten Stern, der jemals über Dürnstein aufgegangen ist“⁷⁶ und erkennt in ihr ebenfalls sein weibliches Gegenstück.

6.2.4.8 Gustav Pfüller (Gunther Philipp)

Gustav Pfüller stellt die am ambivalentesten gezeichnete männliche Nebenfigur im Film dar. Das Rollenprofil und Star-Image von Gunther Philipp war vor allem von seinem komödiantischen Talent geprägt, welches ihn zu einem der meist gesuchten Filmkomiker

⁷⁵ Vgl. Filmsequenzprotokoll 2, Sequenz Nr. 7 (00:11:43).

⁷⁶ Vgl. Filmsequenzprotokoll 2, Sequenz Nr. 44 (01:11:24).

der 1960iger Jahre machte. Gunther Philipp schrieb selbst Drehbücher, deren Witz „kaum über Stammtisch-Niveau“ hinausging, und meist mäßig, aber erfolgreich waren (vgl. Heinzlmeier/Schulz 2000, S.275).

Das Figurenmodell Gustav Pfüller wird dramaturgisch bereits mithilfe der Namensgebung und der Art der Artikulation und der Mundbewegungen beim Aussprechen des Namens ins Lächerliche gezogen. Damit wird den ZuseherInnen eine Hilfestellung gegeben, um zu einer ersten Einschätzung der Persönlichkeit dieser Filmfigur zu gelangen.

„Obwohl der Eigenname einer Figur zugleich eines ihrer sozialen Merkmale in der fiktiven Welt ist, wird er oft stärker als ein gezieltes Mittel ihrer Charakterisierung wahrgenommen. In der literaturwissenschaftlichen Figurentheorie wird dem Namen besondere Bedeutung zugemessen, dient er im sprachlichen Text doch als eine Art Identitätsanker und Knotenpunkt der Bezugnahme, auf den Eigenschaftszuschreibungen zentriert sind“ (Eder 2008, S.336).

In der Neuverfilmung macht der alte Windischgruber mit sichtbar komischen Gesichtsausdrücken und -geräuschen das Publikum auf den hörbar unpassenden Nachnamen der Figur „Pfüller“ aufmerksam.

Gustav (von Marianne liebevoll Gustl genannt) Pfüller ist die Erscheinung eines einfältigen und selbstverliebten, jedoch freundlichen und hilfsbereiten männlichen Protagonisten. Er hat keinerlei besondere Begabung (das Schlosshotel wurde ihm von seinem Onkel vererbt und über seinen Weingroßhandel wird im Laufe der Handlung kein Wort verloren) und wird ständig wegen Trunkenheit am Steuer seines neuen Sportwagens verhaftet. Während seiner Auftritte bläst er dann auch ständig in eine spezielle Tüte, um seinen Alkoholspiegel zu kontrollieren. Wenngleich dieser Tick von Marianne als peinlich empfunden wird, scheint er der einzige Ausweg aus den Geldsorgen von ihr und dem alten Windischgruber (er gibt Pfüller die Schuld an dem finanziellen Ruin der „Goldenen Gans“) zu sein. Pfüller benötigt indessen eine tüchtige Wirtin für sein Hotel. Wortreich erklärt er den beiden, dass er eine Liebesheirat blödsinnig findet und Marianne eigentlich nicht sein Typ ist. Trotzdem macht er ihr das Angebot, sie zu heiraten. Obwohl die beiden schließlich erkennen, ohnehin nicht zusammenzupassen, willigt Marianne ein, „es mit ihm zu versuchen.“⁷⁷

⁷⁷ Vgl. Filmsequenzprotokoll 2, Sequenz Nr. 15 (00:23:14).

Im Gegensatz zum Originalfilm wird hier die dramaturgische Spannung im Remake für die ZuseherInnen erhöht. Indem Marianne in eine Heirat mit Pfüller einwilligt, scheint in diesen Filmminuten das bekannte Ende des Originalfilmes in Frage gestellt.

Doch die anderen Figuren haben Einwände gegen diese Verbindung. Der alte Windischgruber findet ihn zu jugendlich⁷⁸ und ohne jegliche väterliche Würde, um sich den Respekt von Mariandl zu verdienen. Mariandl lehnt Gustav Pfüller als Vaterfigur ab. Als er ihr anbietet, dass sie ihn Papa nennen darf, entgegnet sie zurückweisend, ob er wohl „plemplem“⁷⁹ sei.

Das Happy-End für diese Figur stellt schließlich Steffi Holler dar, die er kurz vor dem Filmende kennenlernt. Sogleich ist er von dieser Frauenfigur bezaubert. Als Marianne auf dem Fest auftaucht und ihm Vorwürfe wegen seines ungebührlichen Benehmens macht, löst er sein Heiratsversprechen auf. Nun ist er frei für Steffi Holler, mit der er am Ende der Story glücklich die Hochzeitstafel von Marianne und Geiger verlässt. Die beiden wollen mit Pfüllers Sportwagen nun doch noch an die Riviera fahren. Pfüller, der noch in seine Kontrolltüte bläst, die sich grün verfärbt, ist zufrieden, dass Steffi nun das Steuer (sowohl für das Auto als auch für sein Leben) übernimmt.

6.2.5 *Schlüsselszene - Aufeinandertreffen von Franz Geiger und Marianne Mühlhuber*

Im Folgenden werde ich mich mit der verdichtenden Charakterisierung der drei Hauptfiguren beschäftigen. Dabei skizziere ich die Entwicklung der Hauptfiguren bis zu der Sequenz, an der die Schlüsselszene, das Aufeinandertreffen von Marianne Mühlhuber und Franz Geiger beginnt.

An dieser Stelle wurden bereits alle Haupt- und Nebenfiguren und ihre Figurenkonstellation beschrieben. Um die weitere Figurendarstellung von Marianne Mühlhuber, Franz Geiger und Mariandl Mühlhuber verfolgen zu können, stellen sich folgende weiterführende Fragen: Wie sind die Figuren in die Handlung eingebunden? In welchen Relationen stehen sie zueinander? Wie können ihre Konfliktverhältnisse beschrieben werden? Wie wird Empathie für die Figuren hergestellt?

⁷⁸ Auf den Vorwurf des alten Windischgruber zu jung zu sein, antwortet Gustav Pfüller energisch und sicher: „Jugend ist ein Fehler, der mit jedem Tag geringer wird!“ (vgl. Filmsequenzprotokoll 2, Sequenz Nr. 20 (00:33:18)).

⁷⁹ Vgl. Filmsequenzprotokoll 2, Sequenz Nr. 22 (00:35:55).

Um zu einer Beantwortung der Fragen zu kommen, ist es zunächst notwendig, eine kurze Wiederholung des bisher Geschehenen und danach den weiteren Handlungsverlauf zu skizzieren.

Marianne Mühlhuber arbeitet bei dem alten Windischgruber in dessen Gasthof „Goldene Gans“. Sie erkennt die Zeichen der Zeit und schlägt notwendige Restaurationsmaßnahmen vor, die jedoch nicht angenommen werden. Ihre Tochter Mariandl hat sie in Berlin bei einer Tante aufwachsen lassen. Marianne arbeitet und schuftet den ganzen Tag lang und ist zuletzt, nach eigener Aussage, nicht einmal fähig, ihrem Kind ein Studium zu finanzieren. Als gewissenhafte, fürsorgliche und besorgte Mutter, die weiß, was ihr Kind am notwendigsten braucht - ein Zuhause und einen Vater - verspricht sie einen Ausweg zu finden. Deshalb nimmt sie den Heiratsantrag des stets „ehrlichen und anständigen“⁸⁰ Gustav Pfüller an, ohne jedoch Liebe für ihn zu empfinden. Sie bezeichnet sich selbst als Frau, die nicht mehr an die Liebe glaubt und romantische Gefühle lieber den Jungen überlässt. Für sich genügt ihr ein wenig Geborgenheit und Wärme in der Ehe. Würde dies das Ende des Plots bedeuten, so hätte diese Frauenfigur mit der Ehe eine optimistische Zukunft und zugleich materielle Sicherheit für ihr eigenes Leben und das Leben ihrer Tochter erreicht. Schließlich ist Gustav Pfüller, wenngleich albern, eingebildet und gefallsüchtig, auch wohlhabend, jung, ehrlich und aufrichtig zu seinen Mitmenschen. Und auch er kann sich an mangelndem Interesse von Frauen nicht beklagen. Ihre Tochter kann außerdem mit dem Geld von Pfüller nun in Wien ihrem Studium nachgehen. Doch hier abzuschließen, würde für Marianne bedeuten, ohne Liebe heiraten zu müssen. Aus diesem Grund kommt Hofrat Franz Geiger ins Spiel. Dieser charismatische ältere Protagonist ist freilich besser geeignet, durch sein bestimmtes, entschiedenes und sanftes Auftreten die Vaterfigur in Mariandls Leben auszufüllen. Dass er sich in den Jahren zum honorigen Hofrat aus Wien entwickelt hat und dadurch auch den nötigen finanziellen Hintergrund bieten kann, macht ihn als Versorger und Ehemann umso interessanter. Franz Geiger lernt in Wien durch einen verschlumpten Akt seine Tochter Mariandl Mühlhuber kennen. Er erinnert sich, als junger Oberleutnant in der Wachau stationiert gewesen zu sein und dort ein Verhältnis mit einer Marianne Mühlhuber gehabt zu haben. Als Wiedergutmachung für die „Wiener Schlamperei“⁸¹ ersucht er Mariandl einem Besuch bei einem Wiener Heurigen, gemeinsam mit ihm und seinem Sekretär Peter Hofer, zuzustimmen. Beim Heurigen bittet er Mariandl ihn zu duzen. Mariandl weiß zu diesem Zeitpunkt noch nicht,

⁸⁰ Vgl. Filmsequenzprotokoll 2, Sequenz Nr. 21 (00:33:35).

⁸¹ Vgl. Fußnote Nr. 71.

dass er ihr Vater ist. Sie erzählt ihm aber, dass ihre Mutter noch immer jung und fesch ist und darauf wartet, ihre Jugendliebe wiederzusehen. Deshalb kümmert er sich selbst um das Stipendium seiner Tochter und erledigt den Akt, der von seinem Vorgänger abgelehnt wurde, positiv. Außerdem beschließt er, Marianne Mühlhuber in Dürnstein zu besuchen. Dort angekommen, erfährt er, dass Marianne einen anderen heiraten will.⁸² Er beschließt wieder abzureisen. Mariandl erzählt ihm, dass ihre Mutter Gustav Pfüller nur heiraten möchte, um ihr selbst und dem Windischgruber helfen zu können.

Die bisherige Analyse hat vor allem gezeigt, wie die einzelnen Hauptfiguren in diesem Plot als Artefakte und fiktive Wesen dramaturgisch in die Filmhandlung eingebettet wurden. Marianne Mühlhuber ist eine lustige, aber in Liebesangelegenheiten enttäuschte Person, die melancholisch mit ihren Erinnerungen umgeht. Hofrat Franz Geiger zeigte sich als honoriger, harmoniebedürftiger und verständnisvoller Charakter. Mariandl erschien als eigenständige, unabhängige und willensstarke Persönlichkeit.

Die bevorstehende Heirat von Marianne Mühlhuber und Gustav Pfüller und das scheinbar glückliche Happy End ist offenkundig konfliktgeladen. Aus dem Verhalten der verschiedenen Haupt- und Nebenfiguren, ihren emotionalen mimischen Gesten usw. lässt sich erschließen, dass sie mit der Verbindung dieses Paares nicht zufrieden sind. Für das Publikum findet ein Muster der informationellen Versorgung statt, bevor der zentrale Konflikt der beiden Hauptfiguren Marianne Mühlhuber und Franz Geiger stattfindet. Dieses Schema wird während des gesamten Plots durch ständige kleinere Konflikte in der Figurenkonstellation wiederholt.

Der gesamte Plot erleichtert es dem Publikum immer wieder, sich mit einer Figur zu identifizieren und Empathie zu entwickeln. Da die informationelle und motivationale Perspektive der Figuren eindeutig festzustellen sind, ist das jeweilige Verhalten der Figuren entsprechend zu verstehen. Die erkenntnismäßigen Anteile, die den Figuren ihre Richtung geben, sind leicht zu erfassen. Den ZuseherInnen wird es leicht gemacht, Sympathie für die verschiedenen Figuren zu entwickeln. Dies wird mithilfe verschiedener

⁸² Mit der Ankunft von Geiger in Dürnstein beginnt zugleich die filmische Zurschaustellung des touristischen Ortes. Geiger übergibt dem ständig leicht angesäuselten Träger Ferdl seine Koffer mit der Bitte, diese zur „Goldenen Gans“ zu bringen. Anschließend schlendert er langsam durch den Ort Dürnstein. Die Kamera verfolgt seinen gemächlichen Spaziergang und erfasst verschiedene schöne Blickpunkte des Ortes. Auf seine Nachfrage erfährt er, dass sich Mutter und Tochter in der Kirche befinden. Langsam geht er weiter durch den Ort, bis er bei der berühmten barocken Kirche ankommt. Nachdem die Kamera die ganze Schönheit der Kirche von außen gezeigt hat, öffnet Geiger die schwere Eichentüre und tritt ein. Im Inneren findet eine Messe statt und Geiger erfährt von dem Aufgebot von Marianne und Pfüller, das durch den Priester verlesen wird.

Wege und Bewertungen vollzogen. Alle Figuren sind attraktiv, zeigen Humor, sind intelligent, teilweise naiv und behalten aber trotz ihrer Streitereien einen liebevollen Umgang miteinander. Das bürgerliche Paar Marianne Mühlhuber und Hofrat Franz Geiger ähnelt in ihrer aktuellen sozialen Situation der vieler ZuseherInnen. Das Warten auf jemanden, die Beziehungsgespräche, die Vermögenssituation von Marianne, der Wunsch nach einer Familie, etc. können an eigene Alltagserlebnisse des Publikums der 1960iger Jahre erinnern. Außerdem wird damit ein Gefühl der Gemeinsamkeit mit den Figuren geschaffen. Vor allem zeigt der Film die beiden Protagonisten jenseits ihrer sozialen beruflichen Rollen als Hofrat und Wirtschaftlerin. Dass Marianne eine sentimentale Frau ist, die noch immer in einem „Wolkenkuckucksheim“ wohnt und auf den „Halodri“ wartet, der Mariandls Vater ist, macht sie liebenswert.⁸³ Mit Sicherheit trägt auch Waltraut Haas' lustiges, offenes, doch entschlossenes Star Image dazu bei, die Sympathie zu verstärken. Ein weiterer Ansatz, um für das Entstehen von Sympathie zu sorgen, sind auch die tiefgehenden Wünsche der ProtagonistInnen. Sowohl Geiger als auch Marianne verfolgen sehr ernsthaft das Wohlergehen der gemeinsamen Tochter Mariandl. Alle drei Figuren wünschen sich wieder glücklich in einer Familie zu leben. Dieser Wunsch stellt die Grundorientierung für die Motivation vor und ist vor allem damit verbunden, traditionelle Geschlechterrollen vorzuzeigen.

Die Schlüsselszene und das Zusammentreffen zwischen Marianne Mühlhuber und Hofrat Geiger wird mit dem ersten Aufeinandertreffen der beiden eingeleitet. Als Marianne (im Auto von Gustav Pfüller sitzend) dem Hofrat Geiger begegnet, zeichnen sich in einer Großaufnahme ihre wechselnden Gefühle in ihrem Gesicht ab. Zunächst überrascht, spiegelt sich ein hoffnungsvoll lächelndes und freudiges Erkennen in ihrer Mimik. Doch sogleich versucht sie ihre Gefühle hinter einer kühlen Maske zu verstecken. Mit der Frage nach der Bedeutung dieser kurzen Einstellung wird den ZuseherInnen die Möglichkeit der Empathie gegeben. Deutlich ist zu erkennen, dass Marianne noch Gefühle für ihre ehemalige Jugendliebe hegt. Gustav Pfüller, dem die Blicke von Marianne verborgen blieben, möchte weiterfahren. Marianne besteht sanft darauf, einige Worte mit Geiger wechseln zu wollen und übergeht die trotzig Reaktion von Pfüller.

Erst nach etwa 50 Minuten des Films, also sehr spät im Vergleich zum Originalfilm, wird durch das Hinzukommen von Hofrat Franz Geiger die Konfiguration des zentralen Konfliktes eingeleitet. Im Wagen von Gustav Pfüller konnten wir den emotionalen

⁸³ Vgl. Filmsequenzprotokoll 2, Sequenz Nr. 17 (00:21:38).

Gefühlswechsel von Marianne begleiten, als sie Geiger wiedererkennt. Das dramaturgische Ziel der nächsten Einstellung erzeugt eine Sympathiereaktion mittels Spannung durch Verzögerung.

Begleitet von leiser Hintergrundmusik gehen Geiger und Marianne gemeinsam an die blaue Donau und bleiben unter den weit ausladenden Ästen eines Baumes vor einer Holzbank mit gedrechselten Armlehnen stehen. Marianne trägt ein blaues, knapp unter den Knie endendes Dirndl mit großem runden Kragen mit violetter Schürze. Sie blickt mit übereinandergeschlagenen Händen sinnend und wartend in die Ferne. Ihre Haltung suggeriert klar und deutlich, dass Geiger die Konversation beginnen soll. Geiger, im grauen Anzug mit weißem Hemd und schwarzer Krawatte steht in knapper Entfernung zu ihr. Über der linken Schulter hat er lässig einen Mantel mit kariertem Innenfutter geworfen. Seinen Hut hält er in der linken Hand. Er wirft einen kurzen Blick auf die Holzbank und meint: „Unser alter Lieblingsplatz, Erinnerst du dich noch?“⁸⁴

Als Marianne ihm nicht antwortet, tritt er vor sie und meint: „Schau, Mariann, ich weiß du hast Grund mir böse zu sein, aber ich...“ Marianne unterbricht ihn: „Böse? Das ist wohl nicht das richtige Wort.“ Sie wendet sich von ihm ab und setzt sich auf die Bank. Geiger kommt auf sie zu und setzt sich ebenfalls nieder. „Seit das Mariandl in Wien war, hab ich mir immer wieder den Augenblick ausgemalt, wo wir uns wiedersehen würden.“ Er nimmt seinen Mantel von der Schulter. Die Einstellungsgröße der Kamera wechselt von der Halbtotale zu einer nahen Aufnahme. Im Hintergrund blitzt nun der Ort Dürnstein durch das Blätterdach des Baumes. Da sich Marianne gerade und aufrecht fast in die Mitte der Bank gesetzt hat und zudem noch ihre rechte Hand auf die Rückenlehne der Bank gelegt hat, überlässt sie Geiger nicht viel Platz an ihrer Seite. Dadurch drückt sie mit ihrer Haltung zunächst aus, dass für ihn in ihrem Leben eigentlich kein Platz mehr ist. Mit leicht sarkastischem Unterton beginnt sie zu erzählen: „Ich hab mir diesen Augenblick jahrelang ausgemalt, und da hab ich mir vorgestellt, dass ich dir ins Gesicht schreien würd’: ‚Geh, geh und verschwind, so wie du damals verschwunden bist.‘“ Der leichte Ton ihrer Stimme, ihre offene Haltung und ihr leicht schmunzelndes Gesicht lassen ihre Worte jedoch nicht wirklich ernst klingen.

Mit einem ernsten und der Stimmung angemessenen Gesicht blickt Geiger zu ihr. Er sitzt leicht vorgebeugt und hält seinen Hut nun in beiden Händen. Durch seine gebückte und angespannte Körperhaltung suggeriert er den ZuseherInnen vor allem Zerknirschtheit und

⁸⁴ Vgl. zu nachfolgendem Dialog Filmsequenzprotokoll 2, Sequenz Nr. 32 (00:49:32).

Reue. Während er ihren Namen nennt, dreht er sich mit bittender Stimme zu ihr. Marianne blickt ihn daraufhin an: „Es ist doch ein Glück, dass ich so ruhig bin, nicht?“ Sie nimmt ihren Arm von der Lehne und während sie ihre Finger ineinander verschränkt, will sie von Geiger wissen, warum er eigentlich hier ist und was er von ihr will. Geiger fehlen zunächst die Worte, er blickt wieder auf seinen Hut und meint: „Mariann, es ist jetzt alles so ganz anders, ich weiß nicht recht, wie ich´s dir sagen soll.“

Die Kamera wechselt nun zwischen Mariannes und Geigers Gesicht in einer Großaufnahme. Marianne wirft Geiger vor, früher gewusst zu haben, was er wollte. „Damals hast du´s gwusst! Hast mir´s Blaue vom Himmel versprochen!“ Geiger, dessen Gesicht nun Anspannung zeigt, meint reuevoll: „Ich hab mich wie ein Schuft benommen.“ Und während er sich wieder zu ihr dreht spricht er lauter: „Aber jetzt, das Kind soll endlich meinen Namen tragen und deshalb bin ich hier.“ Marianne weist ihn darauf hin, dass es zu spät ist und er daran früher hätte denken müssen. Geiger fordert sie auf, es sich nochmals zu überlegen, vor allem ihre Einwilligung in die Heirat mit „dem anderen Mann“, da er alles wieder gut machen will. Nun klingt Marianne wirklich gereizt und fordert ihn auf: „Jetzt hör doch auf von Wiedergutmachung zu reden!“ Geiger erkennt: „Ich hab dir viel Kummer gebracht.“ Diese Einsicht wird von Marianne mit einem kurzem „Ja“ zur Kenntnis genommen, bevor sie von ihm verlangt: „Und wenn du mir jetzt was Liebes tun willst, dann bring nicht Unruhe ins Leben von Mariandl, sie soll nie erfahren, dass du ihr Vater bist, versprichst du mir das?“ Geiger bittet sie zu erkennen, was sie da von ihm verlangt, da er Mariandl bereits sehr lieb gewonnen hat. Marianne erinnert ihn erbot: „Es ist mein Kind!“ Als Geiger sich daraufhin heftig zu ihr dreht, meint sie lakonisch und fast hämisch: „Wir sind bisher ohne dich ausgekommen, wir brauchen dich auch in Zukunft nicht!“ In ihr Verhalten mischt sich Wut und Genugtuung mit der verzweifelten Erinnerung an früher. Das Publikum wird in dieser Szene als Beobachter der Auseinandersetzung eingesetzt. Wer von beiden handelt nun richtig? Marianne ist die Anklägerin, Geiger der Angeklagte. Argumente werden nur von Marianne vorgebracht. Geiger führt glaubwürdig seine Reue und seinen Anteil an dem Geschehen in Mimik und Gestik vor. Das Unrecht, das Marianne zugefügt wurde, ist klar erkennbar, deshalb ist ihr Tun für das Publikum gerechtfertigt. Im einseitigen Dialog werden nur Teile von Mariannes bisherigem Leben deutlich: das uneheliche Kind, die schweren Jahre, etc. Die melodramatische Szene ist ein klassisches Mittel zur Unterstützung von Empathie. Das Sich-Hineinversetzen in Mariannes bisheriges Leben wird zu einem dramaturgisch gezielt, bewusst und kognitiv geleiteteten Prozess, zu einem spontanen Nachfühlen. Durch die

ausschließlich im Dialog dargestellte Erinnerung konzentriert sich die Erlebnisperspektive von Marianne auf die Gegenwart. Trotz schwierigster Umstände hat sie ihr Leben gemeistert. Dies ermöglicht die imaginative Stärkung von Gefühlen für die Figur. Es erlaubt Mitgefühl und Respekt und zugleich Anerkennung der Stärke dieser weiblichen Person. Die gegenwartbezogene Darstellung verhindert jedoch, dass das Publikum zu stark Partei für Marianne ergreift und ihr Handeln entschuldigt und als gerechtfertigt ansieht. Geiger legt seine Motive dar. Er will dem Kind seinen Namen geben, von Liebe spricht er nicht. Sein inneres Bedürfnis ist es, die Schuldgefühle zu überwinden, die er Marianne gegenüber hat und ihr sein wiedererwachtes Interesse zu zeigen. Durch sein bisher festgelegtes Charakterschema wird gleichzeitig aber auch Sympathie für seine Vorgehensweise erzeugt. Doch am Ende dieser Szene ist er von seinem Ziel weiter entfernt als zuvor, denn Marianne erwartet sich *mehr* als Reue und Entschuldigungen.

6.2.6 *Thematik und Filmende*

Ich werde hier, wie im Originalfilm, innehalten um das komplexe Netzwerk des Figurenensembles nochmals kurz zu beschreiben, wie es sich bis kurz vor Ende des Films entwickelt.

Mariandl wird in der Neuverfilmung zur Hauptfigur und zum Handlungszentrum des Films. Sie trägt wesentlich zur Familienzusammenführung ihrer Eltern bei, indem sie als angehende Musikstudentin zufällig ihren Vater findet und ihn mit ihrer Mutter zusammenführt. Außerdem leitet sie alles in die Wege, um die Hochzeit ihrer Mutter mit Gustav Pfüller zu verhindern. Mariandl bewältigt mit List die Probleme, die von den sich anfangs sträubenden Eltern aufgeworfen werden, um sich am Ende mit den Eltern zur glücklichen, von materiellen Sorgen unbelasteten Familie zu vereinen. Durch die Darstellung des Privatlebens der Figuren Marianne und Mariandl Mühlhuber und Hofrat Franz Geiger werden sie zu Vertrauten der ZuseherInnen. Alle Charaktere werden häufig in Nahaufnahmen und Close-Ups dargestellt, um einerseits das Gefühlsleben der Figuren zu vermitteln und eine positive Art der Nähe herzustellen. Andererseits wird dadurch die Identifikation des Publikums mit den Figuren erhöht. Durch den Einsatz filmischer Mittel wird in mehreren Szenen Empathie beispielsweise durch die Thematisierung von Mariannes Leid hergestellt. Sie selbst erzählt von den schweren Zeiten durch ein uneheliches Kind, das Publikum erfährt von ihrer finanziellen Not und schließlich von

ihrer Zusage zu einer lieblosen Verbindung mit Gustav Pfüller. Im Laufe der Handlung werden mithilfe verschiedener Konstruktionen bestimmte Wünsche nahegelegt. Erstens soll die Tochterfigur Mariandl nicht nur ein Stipendium sondern auch ihren Vater und einen Ehemann bekommen. Zweitens soll Gustav Pfüller eine andere Frau heiraten und drittens soll Marianne wieder glücklich mit Franz Geiger vereint werden. Bis zum Filmende und dem Happy-End nimmt vor allem die Figurendarstellung von Mariandl eine wichtige Position ein, um diese Wünsche zu erfüllen. Die Handlung: Marianne lehnt zunächst eine erneute Verbindung mit Franz Geiger ab. Mariandl, die zwischenzeitlich bereits erfahren hat, dass Geiger ihr Vater ist, versucht die beiden mithilfe verschiedener Methoden wieder zusammenzubringen. Gleichzeitig ist sie bemüht, ihr eigenes Liebesleben unter Kontrolle zu bringen. Sie spinnt eine Intrige mit dem naiven Gustav Pfüller.

Sie begegnet ihm auf der Hotelterrasse. Kokett meint sie, dass er eigentlich zu jung und zu fesch ist, um als ihr künftiger Stiefvater durchzugehen. Schließlich ist er ein imponierender Mann, der vielen Frauen gefällt. Daher könnte er doch ihr Freund sein. Damit erwischt sie Gustav Pfüller in seiner Eitelkeit. Mariandl bittet ihn, ohne das Einverständnis ihrer Mutter mit ihr zum Tanzfest zu gehen. Als sie ihn zuletzt auch noch küsst, nimmt der gefallsüchtige Gustav Pfüller nun an, dass sich seine zukünftige Schwiegertochter in ihn verliebt hat und bittet Peter Hofer um Rat und Hilfe. Pfüller: „Herr Hofer, Sie müß'n mir einen Rat geben. Meine zukünftige Stieftochter hat sich unsterblich in mich verliebt. Wenn das ihre Mutter erfährt, gibt das eine Katastrophe!“⁸⁵

Die Auflösung aller Konflikte und die Einleitung des Filmendes findet während des Tanzfestes statt.

Gustav Pfüller lernt in dieser Sequenz Steffi Holler kennen und verliebt sich in sie. Gleichzeitig erkennt er, dass er nicht der richtige Mann für Marianne Mühlhuber ist und löst ihre Verbindung auf. Marianne wiederum erkennt, dass der ruhige und gelassene Franz Geiger viel eher ihren Ansprüchen gerecht wird, als der lächerliche und geckenhafte Gustav Pfüller. Die Missverständnisse zwischen Mariandl und Peter Hofer lösen sich ebenfalls auf, als er um ihre Hand anhält.

Der Film endet mit dem Hochzeitfest des Paares Mühlhuber und Geiger. Alle Figuren werden freudestrahlend und zufrieden noch einmal an der Hochzeitstafel vorgeführt.

⁸⁵ Vgl. Filmsequenzprotokoll 2, Sequenz Nr. 43 (01:09:40).

7. FIGURENINSZENIERUNGEN IM VERGLEICH

Nachfolgend sollen anhand der Exposition, der Schlüsselszene und des Filmendes die Teilaspekte der Figuren und ihre Einbettung in die Figurenkostellation verglichen und zusammengefasst werden. Dabei werden überblickmäßig nochmals die wesentlichsten Eigenschaften der einzelnen Figuren porträtiert, um damit einen genaueren Vergleich der beiden Filme im Hinblick auf eine mögliche Veränderung der Geschlechterdarstellungen zu erreichen.

Zunächst lässt sich an der Anzahl der ausgewählten SchauspielerInnen eine klare Marginalisierung der weiblichen Personen im Vergleich Originalfilm zum Neuverfilmung feststellen. Im HOFRAT GEIGER der 1947er Jahre stehen hauptsächlich fünf männliche Figuren zwei weiblichen Protagonistinnen gegenüber. Das Figureninventar der Neuverfilmung gleicht diese Unterrepräsentation der Frauen aus, indem vier weibliche Figuren vier männlichen Figuren gegenüber gestellt werden.⁸⁶

Sowohl der Originalfilm als auch die Neuverfilmung erzählen Liebesgeschichten, die verschiedenen Generationen zugeordnet sind und mit einem Happy End abschließen. Die Aufmerksamkeitshierarchie für diese Arbeit bildet vor allem die Liebesgeschichte und die damit zusammenhängende Figurenperformance der Wirtschafterin Marianne Mühlhuber und dem Wiener Hofrat Franz Geiger. Im Überblick wird jedoch das gesamte Beziehungssystem der Figurenkonstellation beschrieben. Die Konstellation gleicht einer Beschreibung allgemeiner Charakteristika der verschiedenen Figuren.

Das Happy End dieses Erzählstranges und der Konflikt der beiden Figuren gipfelt schlussendlich in der Familienzusammenführung der Geigers samt erwachsener Tochter. Die dramaturgische Figurenkonstellation beider Filme besteht darin, dass die jeweiligen Hauptfiguren ein konkretes Ziel verfolgen und dabei erhebliche Widerstände zu überwinden haben. Hofrat Franz Geiger und Marianne Mühlhuber müssen sich ihre Schuld wechselseitig verzeihen, bevor ihnen das späte Glück gegönnt wird. Das Geld der männlichen Figur und die Tatkraft der weiblichen Figur sind im Sinne eines Prozesses der

⁸⁶ Im Originalfilm treten zusätzlich noch eine weibliche und zwei männliche Nebenfiguren auf. Demgegenüber stehen zwei weibliche und eine männliche Nebenfiguren in der Neuverfilmung. Sowohl im Originalfilm als auch im Remake sind diese Nebenfiguren jedoch nur kurz zu sehen. Aufgrund ihrer nicht näher ausgeführten Rollen habe ich diese Figuren nicht näher beschrieben.

„ökonomisch-sozialen Fortschritt synchronisiert“ (Seeßlen 1990, S.355) und auf ein gemeinsames soziales Ziel ausgerichtet – die Zusammenführung und Wiedervereinigung der Familie. Diese Thematik drückt für viele ZuseherInnen das reale Bedürfnis nach Geborgenheit und nach geordneten Verhältnissen innerhalb der Familie aus. Die Familienzusammenführung wird am Filmende nach einigen Missverständnissen, die sich in äußeren Schwierigkeiten und inneren Entscheidungsdramen darstellen, vollzogen. Die Beziehung zwischen dem standesgemäß nicht passenden Paar wird durch die Heirat sanktioniert. Die Hochzeit bedeutet zugleich Vergeben und Vergessen. Gleichzeitig wird damit eine mythische Verbindung zwischen Stand und Land propagiert, der Städter Franz Geiger heiratet die Dorffrau Marianne Mühlhuber (vgl. Seeßlen 1990, S.355). In der „Assoziation indirekter Bedeutungen“ (Eder 2008, S.137) stellen das Figurenpar Marianne und Geiger eine beliebte Komplikation zwischen gesellschaftlichen Konventionen und Rangunterschieden dar. Mögliche Standesdifferenzen lösen sich im Verlauf des filmischen Erzählens auf und stellen vor allem kein Hindernis dar, „weil die Liebenden einfach untrennbar zusammengehören“ (Koch 1989, S.84).

Im *Originalfilm* bildet die Figur des Wiener Hofrats Franz Geiger die Hauptperson des Films.

In der Exposition werden einerseits die Figureneigenschaften des männlichen Protagonisten, als auch die Motivationen für die nachfolgende Handlung des Melodrams vorgestellt. Damit wird ein Zusammenhang zwischen der Körperlichkeit, der Psyche, der Sozialität und des Verhaltens der Hauptfigur gesorgt. Seine äußeren Aktionen und inneren Prozesse werden damit glaubwürdig gestaltet. Franz Geiger (Paul Hörbiger) ist ein altender Wiener Hofrat, der gemeinsam mit seinem Faktotum Ferdinand Lechner (Hans Moser) in einer Wiener Villa lebt. Eine hierarchische Männerherrschaft, welche die gesamte Filmhandlung des Melodrams beherrscht, wird vorgeführt. Hans Mosers detaillierte Figurengestaltung des Faktotums Ferdinand Lechner zeigt eine komplexe und widersprüchliche Charakterrolle. Die komische, aber sympathische Wirkung der Figur ergibt sich, weil er sich einerseits für besonders klug und kompetent hält, andererseits aber oberflächige Schlüsse zieht und dadurch für zahlreiche Verwicklungen sorgt. In seinem Zusammenspiel mit Paul Hörbiger wird eine fast schon intime Männerwohngemeinschaft in der Villa in Wien gezeigt. Die beiden stehen sich in einer vertrauten, konfliktgeladenen und schlagfertigen Beziehung gegenüber. In dieses Männerbündnis bricht die Frauenfigur Marianne Mühlhuber (Maria Andergast) ein.

Deren ursprünglich starke und sensible Persönlichkeit wurde durch äußere Umstände in harte und unnahbare Charaktereigenschaften umgewandelt. Sie hat unverheiratet ihre Unschuld verloren und ein uneheliches Kind in einer ländlichen Dorfstruktur großgezogen. Gegen Kost und Logis arbeitet sie bei Alois Windischgruber (Joseph Egger) in dessen Gasthaus. Der Wirtshausbesitzer ist ein intoleranter, entsexualisierter, fordernder und zänkischer alter Mann. Mit seiner Figurenrolle sorgt er für das prüde Sexualverhalten der Geschlechter während der Filmhandlung.

Die Figur Marianne Mühlhuber wirkt verbittert, zynisch, energisch und altmodisch. Andererseits verspricht sie in ihrer Rolle Treue, Sicherheit und Versorgung. Diesen Frauentypus kennt das Kinopublikum der Nachkriegszeit noch aus den Unterhaltungsfilmern der nationalsozialistischen Ära. Marianne stellt die von den Männern aufgestellten gesellschaftlichen Regeln nicht in Frage, sondern setzt diese bestimmend um. Ihre Tochter Mariandl Mühlhuber (Waltraut Haas) ist eine flache und eindimensional gestaltete Nebenfigur, die nur sekundär für die Filmmessage ist. Ihre Persönlichkeit geht über die Charaktereigenschaften liebenswert, naiv, unschuldig, verträumt, freundlich und gehorsam nicht hinaus. Sie hat keine berufliche Ausbildung. Am Filmende heiratet sie und gründet eine eigene Familie mit Hans, dem Hausdiener.

Hans (Louis Soldan) stellt einen alltäglichen, durchschnittlichen, strengen und strebsamen Mann dar. Er ist kein Held, sondern eine Art Jedermann, der aber die Unterstützung der anderen männlichen Filmfiguren erhält. Seine Figurperformance demonstriert beispielhaft das Ergebnis von männlicher Schaffenskraft, Ehrgeiz und Enthusiasmus. Vom trivialen Hausdiener steigt er zum geschäftstüchtigen Hotelführer auf. Gleichzeitig gelangt sein männlicher Habitus zu einem höheren Gesellschaftsstatus mithilfe seines veränderten äußeren Erscheinungsbildes.

In der Schlüsselsequenz wird durch das Zusammenspiel der Figuren Franz Geiger und Marianne Mühlhuber die übergeordnete Bedeutung der Machtverhältnisse zwischen den Geschlechtern wiederum verdeutlicht. Immer wieder zeigen die beiden Figuren in der Sequenz die Gegensätze Stärke-Schwäche, Dominanz-Unterordnung, Sensibilität-Rücksichtslosigkeit und Härte-Verletzlichkeit. Beide ProtagonistInnen verändern ständig ihre Positionen und beeinflussen dadurch die Aufmerksamkeit und Identifikationsbereitschaft des Publikums. In seinem Werbeverhalten agiert Geiger unsicher und zweifelnd. Er versucht aber Marianne mit seinem männlichen Habitus zu beeindrucken. Sie klagt indessen verbittert die Scheinheiligkeit der Gesellschaft an, die

von Männern regiert wird. Er reagiert enttäuscht, dass seine männlichen Motive der Pflichterfüllung und Reue nicht entsprechend gewürdigt werden.

Die Filmfigur Matthias Pfüller (Hermann Erhardt) dient einerseits dazu, den ZuseherInnen die emotionale und motivationale Perspektive von Mariannes Erlebnissen verständlich zu machen. Andererseits steht diese männliche Figur wiederum für die Verdeutlichung der männlichen Vorherrschaft in dem Film. Er ist aufgeblasen, selbstgefällig, neigt zur Übertreibung und ist hinterlistig. Seine Einmischung führt dazu, dass die einfache Wirtschaftlerin und der intellektuelle Hofrat heiraten. Zeitgleich mit der Hochzeit kommt es zu einer entscheidenden Wandlung innerhalb der Figurenperformance der beiden ProtagonistInnen. Zu Beginn der Erzählung ist die Figur Franz Geiger ein gebieterischer, despotischer und energischer altender Hofrat außer Dienst. Er lebt einsam mit seinem Faktotum Lechner in Wien. Doch er wird im Filmverlauf wieder in das öffentliche Leben, in sein ehemaliges Amt zurückberufen. Nun erscheint seine Darstellung würdevoll, nobel und entschlossfreudig. Mit Selbstverständlichkeit übernimmt er sämtliche Angelegenheiten seiner Ehefrau und erkennt ihr jegliche Selbstbestimmtheit und Eigenständigkeit ab. Er verweist sie aus dem öffentlichen Leben und drängt sie aus dem öffentlichen Leben in den privaten Bereich zurück, welcher seinen männlichen Bedürfnissen entsprechend geformt ist.

Alle männlichen Figuren im Originalfilm wirken ehrgeizig und strebsam und unterstützen einander. Der heruntergewirtschaftete Gasthof des alten Windischgruber wird mit der finanziellen Hilfe von Hofrat Franz Geiger in ein florierendes Hotel umgewandelt. Hans, der Kellner, wird zum neuen Hotelführer erklärt. Dem Habitus der beiden Männer wird außerdem durch ein verändertes Erscheinungsbild zu einem neuen höheren gesellschaftlichen Status verholfen.

Die beiden Protagonisten Franz Geiger und Matthias Pfüller werden als Respektpersonen im Film dargestellt. Die pensionierte Männerfigur Franz Geiger aus Wien kann einen Titel als Hofrat außer Dienst vorweisen. Matthias Pfüller verdient sich seinen Respekt als Bürgermeister und Besitzer zahlreicher Geschäfte. Die berufliche Figureninszenierung ermöglicht hauptsächlich die Wiederherstellung einer männlich dominierten hierarchischen Ebene. Damit wird ein soziales Statussystem aufgebaut. Vor allem Hofrat Franz Geiger wird sowohl beruflich als auch gesellschaftlich stets korrekt mit Titel, oft ohne Namen, angesprochen. Die filmische Gestaltung verbindet damit eine übergeordnete Bedeutung mit der außerfilmischen Realität. Gertraud Koch merkt in ihrem Artikel „Kleinbürgers Traumfabrik“ zur Darstellung von Etikette im Heimatfilm Folgendes an:

Der gute Ton, die Etikette, die hier vorgeführt wird, zementiert die gesellschaftlichen und auch die geschlechtsspezifischen Unterschiede, bestätigt auch Steifheit und Prüderie der alten und neuen ‚guten Gesellschaft‘. [...] Entsprechend verläuft auch der Kontakt zwischen Männern und Frauen, ja sogar von Liebespaaren im Heimatfilm ähnlich marionettenhaft wie in der Realität – oder umgekehrt (Koch 1989, S.85; H.i.O.).

Dem gegenüber steht die Figureninszenierung der beiden Frauenfiguren: Die Auftritte der Tochterfigur Mariandl sind auf wenige Male beschränkt und zeigt sich in einer lieblichen und adretten, weiblichen Darstellung ohne berufliche Ausbildung. Sie agiert zurückhaltend und fügt sich schicksalhaft in die Entscheidungen ihrer Umwelt. Am Filmende heiratet sie den beruflich aufgestiegenen Kellner Hans und gründet mit ihm eine Familie.

Marianne Mühlhuber hat zunächst als weibliche Leiterin der „Blauen Gans“ mehr ökonomische Macht als ihr zugestanden wird, da sie sich in Männergeschäfte einmischt. Damit verdeutlicht sie eine Tabuverletzung. Die Rollenentwicklung der Wirtschaftlerin Marianne Mühlhuber stellt die „eigentliche Krise und Vollendung des Genres“ (Seeßlen, 1990, S.353) im *Originalfilm* dar.

Das Drama, das der Heimatfilm erzählt, ist die Zähmung dieser Frau, ihre Rückführung und Restauration in den Vorkriegszustand (denn es ist nur zu deutlich, dass die Untugenden dieser Frauen aus dem Kriegsgeschehen stammen, wo die Männer Kontrolle verloren) (Seeßlen 1990, S.353; H.i.O.).

Für Christoph Brecht verkauft sich „die Satire [...] die zum Charakterstück mutieren wollte“ (Brecht 2005, S.173) sogar unter ihrem Wert, da unter anderem eine Aussöhnung von Marianne und Geiger den ZuseherInnen vorenthalten wird.

Die Restitution überkommener Geschlechterrollen, denen ein Leben lang widerstehen zu müssen Marianne sich nicht ausgesucht hat, wird um den Preis seiner vollständigen Demütigung der weiblichen Hauptfigur herbeigeführt: Durch Geiger auf seinem Terrain wie eine Marionette manipuliert, steht sie nachher auf eigenem Gebiet von ihrem Schwiegersohn entmachtet da (Brecht 2005, S.173).

In der *Neuverfilmung* verändert sich die Figurenperformance innerhalb der bekannten Filmhandlung. Das Melodram wird zu einer Komödie. Die Figurenkonstellation baut sich rund um die Story von drei Liebesgeschichten auf. Die Thematik der Restaurations- und Wiederaufbauarbeiten des Originalfilms wird nicht mehr berührt. Die Probleme des Alltags, der Liebe und des Lebens bleiben weiterhin ausschließlich auf die

Paarbeziehungen reduziert. Der bisherige Hauptprotagonist Hofrat Franz Geiger wird ausgetauscht. Seine Tochter Mariandl Mühlhuber wird als Hauptfigur eingesetzt.

Mariandl Mühlhuber (Conny Froboess) erfüllt als Heldin die dramaturgische Hauptfunktion und trägt als Symbol zur Bedeutung des Films bei. In ihrer Figurenfunktion ermöglicht sie Rückschlüsse auf das Publikum der 1960er Jahre. Ihre Motive bilden ihren Persönlichkeitskern als fiktives Wesen – ihre Körperlichkeit, ihr Verhalten, ihr Innenleben. Sie ist die Schnittstelle der Handlung, vor allem in der Interaktion mit den anderen Charakteren. Mariandl stellt eine gebildete junge Frau dar. Sie ist selbstständig, modisch gekleidet, entschlossen, willensstark und wirkt emanzipiert. Mit ihrer vorlauten, offenen und lustigen Art nimmt sie sich kein Blatt vor den Mund, um ihre Ziele durchzusetzen. Mariandl kümmert sich eigenständig und willensstark um ihr eigenes Liebesleben, als auch um die Wiedervereinigung ihrer Eltern. Die Hauptfigur hat ihr Abitur in Deutschland mit Auszeichnung abgeschlossen. Zu einem finanzierten Studium wird ihr durch ihren Vater Franz Geiger verholfen. Verhält sich das Mariandl des 1947er Jahres noch züchtig und zurückhaltend, so hält mit dieser weiblichen Figurenzeichnung eine „modifiziertere erotische Konstellation Einzug“ (Seeßlen 1990, S.356) in die Filmhandlung von 1961.

Das männliche Pendant von Mariandl ist Peter Hofer (Peter Weck). Er ist ironisch, energisch, eifrig und strahlt einen wienerischen Charme aus. Als Ministerialbeamter und persönlicher Sekretär von Hofrat Franz Geiger übt er einen angesehenen und erfolgreichen Beruf aus, welcher es ihm zunächst ermöglicht ein sorgloses Leben als jugendlicher Casanova zu führen, bevor er Mariandl heiratet.

Die Exposition der Filmfiguren Marianne Mühlhuber (Waltraut Haas) und Alois Windischgruber (Hans Moser) findet innerhalb eines gemütlichen und behaglichen ländlichen Settings statt. Die beiden Figuren strahlen Wärme und Zuneigung aus. Alois Windischgruber ist abermals der Besitzer des Wirtshauses, in welchem Marianne arbeitet. Er ist jedoch zum altmodischen, schrulligen und sympathischen Taufpaten von Mariandl Mühlhuber mutiert.

Marianne Mühlhuber ist eine fröhliche, energische, lustige, gewissenhafte, besorgte und warmherzige Frauenfigur. Sie führt wiederum als Wirtschafterin, gemeinsam mit Alois Windischgruber dessen Gasthof, welcher an die Tochter Mariandl vererbt werden soll. Ihre private und finanzielle Situation trägt dazu bei, ein Mitfühlen für die Motivation der Frauenfigur auszulösen. Sie steht wieder den beiden unterschiedlichen Männern Franz Geiger und Gustav Pfüller gegenüber. Zunächst die Figur von Gustav Pfüller (Gunther

Philipp): Der Nebenbuhler des Hofrat Geigers trägt mit seinem komödiantischen Benehmen und leichtsinnigen Umgang mit Alkohol die ausgeformtesten Züge des Witzboldes in diesem Film. Er bringt Komik in die Geschichte und fungiert als Katalysator, welcher Handlungen auslöst. Dramaturgisch wird versucht Spannung mit dieser Nebenfigur zu erzeugen, indem das bekannte Ende der Story vorerst in Frage gestellt wird. In seiner Eigenschaft als mögliche Vaterfigur für Mariandl stellt er die Kontrastfigur zu Franz Geiger dar: den lächerlichen, schwachen und seiner Autorität beraubten erwachsenen Mann. Um seine fiktiven Eigenschaften (äußere Merkmale, Statuspositionen, Charakterzüge, moralische Orientierungen, Verhaltensweisen, etc.) zu parallelisieren und zu vergleichen, wird ihm als weibliches Gegenstück die Figur Steffi Holler (Edith Elmay) zugewiesen. Wenngleich ihrer Darstellung jegliches komödiantisches Talent entbehrt, so ist sie das geeignete weibliche Pendant für den konsumorientierten Mann. Die beiden Figuren stehen stellvertretend für Wohlstand, Freiheit, Modernität und Konsumkultur der 1960iger Jahre. Zu seiner männlich inszenierten Darstellung gehört die Anschaffung und Erhaltung eines neuen Sportcoupes während der Filmhandlung. Steffi betont während der Handlung immer wieder, eine Auslandsreise nach Italien an die Riviera unternehmen zu wollen.⁸⁷ Dieser Wunsch wird ihr am Ende der Filmhandlung gewährt.

Die äußerlichen Merkmale, die Statusposition, die Charakterzüge, die moralischen Orientierungen und die Verhaltensweisen der Figur Gustav Pfüller tragen dazu bei, die sozialen Eigenschaften von Hofrat Franz Geiger (Rudolf Prack) zu kontrastieren.

Die körperlichen, mentalen und sozialen Eigenschaften der Hofratfigur werden durchwegs positiv gezeichnet. Er ist gewandt, ruhig, konzentriert, verständnisvoll, gemessen, gebildet, intelligent, nachsichtig, sanftmütig und wohlhabend. Die Anwesenheit und die Art der Verwendung von subtilen Requisiten, wie die Rauchware Zigarette, verdeutlichen noch eventuell vorhandene Charaktereigenschaften seiner Figur.

Diesmal weist der Titel Hofrat auf den kontinuierlich fortgesetzten statusträchtigen Beruf der Figur Franz Geiger hin. Die Anrede und der Titel Hofrat stattet die Filmfigur wieder mit äußeren Prestigemerkmale aus und sorgt somit für ein bestimmtes Männerbild. Daneben wird die Figurenzeichnung erweitert. Franz Geiger ist nun einerseits ein charismatischer, entschiedener, aber sanft auftretender Vater und andererseits ein noch jung gebliebener Casanova und Frauenverführer. Sein fiktiver Persönlichkeitskern wird

⁸⁷ In der dramaturgischen Umsetzung der beiden Filmfiguren Gustav Pfüller und Steffi Holler wird auf die in Kapitel 3.3. angesprochenen realen Verhältnisse des Publikums eingegangen.

von der Motivation seine Jugendliebe wiederzufinden und seine Vaterrolle einzunehmen, bestimmt.

Die Schlüsselszene und der Konflikt zwischen dem Liebespaar Marianne Mühlhuber und Franz Geiger wird mithilfe von Groß- und Nahaufnahmen vorgeführt. Dadurch erhält jede Figur eine bestimmte Wirkung. In der Interaktion der beiden Figuren steht Marianne als Anklägerin der fast sprachlosen Männerfigur gegenüber. Die Thematisierung von Mariannes Leid trägt zur Empathie bei den ZuseherInnen bei.

Erst mit der tatkräftigen Unterstützung der Hauptfigur Mariandl findet in der Neuverfilmung das familiäre Zusammenkommen in der von materiellen Sorgen unbelasteten Familie Geiger statt.

8. SCHLUSSFOLGERUNGEN

Ich werde nun abschließend meine Forschungsarbeit in ihrer Gesamtheit betrachten und die wesentlichen Ergebnisse meiner Untersuchung hinsichtlich meiner Forschungsfrage darstellen.

In meiner Arbeit bin ich der Frage nach einer zeitgenössischen filmischen Darstellung von Männlichkeit und Weiblichkeit sowie dem Vergleich von Geschlechterdefinitionen im Heimatfilm nachgegangen.

Ich näherte mich meiner Fragestellung unter Bezugnahme auf theoretische Überlegungen der Cultural Studies und Genderforschung an. Die Geschlechterdarstellungen bis zur Nachkriegszeit, sowohl im außerfilmischen Kontext als auch im Genre Heimatfilm, stellte ich überblicksmäßig vor.

Um meine Frage näher zu erörtern, habe ich zwei Filmbeispiele ausgewählt: Den Originalfilm DER HOFRAT GEIGER (1947) und dessen Remake MARIANDL (1961).

Eine neuerliche Verfilmung wurde 35 Jahre später unter dem Titel ALTE LIEBE – NEUES GLÜCK (1996) als Fernsehfilm produziert. Ich habe mich bewusst dafür entschieden, diese Produktion nicht in meine Arbeit einzubinden, wiewohl sie einen weiteren möglichen Aspekt darstellt, um zeitgenössisch verhandelte Geschlechterkonstruktionen aufzuzeigen.

Zur Beantwortung meiner Forschungsfragen führte ich eine Figurenanalyse nach dem Grundmodell „Die Uhr der Figur“ von Jens Eder durch. Mithilfe von Exposition, Schlüsselszene sowie dem Filmende der jeweiligen Verfilmung analysierte ich die Figurenperformance der einzelnen ProtagonistInnen sowie den Figurenbezug zur Handlung und die Figurenkonstellation. Anschließend stellte ich in einem Vergleich die einzelnen Figuren gegenüber, um damit eine mögliche Veränderung geschlechtsspezifischer Zuweisungen für Männer und Frauen zu erkennen.

Die Verfilmungen DER HOFRAT GEIGER und MARIANDL eignen sich meines Erachtens besonders für einen Vergleich, da sie dieselbe Narration behandeln.

Der Haupterzählstrang der Story handelt von der Wirtschaftlerin Marianne Mühlhuber, dem Hofrat Franz Geiger und deren Tochter Mariandl Mühlhuber. Die dramaturgische

Figurenkonstellation beider Filme besteht darin, dass die jeweiligen Hauptfiguren ein konkretes Ziel – die Familienzusammenführung der Geigers - verfolgen und dabei erhebliche Widerstände zu überwinden haben. In beiden Verfilmungen stellt der Wunsch, wieder in einer liebevollen Familie vereint zu sein, sowohl für die männlichen als auch die weiblichen Figuren die motivationale Grundperspektive dar. Für das zeitgenössische Kinopublikum wird dadurch eine grundlegende Identifikation mit den Figuren erreicht.

Der Originalfilm DER HOFRAT GEIGER propagiert traditionelle Gender-Rollen und erfüllt damit die politische Kennzeichnung für die Institution Familie des filmischen Nachkriegsmodus. Frauen sollen wieder zurück an den Herd und in ihre alte traditionelle Rolle zurückkehren, um den zurückkehrenden Männern wieder die Möglichkeit der Integration zu bieten. Die Erzählung und Figureninszenierung der einzelnen Figuren schließt fast übergangslos an die herrschenden Geschlechterverhältnisse der nationalsozialistischen Paradigmen an.

Diese konservativen Vorstellungen von Weiblichkeit und Männlichkeit suggerieren eine Welt, in der es für Frauen die Erfüllung aller Träume ist, einen repräsentablen Mann als Ehegatten zu bekommen und sich über die gesellschaftlich zugedachte Rolle als liebende Ehefrau und sorgende Mutter zu erfreuen. Mit Freuden verzichtet Maria Andergast auf eine berufliche Selbstverwirklichung oder einen Anspruch auf Autonomie zugunsten der Qualitäten, die eine „gute“ Mutter und Ehefrau ausmachen: Ruhe, Zurückgezogenheit und Fürsorge im Binnenraum der Familie. Die männlichen Darsteller haben gegen Ende der Story ihren öffentlichen Raum und damit ihr „ureigenstes Metier“ zurückerobert. Hofrat Franz Geiger ist wieder im Amt, Hans ist leitender Geschäftsführer des Gasthofes „Blaue Gans“.

Im Hinblick einer genderkritischen Analyse ist eine getrennte weibliche und männliche Sphäre, aber vor allem die rechtliche und wirtschaftliche Unterordnung der Frau unter das männliche Familienoberhaupt im Originalfilm erkennbar. Die Selbstständigkeit der Frau wird zugunsten der etablierten Rollenverteilung der Geschlechter aufgehoben.

In der Neuverfilmung wird die Figurenperformance des Originalfilms verändert dargestellt: Das weibliche Figurenensemble wird erweitert und die Figurendarstellung der einzelnen Haupt- und Nebenfiguren wird, mithilfe komischer Elemente, einer komplexeren und individualisierteren Gestaltung modifiziert und abgewandelt.

Nicht nur die männlichen, sondern auch die weiblichen Figuren strahlen nun Selbstbewusstsein, Energie und Fröhlichkeit aus. Diese Frauen sind ehrgeizig, aufgeschlossen, strebsam und treten vehement und fordernd auf. Die Konflikte und Mißverständnisse zwischen den Geschlechtern bleiben bestehen, jedoch vermitteln die Streitereien freundliche und liebevolle Umgangsformen.

Insgesamt wird versucht den weiblichen Figurenrollen in der Neuverfilmung einen bedeutenderen Stellenwert zu geben. Dies soll durch die Veränderung des Filmtitels in MARIANDL und die Veränderung der Hauptfigur veranschaulicht werden. Durch ihre häufigen Auftritte wird sie in der Aufmerksamkeitshierarchie der ZuseherInnen an die vorderste Stelle gerückt. Außerdem wird die Interaktionen aller anderen Figuren nun rund um ihre Figureninszenierung aufgebaut.

Dennoch gelangt ihre Figurendarstellung nicht über eine bestimmte weibliche Rollenzuschreibung hinaus: Einerseits wirkt Mariandl während der Filmhandlung selbstständig, gebildet und emanzipiert. Andererseits erscheint sie kokett, frech, witzig und naiv – Eigenschaften die in „seriösen“ männlichen Berufen und Positionen nicht gefordert werden. Die Charaktereigenschaften – charmant, humorvoll und korrekt werden wiederum den männlichen Protagonisten zugeschrieben. Dadurch ist es ihnen auch möglich, einen bedeutenden Beruf als Hofrat, Ministerialbeamter oder Schloßhotelbesitzer auszufüllen und als Respektpersonen eingeordnet zu werden. Als attraktive Gegenspielerinnen unterstützen die weiblichen Protagonistinnen die Männer als Haushälterin und Wirtschaftlerin oder haben keinen Beruf. Nur mithilfe von männlicher Unterstützungskraft gelangt Mariandl zu einem Stipendium oder wird als Erbin des Wirtshauses eingesetzt.

Wenngleich der weiblichen Hauptperson Bildung filmisch ermöglicht wird, wird die Thematik der beruflichen Situation und einer damit verbundenen ökonomischen Unabhängigkeit von Frauen filmisch nicht näher behandelt. Für sie bleibt weiterhin, die Ehe in ihrer Ehrwürdigkeit und Unantastbarkeit, das primäre Ziel.

Im Kontext der eingangs vermittelten Gender Studies lässt sich zusammenfassend folgendes feststellen:

Der Originalfilm zeigt in seiner Konstruktion der Geschlechterbeziehungen noch den zu seiner Entstehungszeit typischen Nachkriegsmodus der Spielfilmproduktionen aus der nationalsozialistischen Ära.

In der Neuverfilmung scheint die Figurenzeichnung dem zeitgenössischen Bild der steigenden Anzahl von Frauen an den Universitäten und der neu entstehenden Jugendkultur zu entsprechen. Damit wird versucht die alten Leibilder für Männlichkeit und Weiblichkeit aufzubrechen. Andererseits bleiben stereotype Geschlechterbilder und traditionelle Gender-Rollen weiterhin erhalten.

9. FILMSEQUENZPROTOKOLLE

9.1. FILMSEQUENZPROTOKOLL 1: Der Hofrat Geiger

00:00:00 Titelvorspann und Credits für den Stab

1. (00:01:17) Textvorspann: Dieser Film spielt im heutigen Österreich, das arm ist und voller Sorgen. Doch – haben Sie keine Angst – davon zeigt er Ihnen wenig. Er geht an der Zeit nicht vorbei, er erzählt nur, dass vieles – wenn man will – auch eine heitere Seite haben kann.
2. (00:01:35) Ein Dienstmädchen stellt sich in der Villa des Hofrat Geiger vor. Ferdinand Lechner erklärt ihr die seit Jahren gleichgebliebenen Gepflogenheiten im Hause des Hofrat Geigers.
3. (00:04:16) Der Hofrat Geiger sitzt in seinem Arbeitszimmer und beschwert sich über offenes Fenster, Licht, seinen schlampigen Arbeitstisch und seinen fehlenden Rückenpolster.
4. (00:06:12) Täglich tauscht Lechner am Schwarzmarkt Antiquitäten um Eier für die geliebte Eierspeise des Hofrats zu erhalten.
5. (00:08:00) Lechner besorgt dem 1938 pensionierten Hofrat längst erledigte, alte Akten aus der Registratur des Ministeriums und schwindelt seinem Herrn vor, dass ein Referent seine Hilfe zur Erledigung der Akten benötigen würde. Ein ehemaliger Kollege, der ihn bei dieser Tat ertappt, gibt ihm den Rat, in Zukunft Akten aus einer alten zerbombten Registratur zu besorgen.
6. (00:11:14) Der Hofrat Geiger bearbeitet einen alten Akt und entdeckt, dass es sich bei der Antragstellerin um seine ehemalige Jugendliebe Marianne Mühlhuber aus Spitz an der Donau handelt. Sie stellt ein Gesuch, welches ihre Tochter Mariandl Mühlhuber betrifft. Geiger erzählt Lechner davon, singt und spielt ihm am Klavier sein selbstkomponiertes

Liebeslied „Mariandl“ vor. Gemeinsam mit Lechner erkennt er, dass es sich bei Mariandl um seine eigene Tochter handeln muss.

7. (00:21:03) Marianne Mühlhuber, Hans, der Hausdiener und Kellner, Mariandl und der Wirt Windischgruber sitzen beim Mittagessen in der „Blauen Gans“. Mariandl und Hans sind ein Liebespaar. Marianne will davon nichts wissen. Sie klagt über fehlende Gäste und diskutiert mit Hans und dem alten Windischgruber über fällige Modernisierungen.
8. (00:24:03) Matthias Pfüller ist der mächtigste Mann im Ort. Als er aus seinem Gasthaus kommt und durch den Ort spaziert, wird er von allen Menschen höflich begrüßt. Er erfährt in seiner Fleischerei wieder einmal, dass Marianne Schulden bei ihm hat und versichert, sich darum zu kümmern.
9. (00:24:58) Pfüller bietet Marianne an die „Blaue Gans“ zu kaufen, wenn sie zu Grunde gegangen ist und bietet ihr gleichzeitig die Heirat an. Marianne will es sich überlegen.
10. (00:26:41) Lechner ist mit der Bahn in Spitz angekommen, um das Eintreffen des Hofrat Geigers vorzubereiten. Lechner besichtigt die „Blaue Gans“, ist unzufrieden mit dem Zimmer und macht sich wichtig.
11. (00:30:48) Hofrat Geiger wartet in Wien auf eine Nachricht von Lechner und ist unzufrieden, dass er in Wien die Tätigkeiten von Lechner nicht kontrollieren kann.
12. (00:31:03) Lechner versucht in einem Gespräch zu erfahren, wer und wo der Vater von Mariandl ist. Marianne will nichts sagen.
13. (00:33:20) Lechner geht in die Fleischhauerei und beginnt dort zum wiederholten Male ein Streitgespräch mit Pfüller. Außerdem stellt er fest, dass das halbe Dorf Pfüller gehört.
14. (00:35:33) Lechner will für den Hofrat selbst kochen und versucht nun von Mariandl mehr über ihren Vater zu erfahren. Marianne kommt dazu, beschwert sich über Lechners Verhalten und schmeißt ihn hinaus. Daraufhin will

Lechner wieder abreisen und Geiger von seinem Besuch in Spitz abbringen.

15. (00:37:40) Geiger kommt unangemeldet in der „Blauen Gans“ an. Marianne glaubt zunächst an einen Zufall. Als sie aber von dem Akt erfährt und Geiger anstatt von Liebe immer von Wiedergutmachung spricht, will sie nichts von ihm wissen. Außerdem bittet sie ihn, Mariandl nicht zu sagen, dass sie seine Tochter ist.
16. (00:43:34) Geiger will abreisen. Als er jedoch Mariandl kennen lernt, beschließt er zu bleiben.
17. (00:45:12) Marianne erinnert sich in ihrem Zimmer an alte Zeiten. Geiger spricht mit Lechner über sein Aussehen und befiehlt ihm nicht so grantig zu sein, weil das seine Laune verdirbt.
18. (00:47:05) Lechner und Geiger sitzen beim Mittagessen in der Gaststube der „Blauen Gans“. Zum Ärgernis von Lechner hat Marianne die Leibspeise von Geiger kochen lassen.
19. (00:47:17) Mariandl sitzt im Garten und singt das Lied „Mariandl“ und spielt dazu auf einer Zither. Geiger kommt dazu und erzählt ihr von Wien. Er bietet ihr an, ihn zu duzen. Mariandl findet Geiger sehr nett und würde ihn sich als Vater wünschen. Hans erscheint und ist eifersüchtig auf Geiger. Mariandl ohrfeigt ihn.
20. (00:52:52) Geiger und Lechner helfen Marianne bei der Arbeit in den Weinbergen. Geiger spricht zu Marianne noch immer von Wiedergutmachung.
21. (00:53:42) Hans und Mariandl helfen ebenfalls in den Weinbergen. Die beiden versöhnen sich wieder. Windischgruber beschwert sich zum wiederholten Male über ihren Kuss.
22. (00:54:38) Geiger versucht den alten Windischgruber über das Leben und den Charakter von Marianne auszuhorchen. Er erfährt von dem Werben Pfüllers um Marianne.

23. (00:57:46) Geiger geht unter dem Vorwand in den „Goldenen Ochsen“ umziehen zu wollen zu Pfüller. Pfüller erzählt ihm, dass er die „Blaue Gans“ übernehmen und Marianne heiraten will. Geiger geht erbost zu Lechner. Lechner bietet an, mit Marianne zu sprechen.
24. (00:59:31) Lechner spricht mit Marianne über Geiger. Umständlich erklärt er ihr, dass Geiger eine Frau suchen würde, die für ihn sorgt. Marianne verbirgt ihre Empörung. Lechner glaubt alles geregelt zu haben und beglückwünscht Geiger zu seiner bevorstehenden Hochzeit. Geiger schickt ihn zu Pfüller, um das Aufgebot zu bestellen.
25. (01:03:25) Lechner lässt den Bürgermeister die Papier von Marianne heraussuchen. Pfüller glaubt zunächst, dass er der Bräutigam sein soll.
26. (01:04:11) Mariandl erfährt begeistert, dass der Geiger ihr Vater ist und will sofort die Erlaubnis von ihm, dass sie Hans heiraten darf. Marianne kommt zornig hinzu, um ein Wort mitzureden. Sie wirft Geiger hinaus. Als Pfüller kommt, erklärt sie ihm, weder Hofrätin noch Bürgermeisterin werden zu wollen.
27. (01:06:00) Pfüller spricht in „amtlicher Eigenschaft“ mit Marianne über seine Entdeckung, dass Marianne gebürtige Znaimerin ist. Er macht sie darauf aufmerksam, dass sie eine Aufenthaltsbewilligung benötigt, weil sie vor dem Gesetz keine Österreicherin ist. Gleichzeitig weist er sie darauf hin, dass eine Heirat diese unangenehme Sache sofort lösen würde. Marianne erkennt die Sachlage und willigt ein zu heiraten.
28. (01:08:18) Marianne bietet Geiger nun die Chance alles wieder gut zu machen. Er soll sie heiraten und sie bekommt dafür die österreichische Staatsbürgerschaft.
29. (01:08:35) Pfüller, der noch immer glaubt, dass er Marianne heiraten wird, erzählt dem alten Windischgruber von seinen Zukunftsplänen mit der „Blauen Gans“. Marianne kommt betont fröhlich hinzu und verkündet ihre Hochzeit mit Geiger.

30. (01:09:21) Die Hochzeit von Marianne und Geiger findet im Hof der „Blauen Gans“ statt. Die Stimmung von Lechner und Geiger ist gedrückt. Marianne und Geiger sprechen über die Ehe, die nur auf dem Papier bestehen soll. Marianne bietet Geiger an, seinen Urlaub selbstverständlich jederzeit in Spitz verbringen zu dürfen, um seine Tochter besuchen zu können. Währenddessen bittet Mariandl ihre Mutter gemeinsam mit ihr das Mariandllied zu singen. Lechner unterbricht den Gesang mit der Ankündigung, dass der Hofrat wieder ins Amt berufen wurde und die beiden sofort mit dem Abendzug abreisen müssen. Geiger glaubt zunächst an eine eingefädelte Komödie von Marianne. Als er seinen Irrtum erkennt, verabschiedet er sich jedoch glücklich über seine Wiedereinberufung, noch während der Hochzeitsgesellschaft, um seinen Dienst in Wien wieder anzutreten.
31. (01:15:55) Hans erklärt dem alten Windischgruber das Mariandl heiraten zu wollen und versucht ihn als Verbündeten zu gewinnen.
32. (01:17:15) Pfüller erkennt schadenfroh, dass mit der Ehe zwischen Marianne und Geiger nicht alles stimmt. Er droht ihr unterschwellig damit, dass eine Ehe, die nur auf dem Papier besteht, wieder aufgelöst werden kann, wenn sie jemand anzeigt. Daraufhin beschließt Marianne selbst die Sache in die Hand zu nehmen.
33. (01:18:33) Marianne besucht eine Freundin in Wien. Sie erklärt ihrer Freundin, dass sie in Wien Behördenwege zu erledigen hat und aufgrund ihrer schlechten Erfahrungen solange in Wien bleiben möchte, bis die Angelegenheit erledigt ist. Sie bittet um Wohngelegenheit bei ihrer Freundin.
34. (01:19:32) Geiger hat sein Amt wieder angetreten und begrüßt seine Mitarbeiter. Lechner legt im einen frischen Akt zum Bearbeiten vor. Es handelt sich um den Antrag von Marianne, die unter ihrem Mädchennamen Mühlhuber um die österreichische Staatsbürgerschaft ansucht. Lechner redet dem Hofrat ein, den Akt an den Referenten zurückzusenden, damit er sich dort verirrt. Geiger will das Ansuchen jedoch selbst behandeln.

35. (01:22:00) Marianne wird über Wochen und Monate von Amt zu Amt geschickt. Geiger sammelt die Unterlagen in der Zwischenzeit und verheizt sie in seinem Ofen.
36. (01:24:39) Nach fast einjährigem ergebnislosen Bemühen um positive Erledigung ihres Gesuchs landet sie bei Hofrat Geiger, ihrem eigenen Ehemann. Dieser macht sie, als pflichtbewusster Beamter, auf ihr leichtsinniges Vorgehen und ihre Irreführung der Behörden aufmerksam. Marianne ist nun endgültig am Boden zerstört. Daraufhin teilt er ihr mit, den Akt bereits in seinem Sinne, als Gatte von Marianne, erledigt zu haben. Mit der zerknirschten Marianne besteht er nun auf einen Besuch in Spitz, vor allem im Hinblick darauf, dass sich Marianne fast ein Jahr lang nicht um Mariandl gekümmert hat.
37. (01:27:47) Während der Zugfahrt gesteht Marianne ihr eigenes Verhalten als unverantwortlich ein.
38. (01:28:22) Geiger und Marianne kommen in Spitz an. Die „Blaue Gans“ ist in der Zwischenzeit, ohne das Wissen von Marianne, renoviert worden und floriert bestens. Hans, zum Direktor aufgestiegen, kommt ihnen entgegen und führt sie durch den Gasthof. Der Wirt Windischgruber sitzt von lachenden Mädchen umgeben an der Bar. Mariandl umarmt Marianne fröhlich.
39. (01:30:29) Alle gehen gemeinsam in den Hintergarten der „Blauen Gans“. Lechner sitzt mit einem Baby am Arm und singt das Lied „Mariandl“. Marianne erfährt bestürzt, dass sie nun auch Großmutter ist. Als sie jedoch erfährt, dass Mariandl und Hans verheiratet sind, seufzt sie zufrieden auf.

9.2. FILMSEQUENZPROTOKOLL 2: Mariandl

1. (00:00:01) Marianne Mühlhuber und der Wirt des Gasthofes „Zur goldenen Gans“, Windischgruber, diskutieren über die modernen Ansprüche der heutigen Touristen. Marianne schlägt einen Umbau vor, aber Windischgruber will nichts davon wissen. Sie erhalten ein Telegramm aus Wien. Mariandl, die Tochter von Marianne, teilt den beiden mit, dass sie die Ablehnung für ein Stipendium an der Musikhochschule in Wien selbst untersuchen will und deshalb noch in Wien bleiben wird.
2. (00:02:23) Soeben verlässt Mariandl den Hauptbahnhof in Wien. Über die Filmhandlung sind nun der Filmtitel und die Credits für den Stab gelegt. Mariandl und Peter Hofer treffen aufeinander. Mariandl erkundigt sich nach dem Ministerium. Peter ist jedoch in Eile und erklärt, sich nicht auszukennen.
3. (00:05:19) Der Hofrat Geiger sitzt in seinem Arbeitszimmer am Schreibtisch und studiert in Akten. Peter Hofer, der sich als sein Sekretär entpuppt, trifft ein. Der Hofrat stellt ihn wegen seiner täglichen Verspätung zur Rede.
4. (00:06:15) Im Korridor treffen Peter und Mariandl wieder aufeinander, als Mariandl nach dem Referat 15 sucht. Peter zeigt ihr den Raum und erklärt ihr der zuständige Beamte zu sein.
5. (00:07:52) Peter versucht den Akt von Mariandl zu finden, der verschwunden zu sein scheint. Mariandl schimpft über diese typische „Wiener Schlamperei“. Der Hofrat Geiger und Peter entdecken gemeinsam das Ansuchen von Mariandl in einem Geheimgfach des Schreibtisches von Geiger. Peter teilt Mariandl mit, dass der Hofrat ihren Akt mit Sicherheit nochmals ablehnend bearbeiten wird. Mariandl verlässt erbost das Zimmer.
6. (00:10:13) In der Küche des Hofrat Geigers unterhalten sich die Hausdame und Wirtschafterin Franzi und ihre Freundin Liesl. Sie sprechen über das

Aussehen, die Vorzüge seiner Pensionsberichtigung und den unehelichen Stand des Hofrat Geigers.

7. (00:11:43) Vor dem Ministerium treffen Steffi Holler, die Freundin von Peter Hofer, und Hofrat Geiger aufeinander. Der Hofrat agiert als galanter Charmeur. Steffi ist hingerissen.
8. (00:12:05) In der Gaststube der „Goldenen Gans“ sprechen Marianne und der alte Windischgruber in der bäuerlichen und einfachen Gaststube über die moderneren Ansprüche der Gäste. Marianne schlägt eine Modernisierung des Gasthofes vor. Windischgruber lehnt dies mit der Begründung ab, kein Geld dafür aufbringen zu können.
9. (00:13:01) Marianne telefoniert mit Mariandl in Wien. Mariandl will nach Hause kommen, damit sie ganz bei der Mutter sein kann. Marianne ist traurig, ihre Tochter nicht finanziell bei ihrem Studium unterstützen zu können. Auch Windischgruber stellt fest den beiden nicht helfen zu können.
10. (00:14:21) Gustav Pfüller, der Weingroßhändler und Besitzer des Schlosshotels in Dürnstein, und der alte Windischgruber treffen aufeinander. Pfüller kommt gerade aus dem Gefängnis, wegen Trunkenheit am Steuer. Pfüller erkundigt sich nach Marianne und erwähnt sein Interesse an ihr.
11. (00:15:35) Der Hofrat Geiger studiert in seinem Wohnhaus das Stipendiumsgesuch von Mariandl. Dabei findet er heraus, dass er der Vater von Mariandl ist. Erfreut teilt er seine Entdeckung seiner Wirtschafterin Franzi mit. Er erinnert sich daran, dass er als Oberleutnant in Dürnstein gewesen ist. In dieser Zeit hat er ein Mädchen mit dem Namen Marianne Mühlhuber geliebt. Er spielt Franzi sein selbstkomponiertes „Mariandllied“ vor, das er selbst als ein bisserl „dilettantisch“ bezeichnet.
12. (00:18:52) Im Ministerium blättert Geiger gemeinsam mit Peter nochmals den Akt von Mariandl durch und spricht mit Peter über ihren ausgezeichneten Abiturabschluss. Er erzählt ihm aber nicht, dass es sich bei Mariandl um seine Tochter handelt.

13. (00:19:57) Gustav Pfüller bietet Windischgruber den Ankauf der „Goldenen Gans“ an, um mehr Platz für seine Sommergäste zu erhalten. Der alte Windischgruber will seinen Gasthof aber an das Mariandl vererben. Marianne kommt dazu und Pfüller spricht mit ihr über seine Heiratsabsichten. Während seines Antrages nimmt er die Kontrolltüte, die ihm seinen Alkoholspiegel anzeigt, aus der Tasche und haucht hinein. Die Tüte färbt sich grün.
14. (00:21:38) Im Arbeitszimmer des Hofrat Geigers verspricht Geiger dem Mariandl die Aussicht auf ein Stipendium. Außerdem erkundigt er sich nach ihrem Vater. Mariandl erzählt ihm, dass ihre Mutter noch immer auf ihn wartet. Daraufhin verspricht er, sich um alles zu kümmern und ihr die Papiere nach Spitz zu bringen. Er lädt sie zum Heurigen ein.
15. (00:23:14) Marianne, Pfüller und Windischgruber sprechen über den finanziellen Ruin der „Goldenen Gans“. Windischgruber gibt Pfüller und seinem Posthotel die Schuld daran. Marianne verteidigt Pfüller. Pfüller bietet Marianne wieder die Heirat an. Währenddessen bläst er wieder in seine Alkoholkontrolltüte. Die beiden erkennen, dass sie eigentlich nicht zueinander passen. Doch weil Marianne ihn gern hat, nimmt Marianne seinen Antrag an.
16. (00:25:08) Geiger will, dass Peter gemeinsam mit ihm und Mariandl zum Heurigen geht. Peter lehnt zuerst ab, weil er mit Steffi verabredet ist. Geiger will, dass er Steffi versetzt.
17. (00:26:19) Geiger und Mariandl sitzen an einem Tisch im Heurigenlokal. Mariandl bittet Geiger sie zu duzen und erzählt ihm von ihrer Mutter Marianne. Peter Hofer, der sich verspätet hat, setzt sich zu ihnen. Marianne verhält sich abweisend zu Peter. Geiger und Mariandl entdecken, dass sie beide das Lied „Mariandl“ kennen und Mariandl singt es. Peter verliebt sich in Mariandl. Steffi Holler erscheint ebenfalls. Mariandl fühlt sich unwohl im Beisein von Steffi und trinkt zu viel.
18. (00:31:31) Geiger bringt Mariandl zum Busbahnhof in Wien. Peter läuft dem Bus hinterher, um Mariandl Blumen zu bringen. Er ruft ihr nach, sie in

Dürnstein besuchen zu kommen. Geiger will, dass Peter das Mädchen in Ruhe lässt.

19. (00:32:50) Als Mariandl in Dürnstein ankommt, erzählt sie ihrer Mutter begeistert von dem Hofrat im Wiener Ministerium, den sie zum Verliebten findet.
20. (00:33:17) Pfüller übt sich vor einem Spiegel in der „Goldenen Gans“ darin väterlich würdevoll auszusehen. Gewohnheitsmäßig nimmt er aus seiner Jackentasche die Kontrolltüte und haucht hinein. Es färbt sich wieder grün. Windischgruber missbilligt Pfüller als Vaterfigur für Mariandl.
21. (00:33:34) Marianne erzählt ihrer Tochter von der bevorstehenden Hochzeit mit Pfüller. Mariandl ist nicht begeistert. Sie findet, dass die beiden überhaupt nicht zueinander passen und erzählt ihrer Mutter von dem Hofrat aus Wien. Marianne will nichts davon hören.
22. (00:33:56) Im Gasthof will Pfüller Mariandl als künftiger Stiefvater umarmen. Marianne ignoriert ihn demonstrativ und umarmt stattdessen Windischgruber.
23. (00:35:38) Geiger packt in der Zwischenzeit in Wien seine Koffer, um nach Dürnstein zu fahren. Franzi begräbt ihren Traum Frau Hofrat zu werden. Geiger erzählt ihr daraufhin, dass der Oberpostrat Federer, der noch Junggeselle ist, eine Schwäche für sie hat.
24. (00:36:24) In Dürnstein angekommen, erfährt Geiger in der Dorfkirche von dem Aufgebot zwischen Marianne und Pfüller.
25. (00:40:49) Enttäuscht will er wieder abreisen. Mariandl kommt die Straße entlang und trifft Peter, der mit seinem kleinen Auto gerade in Dürnstein angekommen ist.
26. (00:42:19) Geiger telefoniert mit Franzi und erzählt ihr, dass Marianne vor hat Gustav Pfüller zu heiraten. Franzi macht sich wieder Hoffnungen Frau Hofrat zu werden.

27. (00:43:32) Mariandl will Peter den Lieblingsplatz ihrer Mutter zeigen. Sie geht mit ihm an die Donau.
28. (00:44:09) Marianne und Pfüller steigen in sein weißes, amerikanisches Cabriolet. Zuvor bläst Pfüller wieder in seine Kontrolltüte. Marianne spricht ihn auf sein lächerliches und peinliches Benehmen an.
29. (00:44:57) Als Peter Mariandl küssen will, hält sie ihm vor ein Casanova zu sein. Er gesteht ihr noch zu keiner Frau von Liebe gesprochen zu haben. Daraufhin lässt sie sich von ihm küssen. Geiger kommt zufällig des Weges und befiehlt Peter in der „Goldenen Gans“ auf ihn zu warten. Er erzählt Mariandl, dass sie das Geld für ihr Studium erhalten wird. Mariandl reagiert sehr erfreut und meint, dass ihre Mutter jetzt nicht mehr Pfüller heiraten muss. Geiger beschließt doch in Dürnstein zu bleiben. Außerdem ersucht er Mariandl nicht auf Peter Hofer hereinzufallen.
30. (00:47:11) Marianne ist auf der Suche nach Mariandl und fährt gemeinsam mit Pfüller in seinem Auto durch die Straßen von Dürnstein. Sie entdeckt Mariandl, die mit Geiger die Straße entlang kommt. Marianne erkennt den Oberleutnant Geiger von einst. Sie steigt aus dem Auto, um sich mit Geiger zu unterhalten. Pfüller fährt verärgert ab.
31. (00:49:06) Mariandl erzählt Peter, dass Marianne soeben den Hofrat kennen gelernt hat.
32. (00:49:32) An der Donau kommt es zur Aussprache zwischen Geiger und Marianne. Marianne will nicht, dass Geiger Unruhe in das Leben von Mariandl bringt und verbietet ihm ihr zu erzählen, dass er ihr Vater ist.
33. (00:51:02) Pfüller fährt mit seinem Auto an der Donau entlang. Er bemerkt eine polizeiliche Straßensperre und wendet seinen Wagen knapp davor. Die Polizei fährt ihm nach und eine Verfolgungsjagd beginnt. Pfüller biegt in eine Seitengasse ein und versteckt sein Auto. Er holt aus dem Kofferraum ein zusammengeklapptes Fahrrad und fährt damit weiter.

34. (00:52:55) Geiger gibt in der Gaststube der „Goldenen Gans“ seine Abreise bekannt. Mariandl ist enttäuscht darüber.
35. (00:53:54) Geiger bittet Peter nochmals eindringlich von Mariandl abzulassen, wenn er nicht ernste Absichten hat. Als Peter unwirsch reagiert, erzählt er ihm, dass er der Vater von Mariandl ist. Er sieht in Peter denselben Casanova, wie er es selbst in seiner Jugendzeit war. Aus diesem Grunde will er Mariandl dasselbe Schicksal wie das ihrer Mutter ersparen. Peter beschließt abzureisen.
36. (00:57:45) Peter verabschiedet sich von Mariandl. Sie erzählt Geiger enttäuscht von ihrer Liebe zu Peter. Geiger tröstet und umarmt sie. Marianne sieht die beiden und glaubt, dass Geiger sein Versprechen gebrochen hat. Sie selbst erzählt Mariandl unabsichtlich, dass Geiger ihr Vater ist. Mariandl ist begeistert und bietet Geiger ihre Hilfe an, um die Mutter herumzukriegen.
37. (00:59:45) Peter fährt in seinem Auto zum Posthotel, um dort zu wohnen.
38. (01:00:03) Geiger will abreisen. Mariandl und der Wirt Windischgruber überreden ihn zu bleiben.
39. (01:01:17) Peter will Mariandl in der „Goldenen Gans“ anrufen. Unabsichtlich telefoniert er aber mit Marianne und gesteht ihr ihre Liebe. Marianne, die glaubt es sei Geiger, der mit ihr telefoniert, ist nun besänftigt. Während Peter mit Marianne telefoniert, ertönen von der Straße quietschende Autobremsen.
40. (01:02:34) Vor dem Posthotel ist Pfüller auf das kleine Auto von Peter aufgefahren. Es beginnt ein Streitgespräch zwischen Pfüller und Peter. Pfüller verspricht Peter einen neuen Wagen zu kaufen, wenn er ihn nicht an die Polizei verrät. Peter willigt ein.
41. (01:04:22) Mariandl und Windischgruber hecken einen Plan aus, um Marianne und Geiger zusammenzubringen.

42. (01:05:20) Mariandl liegt in ihrem Zimmer, mit einem Handtuch um den Hals in ihrem Bett. Sie scheint krank zu sein. Marianne ist sehr besorgt. Mariandl will noch einmal ihren Vater sehen. Geiger beschließt unter diesen Umständen zu bleiben. Marianne erkundigt sich nach dem Telefonat, das sie scheinbar mit Geiger geführt hat. Geiger weiß nicht, wovon sie spricht. Mariandl springt auf, weil sie erkennt, dass Peter mit Marianne telefoniert hat. Marianne erkennt die Komödie, die ihr Mariandl vorgespielt hat und teilt den beiden mit, dass sie dennoch vorhat Pfüller zu heiraten.
43. (01:07:33) Mariandl geht zu Pfüller und flirtet mit ihm. Sie will mit ihm zum Tanzfest gehen. Pfüller ist überrascht. Dennoch zeigt er sich interessiert. Als Peter dazu kommt, umarmt sie Pfüller sogar und küsst ihn. Peter ist entsetzt. Jetzt erkennt Pfüller ihr Spiel und hat Mitleid mit Peter. Dennoch bittet er ihn um Rat und Hilfe bezüglich seiner Schwiegertochter, die, wie er glaubt, sich unsterblich in ihn verliebt hat.
44. (01:09:50) Peter und Steffi sitzen in einer Nische beim Tanzfest. Peter ist überrascht, dass Steffi ihn in Dürnstein gefunden hat. Steffi ist noch immer davon überzeugt, dass Peter ihr Freund ist. An einem anderen Tisch sitzen Mariandl und Pfüller. Als alle vier über ein Feuer springen, stößt Steffi mit Pfüller zusammen. Peter erkundigt sich bei Pfüller nach seinem neuen Wagen. Als Steffi davon erfährt, will sie sofort mit Peter und dem neuen Auto an die Riviera fahren. Pfüller ist begeistert von Steffi und lädt alle ein mit ihm gemeinsam noch zur Hotelterrasse zu gehen.
45. (01:11:43) Marianne macht sich Sorgen, weil sie nicht weiß, wo Mariandl ist. Sie erfährt von Ferdl, dem Dienstmann, dass sich Mariandl mit dem bereits betrunkenen Pfüller beim Tanzfest befindet. Windischgruber sorgt sich ebenfalls, weil er weiß, dass Pfüller immer zu schnell Auto fährt. Geiger will sich nun um die Angelegenheit kümmern. Marianne folgt ihm.
46. (01:14:27) Mariandl und Pfüller tanzen und singen ausgelassen und angeheitert. Peter sieht besorgt zu. Steffi erkennt, dass Peter eifersüchtig ist.

47. (01:16:20) Marianne und Geiger betreten den Tanzsaal. Sie erkennen beide die Lage auf einen Blick. Die entsetzte Marianne fordert den milde lächelnden Geiger auf, hinzugehen und dem Mariandl in Erfüllung seiner väterlichen Pflicht eine Ohrfeige zu geben. Geiger geht auf die Tanzfläche und fordert Mariandl auf, mit ihm zu kommen. Marianne schimpft mit Pfüller über sein unmögliches Benehmen. Pfüller erkennt nun wirklich, dass sie nicht zusammenpassen und sagt ihre Hochzeit ab. Er setzt sich zu Peter und Steffi an die Bar. Steffi tröstet Pfüller und Peter.
48. (01:18:13) Am nächsten Tag bringt Geiger Mariandl Kopfschmerztabletten auf ihr Zimmer. Mariandl liegt unglücklich in ihrem Bett und meint, dass sie Peter nie wieder sehen will. Sie umarmt Geiger und erklärt ihm, sehr glücklich darüber zu sein, ihn als Vater zu haben.
49. (01:19:20) Vor der Tür begegnen sich Marianne und Geiger. Geiger stellt sie zur Rede, warum sie immer so verbittert in seiner Gegenwart ist. Marianne kontert mit ihrem bisherigen schweren Leben, das sie bis jetzt ohne ihn leben musste. Geiger bittet sie ihm zu verzeihen. Mariandl, die den Kopf zur Tür herausstreckt, gibt ihm schelmisch den Rat von Liebe zu sprechen. Marianne lacht. Windischgruber steckt ebenfalls seinen Kopf aus der Tür und fordert die beiden auf, sich doch endlich zu küssen. Geiger fragt Marianne unter Gelächter nach einem Platz, wo sie ungestört reden können.
50. (01:20:03) Sie gehen zu ihrer Lieblingsbank an der Donau. Dort küssen sie sich.
51. (01:20:49) Mariandl schreibt vor dem Gasthof ein Plakat, auf dem steht, dass die „Goldene Gans“ wegen Renovierung geschlossen wird. Als Peter die Straße entlang kommt, läuft sie ins Haus. Peter nimmt das Plakat und schreibt darauf: „Willst du mich heiraten?“ Mariandl nimmt erfreut seinen Antrag an.
52. (01:22:00) Alle Protagonisten sitzen fröhlich an der Hochzeitstafel von Marianne und Geiger. Sie beginnen das „Mariandllied“ zu singen und verlassen paarweise den Tisch.

53. (01:23:02) Pfüller und Steffi steigen in seinen Sportwagen. Pfüller nimmt seinen Alkoholtest aus der Tasche und bläst hinein. Der Test färbt sich knallgrün. Steffi schüttelt den Kopf, nimmt den Test und wirft ihn auf den Rücksitz. Als sich Pfüller hinter das Lenkrad setzen will, zeigt sie ihm, sich auf den Beifahrersitz zu setzen. Lächelnd setzt sie sich hinter das Steuer und gemeinsam fahren sie davon.
54. (01:23:23) Peter und Mariandl schlendern umarmt entlang des Donauweges. Während die beiden sich küssen, schwenkt die Kamera noch einmal über die Donau und zeigt das entfernte Dürnstein.

10.LITERATURVERZEICHNIS

- Antel, Franz / Winkler Christian F. (1991) *Hollywood an der Donau. Geschichte der Wien-Film in Sievering*. Wien: Verlag der österreichischen Staatsdruckerei.
- Auderlitzky, Christa (1992) *Vom netten Mariandl zur schamlosen Annabella. Eine feministische Analyse der Frauenbilder im österreichischen Spielfilm der Sechzigerjahre*. Phil.DA. Wien: Universität Wien.
- Bardy, Bettina (2002) *Das Österreichbild in den Filmen „Der Hofrat Geiger“, „Das andere Leben“ und „Der Engel mit der Posaune“*. Phil.DA. Wien: Universität Wien.
- Bechtold-Comforty, Beate (1989) *Zwanziger Jahre und Nationalsozialismus*. In: Kaschuba 1989, S.43-53
- Binz, Vera (2007) *Schwarzwaldmädels. Klischee, Ideal und Realität der Frauenrolle im Heimatfilm und in der Gesellschaft der fünfziger Jahre*. Saarbrücken: VDM Verlag Dr. Müller.
- Bliersbach, Gerhard (1989) *So grün war die Heide...die gar nicht so heile Welt im Nachkriegsfilm*. Weinheim [u.a.]: Verlag Beltz.
- Braun, v. Christina / Stephan, Inge (Hg.) (2000) *Gender Studien. Eine Einführung*. Stuttgart: Metzler Verlag.
- Brecht, Christoph (2005) *Ohne Aussichten. Gedächtnispolitische Strategien im österreichischen Film zwischen 1945 und 1955*. In: *Besetzte Bilder. Film, Kultur und Propaganda in Österreich 1945-1955*. 2005. Hg. v. Karin Moser. Wien: filmarchiv austria.
- Büttner, Elisabeth / Dewald, Christian (1997) *Anschluß an Morgen. Eine Geschichte des österreichischen Films von 1945 bis zur Gegenwart*. Salzburg: Residenz Verlag.
- Büttner, Elisabeth (2005) *Harmonie, die Zündstoff birgt - Der Heimatfilm der 1950er Jahre*. In: *Deutschland - Österreich. Ausstellungskatalog 2005*. Hg. Stiftung Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland. Bielefeld: Kerber Verlag. S.132–139.
- Connell, Robert W. / Müller, Ursula (Hg.) (2006) *Der gemachte Mann. Konstruktion und Krise von Männlichkeiten*. Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften. Geschichte und Gesellschaft.
- Dorer, Johanna (Hg.) (2002) *Feministische Kommunikations- und Medienwissenschaft. Ansätze, Befunde und Perspektiven der aktuellen Entwicklung*. Wiesbaden: Westdeutscher Verlag.
- Dorer, Johanna (2002) *Diskurse, Medien und Identität*. In: Dorer 2002, S.54- 78.
- Eder, Jens (2008) *Die Figur im Film. Grundlagen der Figurenanalyse*. Marburg: Schüren Verlag GmbH.

- Eder, X. Franz (2002) *Kultur der Begierde. Eine Geschichte der Sexualität*. München: Verlag C.H. Beck.
- Ernst, Gustav / Schedl, Gerhard (Hg.) (1992) *Nahaufnahmen. Zur Situation des österreichischen Kinofilms*. Wien; Zürich: Europa Verlag GmbH.
- Elsaesser Thomas (2007) Von der Filmwissenschaft zu den Cultural Studies und zurück: Der Fall Großbritannien. In: *Filmwissenschaft als Kulturwissenschaft*. 2007 Hg. v. Siegfried Mattl, Elisabeth Timm, Birgit Wagner. Bielefeld: transcript Verlag. S.85-106.
- Faulstich, Werner (2002) *Grundkurs Filmanalyse*. München: Wilhelm Fink Verlag.
- Faulstich, Werner (2002) *Die Kultur der fünfziger Jahre*. München: Wilhelm Fink Verlag.
- Faulstich, Werner (Hg.) (2003) *Die Kultur der sechziger Jahre*. München: Wilhelm Fink Verlag.
- Fritz, Walter (1984) *Kino in Österreich. Film zwischen Kommerz und Avantgarde. 1945-1983*. Wien: Österreichischer Bundesverlag.
- Fritz, Walter; Tötschinger Gerhard (1993) *Kostüme des österreichischen Films; ein Mythos*. Wien: Kremayr & Scheriau.
- Garncarz, Joseph (2000) Die SchauspielerIn wird Star. Ingrid Bergman – eine öffentliche Kunstfigur. In: *Die SchauspielerIn – Zur Kulturgeschichte der weiblichen Bühnenkunst*. 2002 Hg. v. Renate Möhrmann. Frankfurt am Main (u.a.): Insel Verlag. S.368-393.
- Greis, Tina Andrea (1992): *Der bundesdeutsche Heimatfilm der fünfziger Jahre*. Phil.Diss. Frankfurt am Main: Universität Frankfurt am Main.
- Höfig, Willi (1973) *Der deutsche Heimatfilm. 1947-1960*. Stuttgart: Enke Verlag.
- Hickethier, Knut (2003) *Protestkultur und alternative Lebensformen*. In: Hickethier 2003, S.11-30.
- Hipfl, Brigitte (2002) *Cultural Studies und feministische Filmwissenschaft*. In: Dorer 2002, S.192 – 215.
- Kaschuba, Wolfgang (1989) *Der Deutsche Heimatfilm. Bildwelten und Weltbilder. Bilder, Texte, Analysen zu 70 Jahren deutscher Filmgeschichte*. Tübingen: Vereinigung für Volkskunde.
- Kracauer, Siegfried (1974) *Kino. Essays, Studien, Glossen zum Film*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- Koch, Gertraud (1989) *Kleinbürgers Traumfabrik*. In: Kaschuba 1989, S.80-87.

- Luger, Kurt (1992) *Gebrauchswert und Illusion. Die Bilderwelt der Multi Media Jugend*. In: Ernst / Schedl 1992, S.118-141.
- Lutter, Christina / Reisenleitner, Markus (2002) *Cultural Studies. Eine Einführung*. Wien: Löcker Erhard Verlag.
- Lowry, Stephen / Korte, Helmut (2000) *Der Filmstar. Brigitte Bardot, James Dean, Götz George, Heinz Rühmann, Romy Schneider, Hanna Schygulla und neuere Stars*. Stuttgart [u.a.]: Metzler Verlag.
- Manderbach, Jochen (1998) *Das Remake – Studien zu seiner Theorie und Praxis*. Siegen.
- Marquardt Tanja (1989) *Zwanziger Jahre und Nationalsozialismus*. In: Kaschuba 1989, S.33-43.
- Mayr, Ruth Brigitte (1993) *Kleider erzählen Geschichten. Soziokulturelle Aspekte zur Rolle der Frau und zur Charakterisierung und Stereotypisierung durch Kostüme am Beispiel des österreichischen Film von seinen Anfängen bis zur Gegenwart*. Phil.Diss. Wien: Universität Wien.
- Mikos, Lothar (2008) *Film- und Fernsehanalyse*. Konstanz: UVK VerlagsgmbH.
- Mulvey, Laura (1994) [1975] Visuelle Lust und narratives Kino. In: Weissberg, Lilane (Hg.) (1994) *Weiblichkeit als Maskerade*. Frankfurt am Main: Fischer-Taschenbuch-Verlag. S.48-66.
- Oltmann, Katrin (2008) *Remake/Premake. Hollywoods romantische Komödien und ihre Gender-Diskurse, 1930-1960*. Bielefeld: transcript Verlag.
- Schlüpmann Heide (2004) *Frühes Kino als Gegenkino – was ist aus seiner „Wieder-Entdeckung heute geworden?* In: Bernold, Braidt, Preschl 2004, S.107-114.
- Bernold,Monika/Braidt,Andrea/Preschl,Claudia(Hg.)
Screenwise.Film.Fernsehen.Feminismus. Marburg: Schüren Verlag GmbH.
- Schweinberger, Susanna (2001) *Die Repräsentation von Weiblichkeit im Heimatfilm der fünfziger Jahre*. Phil.DA. Wien: Universität Wien.
- Seeßlen Georg (1980) *Kino der Gefühle. Geschichte und Mythologie des Film-Melodrams*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag GmbH.
- Seeßlen, Georg (1990) Der Heimatfilm. Zur Mythologie eines Genres. In: *Sprung im Spiegel. Filmisches Wahrnehmen zwischen Fiktion und Wirklichkeit 1990*. Hg. v. Christa Blümlinger. Wien: Sonderzahl VerlagsgmbH., S.343-362.
- Seier, Andrea / Warth, Eva (2005) Perspektivverschiebungen: Zur Geschlechterdifferenz in Film- und Medienwissenschaft. In: Hadumod Bußmann & Renate Hof (Hg.) (2005) *Genus. Geschlechterforschung/Gender Studies in den Kultur- und Sozialwissenschaften*. Stuttgart: Kröner.

- Steiner, Gertraud (1987) *Die Heimat-Macher. Kino in Österreich 1946-1966*. Wien: Verlag für Gesellschaftskritik GmbH.
- Stern, Frank (2007) Kino als Sinnes- und Welterfahrung. In: *Filmwissenschaft als Kulturwissenschaft*. 2007 Hg. v. Siegfried Mattl, Elisabeth Timm, Birgit Wagner. Bielefeld: transcript Verlag. S.113-119.
- Strobel, Ricarda (1990) Heimat, Liebe und Glück: Schwarzwaldmädel (1950). In: *Fischer Filmgeschichte. Auf der Suche nach Werten 1945-1960*. 1990 Hg. v. Werner Faulstich und Helmut Korte. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag GmbH. S.148–170.
- Trimborn, Jürgen (1998) *Der deutsche Heimatfilm der fünfziger Jahre. Motive, Symbole und Handlungsmuster*. Köln: Teiresias Verlag.
- Tröhler, Margrit / Schweinitz Jörg (2006) Figur und Perspektive. In: *montage/av* 25/2/2006, *Figur und Perspektive* (1). S.3-9.
- Vernet, Marc (2006) Die Figur im Film. In: *montage/av* 25/2/2006, *Figur und Perspektive* (1). S.11-45
- Walter, Willi (2000) Gender, Geschlecht und Männerforschung. In: *Gender-Studien: Eine Einführung*. Hg. v. Christina Braun & Inge Stephan. Stuttgart/Weimar: Metzler, S.97 – 115.
- Warth, Eva (2004) *Feministische Forschungsansätze zum Frühen Kino: Perspektiven, Potentiale, Probleme*. In: Bernold Monika, Braidt Andrea, Preschl Claudia 2004, S.115 – 124
- Weissensteiner, Friedrich (1999) *Sie haben für uns gespielt. 105 Kurzporträts berühmter Film- und Bühnenpersönlichkeiten*. Wien: Verlag Edition Praesens.
- Wiederspahn Katja (2004) *Nomadinnen der Lüste: Feministische Film und Kinoarbeit im 21. Jahrhundert – Avantgarde ohne Publikum?* In: Bernold Monika, Braidt Andrea, Preschl Claudia 2004, S.86-93.

10.1 WORLD WIDE WEB- INTERNET.

- Ministerium für Generationen, Familie, Frauen und Integration (2006) Familienpolitik und Familie in Europa. Literaturbericht. S.1-76 in:
<http://www.callnrw.de/broschuerenservice/download/1457/Literaturbericht%20EuroFam.pdf>
 Stand: 16.10.2008
- Fernuniversität in Hagen: „Lebensperspektiven von Studentinnen und Absolventinnen“
 S.43 in: <http://www.vings.de/kurse/wissensnetz/lebensbilder2.pdf>
 Stand: 19.03.2008

10.2 FILMCREDITS

DER HOFRAT GEIGER⁸⁸

(Österreich, 1947)

Regie: Hans Wolff

Produktionsfirma: Willi Forst-Film (Wien)

Produzent: Willi Forst

Produktionsleitung: Josef W. Beyer

Herstellungsleitung: Carlheinz Langbein

Kamera: Rudolf Icsey, Ladislaus Szente

Bauten: Friedrich Jüptner-Jonstorff

Ton: Walter Tjaden, Max Vernoy

Kostüme: Helga Tramberger

Musik: Hans Lang

Drehbuch: Hans Wolff, Martin Costa

DarstellerInnen: Paul Hörbiger, Maria Andersgast Hans Moser, Hermann Erhardt, Josef Egger, Waltraut Haas, Louis Soldan;

Fassung: DVD, Kaufvideo, Kinowelt Home Entertainment GmbH. 2004

Laufzeit: ca. 93 min

Bildformat: 1,33:1

Bild/Ton: s/w

MARIANDL⁸⁹

(Österreich, 1961)

Regie: Werner Jacobs

Regieassistent: Margrith Spitzer

Produktionsfirma: Sascha-Film Produktion GmbH. (Wien)

Produzent: Dr. Herbert Gruber

Produktionsleitung: Karl Schwetter

Aufnahmeleitung: Felix Fohn, Fred Kollhanek

Kamera: Augusto Carniel

Kamera-Assistent: Michael Epp

Schnitt: Arnd Heyne

Bauten: Fritz Jüptner-Jonstorff, Alexander Sawczynski

Bild: Elio Carniel

Tonliche Gesamtleitung: Herbert Janeczka

Sprachaufnahme: Rolf Schmidt-Gentner

Kostüme: Gerdago

Maskenbildner: Felix Wurzel, Frieda Jungwirth, Leo Umyssa

Standfotos: Stefan Börczök

Requisiten: Josef Rücker

Musik und musikalische Leitung: Johannes Fehring

⁸⁸ Die angeführten Filmcredits wurden dem Filmvorspann der Kauf-DVD entnommen.

⁸⁹ Die angeführten Filmcredits wurden dem Filmvorspann der Kauf-DVD entnommen.

(„Mariandl“ Text: Kurt Nachmann, Musik: Hans Lang;
„Mein Vater war ein Cowboy“ Text: Georg Buschor, Wolfgang Felsing
Musik: Christian Bruhn;)
Mitwirkende: Die Mozart-Sängerknaben unter der Leitung von Erich Schwarzbauer
Drehbuch: Janne Furch
DarstellerInnen: Conny Froboess, Rudolf Prack, Waltraut Haas, Gunther Philipp, Peter
Weck, Susi Nicoletti, Edith Elmay, Andrea Klass, Elisabeth Stiepl, Hugo Gottschlich,
Raoul Retzer, Hans Moser;
Fassung: DVD, Kaufvideo, Kinowelt Home Entertainment GmbH. 2004
Laufzeit: ca. 84 min
Bildformat: 1,66:1
Bild/Ton: Agfacolor

11.ABSTRACT

Der Heimatfilm DER HOF RAT GEIGER zeigt filmische Leitbilder und gesellschaftsspezifische Zuweisungen für Männlichkeit und Weiblichkeit in den 1950iger Jahren. Aufgrund des enormen Publikumserfolges wurde die Produktion 1961 unter dem Titel MARIANDL neu verfilmt. Während die Figuren des Originalfilms ein veraltetes zeitgenössisches Leitbild von Geschlechterbildern (re)präsentieren, offenbart die Neuverfilmung eine sichtbare Veränderung der filmischen Konstruktion für Frauen und Männer.

Das Ziel dieser Arbeit ist es, die Geschlechterperformance dieser beiden Verfilmungen zu analysieren und gegenüberzustellen. In Verbindung mit einer interdisziplinären Herangehensweise und einer Figurenanalyse, untersucht und vergleicht diese Arbeit die einzelnen Charaktere im Film und ihre Figurenkonstellation innerhalb der Filmhandlung.

LEBENS LAUF

Waltraud Mortensen-Gsell

Geburtsdatum: 03.09.1970

Geburtsort: Rohrbach a/d Gölsen, NÖ

Studium

- 2002-2009 Theater-, Film und Medienwissenschaft, Universität Wien
Schwerpunktsetzung:
Frauen und Geschlechtergeschichte, Gender Studies
- 2002 Berufsreifeprüfung (Auszeichnung – Fernschülerin des Jahres)

Berufserfahrung

- 2006-2008 Österreichisches Theatrumuseum, 1010 Wien
Archiv der Sammlung von Handschriften und Nachlässen:
selbstständige Nachlasserschließung und Bearbeitung des Burgschauspielers
Albin Skoda
- 2006 IFF Institut für Wissenschaftskommunikation und Hochschulforschung,
Universität Klagenfurt, Standort Wien;
Mitarbeit am Forschungsprojekt: Bildungsbiografien und Wissenstransfers.
Studierende der Universität Wien vor und nach 1938.
- 2002 „Stille Musik“ Stummfilm, Regie: Christoph Hopf;
Assistenz der Aufnahmeleitung
- „Felix Ende“ Drama, Regie: Thomas Schwendemann
Assistenz der Filmproduktion

Zusatzqualifikationen (wirtschaftlicher Hintergrund)

- Seit 2001 Mortensen Kim, Sachverständiger für das KFZ-Wesen, Maria Anzbach;
Büroleiterin, Budgetverwalterin und Buchhalterin
- 2001-2007 Vereinsprojekt Wienerwaldschule, 3031 Rekawinkel;
Vorstandsmitglied, Kassierin, Buchhalterin, Organisatorin und Verwalterin,
Rechercharbeiten, Schnittstellenarbeit zwischen LehrerInnen und
VorstandsmitgliederInnen
- 1992-2001 Wirtschaftstreuhänder Witzelsberger Franz, 3002 Purkersdorf;
Assistentin der Geschäftsleitung und Buchhalterin