GENDER OPEN REPOSITORIUM

Einer gleichberechtigteren Zukunft entgegen? : Inszenierung von Geschlechterbeziehungen im österreichischen Tourismusfilm der Nachkriegszeit

Fritsche, Maria

2015

https://doi.org/10.25595/1182

Veröffentlichungsversion / published version
Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Fritsche, Maria: *Einer gleichberechtigteren Zukunft entgegen? : Inszenierung von Geschlechterbeziehungen im österreichischen Tourismusfilm der Nachkriegszeit*, in: L' homme : Zeitschrift für feministische Geschichtswissenschaft, Jg. 26 (2015) Nr: 2, 49-66. DOI: https://doi.org/10.25595/1182.

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer CC BY 4.0 Lizenz (Namensnennung) zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier:

https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.de

Terms of use:

This document is made available under a CC BY 4.0 License (Attribution). For more information see:

https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.en

GenderOpen – Repositorium für die Geschlechterforschung: www.genderopen.de

FREIE UNIVERSITÄT BERLIN

HUMBOLDT-UNIVERSITÄT ZU BERLIN

Einer gleichberechtigteren Zukunft entgegen? Inszenierung von Geschlechterbeziehungen im österreichischen Tourismusfilm der Nachkriegszeit

Maria Fritsche

Das erste Jahrzehnt nach dem Zweiten Weltkrieg war eine von tiefgreifenden gesellschaftlichen Umwälzungen geprägte Periode. Bereits während des Zweiten Weltkrieges war die normative Geschlechterordnung durch den verstärkten Einsatz von Frauen in der Kriegswirtschaft zunehmend unter Druck geraten. Bedingt durch den Militäreinsatz der Männer wurde den Frauen immer mehr Verantwortung für die Überlebenssicherung ihrer Familien und das Funktionieren der Wirtschaft und Infrastruktur aufgebürdet, bei weitgehender Aufrechterhaltung männlicher Machtprivilegien und restriktiver weiblicher Geschlechternormen. Die Spannungen zwischen Männern und Frauen wurden nach der militärischen Niederlage ‚Großdeutschlands' durch den wirtschaftlichen Zusammenbruch, die Dislozierung großer Bevölkerungsteile und die nach langer Absenz allmählich zurückkehrenden, oft körperlich oder psychisch beeinträchtigten Männer verschärft und mündeten in eine veritable, viel diskutierte Krise der Geschlechterbeziehungen.[1]

Die aus den Fugen geratene traditionelle Geschlechterordnung stabilisierte sich erst wieder in den späten 1940er Jahren mit dem beginnenden wirtschaftlichen Aufschwung und der Konsolidierung der politischen und gesellschaftlichen Verhältnisse. Der Mann wurde – diskursiv und real – nach und nach in seiner Position als Familienernährer und bestimmende Instanz re-inthronisiert, während Autonomie und politischer Einfluss der Frauen, die unmittelbar nach dem Krieg die Überlebenssicherung

1 Vgl. etwa Ingrid Bauer, Frauen, Männer, Beziehungen. Zur Sozialgeschichte der Geschlechterverhältnisse in der Zweiten Republik, in: Johann Burger u. Elisabeth Morawek Hg., 1945–1995. Entwicklungslinien der Zweiten Republik, Wien 1995, 102–118, 104f.; Ernst Bruckmüller, Von der Unabhängigkeitserklärung zum zweiten Kontrollabkommen, in: Ernst Bruckmüller Hg., Wiederaufbau in Österreich, 1945–1955: Rekonstruktion oder Neubeginn?, Wien 2006, 17–23.

Online gestellt mit finanzieller Unterstützung der Universität Basel (Lehrstuhl Prof. Dr. Claudia Opitz-Belakhal).

organsiert hatten, stark beschnitten wurden.[2] Hinter dieser geschlechterpolitischen Reaktion standen einerseits reale Interessen von Eliten, die einen wirtschaftlich starken und politisch stabilen, von äußerer (alliierter) Einflussnahme unabhängigen Nationalstaat anstrebten. Andererseits korrespondierten die Bemühungen um die ‚Rückkehr' zu traditionell-bürgerlichen Geschlechterrollen aber auch mit den Sehnsüchten und Bedürfnissen breiter Teile der Bevölkerung nach einem sicheren, ruhigen Leben.[3] Das hierarchisch-dichotome Familienmodell mit klar getrennten Verantwortungsbereichen und Identitätsangeboten, das Medien wie politische Entscheidungsträger ab Ende der 1940er Jahre erneut zum Standard erhoben, bediente also eine Vielzahl an Bedürfnissen.

1. Der Tourismusfilm als ‚typisches' Nachkriegsgenre

Für die gesellschaftliche Normierung und Einschreibung von Geschlechterrollen spielen Bilder – sowohl reale als auch mentale – eine einflussreiche Rolle.[4] Im ersten Nachkriegsjahrzehnt gehörte in Österreich neben den Illustrierten das Kino zu den einflussreichsten, weil beliebtesten, Bildproduzenten. Auch der österreichische Film erlebte in den 1950er Jahren seine Blütezeit: Heimische Produktionen standen regelmäßig an der Spitze der meistbesuchten Filme und zogen mehr BesucherInnen ins Kino als glamouröse Hollywoodproduktionen.[5] Um kommerziell erfolgreich zu sein, muss die Filmindustrie auf die Sehnsüchte und Ängste der Menschen mit Bilderwelten reagieren, welche einerseits die ZuseherInnen für einen Moment aus der Wirklichkeit entreißen und sie andererseits ihrer Identität versichern. Der österreichische Film bediente offensichtlich die Vorlieben und Bedürfnisse des Publikums.

Film und Gesellschaft sind auf komplexe Weise miteinander verknüpft, wobei nicht eindeutig zu klären ist, in welchem Ausmaß der Film lediglich auf gesellschaftliche Diskurse und Entwicklungen reagiert oder aber diese aktiv mitgestaltet. In der filmhistorischen Wissenschaft besteht Konsens darüber, dass Filme ihre Bilder und Geräusche, Themen und Geschichten unmittelbar aus dem sozialen Umfeld beziehen, in dem sie

2 Zur Frage, wieso die Frauen ihre „potentielle Macht", die sie durch ihre zahlenmäßige Überlegenheit und „Zuständigkeit für die Überlebenssicherung" in den ersten Nachkriegsjahren gewonnen hatten, nicht in reale Macht und nachhaltige Veränderung der Geschlechterordnung ummünzen konnten, vgl. insbes. Irene Bandhauer-Schöffmann u. Ela Hornung, Trümmerfrauen – ein kurzes Heldinnenleben. Nachkriegsgesellschaft als Frauengesellschaft, in: Andrea Graf Hg., Zur Politik des Weiblichen. Frauenmacht und -ohnmacht, Wien/Salzburg 1992, 93–120, 116f.; Erika Thurner, Die stabile Innenseite der Politik. Geschlechterbeziehungen und Rollenverhalten, in: Thomas Albrich, Karl Eisterer, Michael Gehler u. Rolf Steininger Hg., Österreich in den Fünfzigern, Innsbruck 1995, 53–66, 54.

3 Vgl. Erika Thurner, Nationale Identität und Geschlecht, Innsbruck/Wien, 74f.

4 Vgl. Bauer, Frauen, wie Anm. 1, 102.

5 Vgl. Maria Fritsche, Homemade Men in Postwar Austrian Cinema: Nationhood, Genre and Masculinity, New York/Oxford 2013, 22–28.

entstehen.[6] Anton Kaes verweist aber auch auf die aktive Rolle von Filmen: „they intervene in on-going debates and often give shape to dominant discourses."[7] In Bezug auf die Konstruktion von Geschlecht bedeutet dies, dass das Kino dominante Geschlechterkonzepte und -normen aufgreift und verhandelt und diese – je nach politischem und gesellschaftlichem Kontext – bestätigt oder durch Alternativmodellentwürfe in Frage stellt.

Wie eng der filmische Diskurs – hier definiert als dominante Bilder, Themen und Repräsentationsmuster – an die gesellschaftlichen Entwicklungen im Nachkriegsösterreich gekoppelt war, werde ich im Folgenden am Beispiel des „Tourismusfilms" illustrieren. Mit der Analyse von filmischen Repräsentationen von Geschlecht will ich herausarbeiten, wie der Nachkriegsfilm auf die gesellschaftlichen Umbrüche, insbesondere auf die kriegsbedingte Erschütterung der polaren Geschlechterordnung, reagierte. Dabei möchte ich aufzeigen, wie die Kamera Geschlecht konstruiert und Vorstellungen von Geschlecht und Geschlechterbeziehungen popularisiert und festschreibt. Des Weiteren werde ich der Frage nachgehen, wie und warum sich die Geschlechterentwürfe im Tourismusfilm änderten und deutlich machen, dass die Rückkehr zur hierarchisch-dichotomischen Geschlechterordnung keineswegs geradlinig, sondern von Brüchen und Widersprüchlichkeiten geprägt war.

Ich wählte den Tourismusfilm als Untersuchungsgegenstand, weil dieses Genre für das österreichische Nachkriegskino sehr typisch war und zudem sehr dynamisch auf Veränderungen in der Gesellschaft und in der Filmwirtschaft reagierte. Der Begriff Tourismusfilm bezeichnet romantische Komödien über StädterInnen auf Urlaub – ein Filmtypus, der in der Nachkriegszeit große Popularität in Österreich genoss. Obwohl der Tourismusfilm eine lange Tradition im österreichischen Kino hatte und spezifische visuelle und narrative Muster aufwies, war er, weil er zwischen den klassischen Genres wie Komödie, Melodram oder Historienfilm angesiedelt war, weniger an Genretraditionen gebunden. Die (im Übrigen allesamt männlichen) Filmemacher hatten also freiere Hand in der Gestaltung der Charaktere und damit auch in der Konzeptualisierung von Geschlechteridealen.[8] Über den Topos des Urlaubs, der zum Ausbrechen aus dem Alltag einlädt,[9] konnte der Tourismusfilm glaubwürdig auch innovativere Gesellschaftsentwürfe und Geschlechtermodelle vermitteln. Konträr zum essentiell rückwärtsgewandten Heimatfilm, der eine traditionelle, anti-urbane und dichotomisch struktu-

6 Vgl. Robert Allen u. Douglas Gomery, Film History. Theory and Practice. New York/London 1985, 158.

7 Anton Kaes, German Cultural History and the Study of Film: Ten Theses and a Postscript, in: New German Critique, 65 (1995): Collective Memory and Cultural Identity, hg. von Jan Assmann u. John Czaplicka, 47–58, 51.

8 Nur in wenigen Fällen wirkten Frauen an der Filmproduktion mit, zumeist als Drehbuchautorinnen oder in der Ausstattung, ausnahmsweise auch als Produzentin, wie die österreichische Schauspielerin Paula Wessely, die 1951 ihre eigene Produktionsfirma gründete.

9 Vgl. Fred Inglis, Delicious History of the Holiday, London 2000, 8, 10.

rierte Gesellschaftsordnung propagierte,[10] umarmte der Tourismusfilm die Moderne. Er zelebrierte die (temporäre) Überwindung sozialer und geographischer Schranken, indem er Stadt und Land, arm und reich, Frau und Mann einander näherbrachte.[11]

Über eine Analyse des Geschlechterdiskurses im Tourismusfilm lässt sich sehr anschaulich ausloten, welche Geschlechterentwürfe im österreichischen Nachkriegskino ‚denk- und zeigbar' und damit auch gesellschaftlich akzeptabel waren. Meiner Argumentation liegt ein Diskursbegriff zugrunde, den Achim Landwehr als einen Prozess beschreibt, „der das Sagbare und Denkbare organisiert", indem er „die Möglichkeiten von Aussagen zu einem bestimmten Gegenstand regelt"[12] und so eben – nach Michel Foucault – „Wirklichkeiten" oder „Wahrheiten" produziert.[13] Dieser Aufsatz unternimmt jedoch keine historische Diskursanalyse, sondern untersucht mittels einer in den historischen Kontext eingebetteten filmischen Textanalyse die Geschlechterrepräsentationen in zwei ausgewählten Filmen. Kriterien für die Auswahl der Filme waren ihr kommerzieller Erfolg sowie die Tatsache, dass sie als repräsentativ für einen bestimmten Zeitpunkt des österreichischen Filmschaffens gelten können.[14] Um die Veränderungen in der filmischen Repräsentation von Geschlecht über die Jahre zu veranschaulichen, vergleiche ich den Film „Rendezvous im Salzkammergut" aus dem Jahr 1948 mit dem 1951 produzierten „Eva erbt das Paradies". Der ursprünglich in die Untersuchung einbezogene dritte Film „Verliebte Leute" (1954) musste aus Platzgründen weichen und fungiert hier lediglich kursorisch als Vergleichsschablone, um die weitere Entwicklung in der filmischen Inszenierung von Geschlecht aufzuzeigen.

2. Weibliche Autonomie in „Rendezvous im Salzkammergut" (1948)

Der 1948 produzierte Film „Rendezvous im Salzkammergut" (Regie: Alfred Stöger) zeichnet sich weder durch innovative Filmkunst noch durch ein originelles Narrativ aus. Dennoch kam der Film beim Publikum sehr gut an. Mit 710.000 österreichischen BesucherInnen in 14 Monaten erreichte „Rendezvous" zwar nicht die sensationellen Einspielergebnisse von „Hofrat Geiger" (1947) oder „Der Engel mit der Posaune"

10 Die Literatur zum Heimatfilm ist mittlerweile sehr umfangreich. Stellvertretend sei hier folgende wichtige Studie genannt: Johannes von Moltke, No Place like Home: Locations of Heimat in German Cinema, Berkeley/London 2005.

11 In der filmwissenschaftlichen Forschung wurde der Tourismusfilm häufig als Subgenre des Heimatfilms behandelt. Vgl. etwa Gertraud Steiner, Die Heimat-Macher: Kino in Österreich 1946–1966, Wien 1987. Diese Kategorisierung ignoriert aber wesentliche narrative und stilistische Unterschiede zwischen den beiden Filmtypen. Vgl. Fritsche, Men, wie Anm. 5, 134.

12 Achim Landwehr, Geschichte des Sagbaren. Einführung in die Historische Diskursanalyse, Tübingen 2001, 7.

13 Michel Foucault, Überwachen und Strafen, Frankfurt a. M. 1994, 249f.

14 Vgl. meine detaillierte Studie, die auf der filmanalytischen Auswertung von 140 österreichischen Spielfilmen aus den Jahren 1946 bis 1955 basiert: Fritsche, Men, wie Anm. 5.

(1948), gehörte aber dennoch zu den kommerziell erfolgreichsten Filmen der frühen Nachkriegszeit.[15] Der Reiz des Films lag – und liegt vielleicht noch immer – in seiner komödiantischen Leichtigkeit, seiner optimistischen Grundhaltung und vor allem den beiden emanzipierten Protagonistinnen, welche die Handlung vorantreiben. Für die hier im Zentrum stehende Fragestellung, wie Film Geschlecht produziert und gesellschaftliche Entwicklungen rezipiert, sind aber insbesondere die progressiven Geschlechterentwürfe interessant.

„Rendezvous" inszeniert weibliche Unabhängigkeit in Gestalt der beiden Sekretärinnen Gretl (Inge Konradi) und Fritzi (Herta Mayen), die sich – völlig mittellos – von Wien aus auf den Weg ins Salzkammergut machen, um dort ihren Urlaub zu verbringen. Da sie sich in erster Linie zu Fuß und per Anhalter fortbewegen, kommen sie dem Zielort nur langsam näher. Dass die Frauen ohne männliche Begleitung auf der Landstraße wandern, bedurfte im Jahr 1948, als den Menschen die Flüchtlingstrecks und Hamsterfahrten aufs Land noch in lebhafter Erinnerung waren, keiner Legitimation. Wenige Jahre später aber wird ein solcher Beleg weiblicher Freiheit im österreichischen Kino nicht mehr zeigbar sein.

Das Ziel der beiden Freundinnen, die auf Zureden eines Kollegen ihr spärliches Urlaubsgeld beim Pferderennen versetzt hatten, ist St. Gilgen am Wolfgangsee. Dort betreibt Peter (Josef Meinrad), ein flüchtiger Bekannter von Gretl, zusammen mit seiner Mutter ein Hotel. Er hat Gretl eingeladen, ihren Urlaub in seinem Hotel zu verbringen, mit dem Hintergedanken, Gretls Eignung als Wirtin (und Ehefrau) zu prüfen. Ganz den schwierigen wirtschaftlichen Verhältnissen der frühen Nachkriegszeit entsprechend, ist auch der Zugang der Freundinnen ein gänzlich pragmatischer. Gretl lockt in erster Linie das Angebot des kostenlosen Urlaubs, während Fritzi in der Einladung die Chance eines sozialen Aufstiegs erkennt. Als Gretl auf Fritzis Frage, ob sie Peter heiraten wolle, Zweifel äußert, konstatiert Fritzi nüchtern: „Heutzutage darf man nicht so anspruchsvoll sein. Ist schließlich ein Hotel." Es ist dann auch Fritzi, die im Laufe des Films Peter (und sein Hotel) ‚übernehmen' wird, während Gretl Gefallen an einem reisenden Fotografen findet.

Wirkliche emanzipatorische Kraft gewann das Narrativ der weiblichen Autonomie jedoch erst durch die Tatsache, dass „Rendezvous" – anders als spätere Produktionen – die Heirat nicht als Ziel weiblichen Strebens inszenierte. Der Film präsentierte die

15 „Engel mit der Posaune" zählte innerhalb von 15 Monaten 1,5 Millionen österreichische BesucherInnen, der Tourismusfilm „Hofrat Geiger" (1947) verkaufte zwischen 1947 und 1950 allein in Österreich 2,9 Millionen Tickets. Vgl. Erich von Neusser, Die österreichischen Filmerfolge, in: Film-Kunst. Zeitschrift für Filmkultur und Filmwissenschaft, 5 (1950), 253–254, 253. Zum Vergleich: Der vom „Spiegel" 1999 als „der erfolgreichste österreichische Kinofilm aller Zeiten" betitelte „Hinterholz 8" lockte seit seiner Premiere 1998 617.596 BesucherInnen in die österreichischen Kinos. Peter Zemla, „Hinterholz 8": Amoklauf im Wienerwald, in: Der Spiegel, 26.5.1999. Zahlen von der Verwertungsförderung des österreichischen Filminstituts, Wien, Stand März 2014, unter: http://www.filminstitut.at/de/besuchszahlen/, Zugriff: 20.3.2015.

Heirat zwar als ein für Frauen wie für Männer (ökonomisch) erstrebenswertes Resultat, aber keineswegs als einzige Handlungsalternative, die den Frauen offenstand. Vielmehr entwarf er positive Gegenbilder zu dem in den zeitgenössischen Medien und in der Politik als Problem diskutierten kriegsbedingten „Männermangel" und „Frauenüberschuss", der unverheirateten Frauen eine „freudlose Existenz" prophezeite.[16] „Rendezvous" postulierte, dass Frauen zum Glücklichsein keinen Mann benötigen. Er ermunterte also das zu jener Zeit mehrheitlich weibliche Publikum,[17] die Absenz von Männern, die bereits in den Kriegsjahren Frauen zur Übernahme von immer mehr typisch männlichen Aufgabenbereichen zwang, als Chance wahrzunehmen und nicht als Einschränkung, die viele überarbeitete Frauen darin sahen.[18] Der Film sprach aber wohl auch manch männlichen Kinobesucher an, entband er doch die Männer von der Verantwortung, Frauen etwas ‚bieten' zu müssen. In der in „Rendezvous" entworfenen Gesellschaft agierten die Geschlechter eigenverantwortlich – ein für Männer wie für Frauen attraktives Angebot in der von materieller Not geprägten frühen Nachkriegszeit.

Der Film „Rendezvous" setzt Kameradschaftlichkeit an die Stelle von Romantik und ebnet auf diese Weise Geschlechterhierarchien ein. Das Narrativ betont die Übereinstimmung der Charaktere und Interessen und stellt so die Vernunft über das Gefühl – oder die körperliche Lust. So werden am Ende die pragmatische Fritzi und der geschäftsbewusste Hotelbesitzer Peter ein Paar, während der freche Charme von Gretl in der Schlagfertigkeit von Thomas einen idealen Resonanzboden findet. Dabei verhindern die ironischen Kommentare beider Frauen, dass das Verhältnis zu ihren Partnern ‚kippt' und ins Erotische abgleitet. Ob diese Zurückhaltung nur ein Zugeständnis der Filmemacher an die zeitgenössische Moral ist, darf bezweifelt werden, denn andere zu dieser Zeit produzierte Filme zeigten sich in der Inszenierung von Liebesverhältnissen

16 Gabriele Proft, Abgeordnete der Sozialistischen Partei Österreichs (SPÖ) 1945, zit. nach: Irene Bandhauer-Schöffmann u. Ela Hornung, War and Gender Identity. The Experience of Austrian Women, 1945–1950, in: David Good, Margarete Grandner u. Mary Jo Maynes Hg., Austrian Women in the Nineteenth and Twentieth Centuries, Providence/Oxford 1996, 213–233, 229. Vgl. auch Maria Mesner, „Frauenüberschuß" und „alleinstehende Frauen". Zur Konstruktion einer Existenz des Mangels, in: Siglinde Clementi u. Alessandra Spada Hg., Der ledige Un-Wille. Norma e contrarietà. Zur Geschichte lediger Frauen in der Neuzeit, Wien/Bozen 1998, 27–45; Dagmar Herzog, Desperately Seeking Normality. Sex and Marriage in the Wake of War, in: Richard Bessel u. Dirk Schuhmann Hg., Life after Death. Approaches to a Cultural and Social History of Europe during the 1940s and 1950s, Washington 2003, 161–192, 162.

17 Durch kriegsbedingte Todesfälle und Kriegsgefangenschaft kam es zu einer deutlichen Verschiebung der Geschlechterproportionen in Österreich: Ende 1945 waren 64,2 % aller Wahlberechtigten weiblich. Vgl. Ingrid Bauer, Von den Tugenden der Weiblichkeit. Zur geschlechtsspezifischen Arbeitsteilung in der politischen Kultur, in: Albrich/Eisterer/Gehler/Steininger, Österreich, wie Anm. 2, 36. Ende 1947 kamen in Wien auf 1.000 Männer 1.333 Frauen, vgl. Bandhauer-Schöffmann/Hornung, Trümmerfrauen, wie Anm. 2, 93.

18 Vgl. Bandhauer-Schöffmann/Hornung, War, wie Anm. 16, 230; Bauer, Frauen, wie Anm. 1, 105.

weniger prüde. Es scheint vielmehr, dass der Film Geschlechterdifferenzen zu verwischen sucht, indem er das Kameradschaftliche betont. Weiter lässt er die Akteurinnen immer wieder in einer Weise agieren, die traditionell männlich konnotiert ist. Diese Strategie zielt aber nicht auf eine Umdrehung traditioneller Geschlechterrollen ab, sondern vielmehr auf deren Aufweichung – mit dem Resultat, dass Verhaltensweisen nicht mehr eindeutig als männlich oder weiblich identifizierbar sind und somit die Grundlage der patriarchalen Ordnung wegfällt. „Rendezvous" wendet also, auf der narrativen wie auf der visuellen Ebene, zwei Strategien an, die in ihrer Wirkung in eine egalitäre Geschlechterordnung münden: das Unterlaufen traditioneller Geschlechterrollen und die Betonung von Ähnlichkeiten. Am Beispiel einer aus zwei Szenen bestehenden Filmsequenz möchte ich im Folgenden die Anwendung dieser beiden Strategien auf visueller Ebene analysieren und zeigen, wie die Kamera in „Rendezvous" Geschlecht konstruiert und (neu) normiert.

2.1 Frauen fordern ihren Platz

Beginnen wir die Analyse mit einer Szene, welche die beiden Freundinnen in Lodenkostüm und Hut gekleidet zeigt, bepackt mit Rucksack und Koffer. Sie marschieren im Sonnenschein fröhlich pfeifend auf einer leeren Landstraße, die sich durch eine malerisch anmutende grüne Hügellandschaft windet. Das hier entworfene Bild erinnert an Géza von Bolvarys Operettenfilm „Lumpazivagabundus" (1937), in dem drei arme Handwerksgesellen ähnlich frohgemut durch die Lande wandern. Da wie dort entwerfen die Filme ein optimistisches Gegenbild zur tristen wirtschaftlichen Lage, indem sie den von der Kapitalismuskrise Geschüttelten Handlungsmacht verleihen. Mit dem Verweis, dass die Landschaft ‚kostenlos' und für alle zugänglich sei, postuliert „Rendezvous" zumindest eine Auszeit vom Kapitalismus. Zwar sind die Urlauberinnen mittellos, doch mit Witz und Verstand setzen sie sich über Hindernisse hinweg. Nötigenfalls errichten sie auch selbst welche, um ans Ziel zu kommen, wie der weitere Verlauf der Handlung illustriert:

In einer Totalen sehen wir die Frauen müde die Straße entlangtrotten, als aus der Ferne ein Auto zu hören ist. Reaktionsschnell greift Gretl zu einem auf einer nahen Baustelle liegenden Stoppschild und stellt es mitten auf die Straße. Die Kamera springt dann von den Frauen, die sich am Straßenrand niedergelassen haben, ein Stück zurück, um das Auto einzufangen, das in hoher Geschwindigkeit vorbeirast. Einen Augenblick lang übernimmt die Kamera die Perspektive des Fahrers, der das Stoppschild sieht und anhält (Abb. 1). Die Szene kontrastiert das zielgerichtete Rasen des Autofahrers mit der langsamen Fortbewegung der Frauen, die den Mann zum Anhalten zwingen. Wie unterschiedlich die Tempi der weiblichen und männlichen ProtagonistInnen sind, unterstreichen die nachfolgenden Einstellungen, in denen der Mann statisch und die Frauen eher hektisch agieren. Der zum Stillstand gebrachte Autofahrer verlässt das Auto nicht,

Abb. 1: Gretl (links) und Fritzi errichten Barrikaden in „Rendezvous".

sondern erkundigt sich durch das offene Verdeck bei den rastenden Frauen nach dem Grund für das Fahrverbot. Gretl und Fritzi springen sofort auf, fragen den Fahrer nach dem Reiseziel und bitten ihn inständig, sie ein Stück mitzunehmen. Dieser lehnt ab und verweist auf den fehlenden Platz im Wagen. Die selbstbewusste Gretl ignoriert jedoch seine Proteste, befördert unter munterem Geplauder die auf dem Vordersitz liegenden Koffer auf die Rückbank und schiebt ihre von Fußblasen geplagte Freundin Fritzi samt Gepäck neben den Fahrer, damit sie rascher ans Ziel kommt.

Die Bildkomposition in dieser Szene ist zweigeteilt, wobei die Frauen die linke Bildhälfte und das Auto und der Fahrer die rechte Bildhälfte ausfüllen. Während die Frauen sich auffallend viel bewegen, schwatzen und die Handlung vorantreiben, wirkt die männliche Seite, repräsentiert durch das Auto und den Lenker, eher passiv. Die Tatsache, dass der Mann das Auto nicht verlässt und sich gegen weibliche Ansprüche mit Koffern und Worten verteidigt, kennzeichnet das Auto als männlichen Machtbereich. Im Lauf der Szene rücken jedoch die Frauen nicht nur immer stärker in den Mittelpunkt des Bildausschnitts, sondern auch dem im Auto sitzenden Mann durch die geöffnete Autotür immer näher. Das Vordringen der Frauen in die männliche Sphäre wird durch die Kameraperspektive akzentuiert, die von einer Außenposition in das Innere des Autos wechselt und so für wenige Momente die Sicht des Mannes illustriert, der einer weiblichen Übermacht ausgesetzt ist, die ihn sprachlich wie physisch zu überwältigen droht. In dem Moment, in dem Fritzi neben dem Autofahrer zu sitzen kommt, kehrt Ruhe ein. Die vorletzte Einstellung zeigt die beiden aus einer seitlichen Außenperspektive gefilmt, die den Abstand zwischen Lenker und Passagierin deutlich schmälert und damit den beengten Handlungsraum des Fahrers unterstreicht. Die Frau hat sich ihren Platz im Auto erkämpft und die männlichen Einwände, dass es keinen Platz gäbe – die Position der Macht also bereits besetzt sei –, durch Aktion entkräftet. Das Auto, das mit Fritzi und dem Fahrer seine rasche Fahrt Richtung Westen fortsetzt, illustriert die Tempoangleichung der Geschlechter und damit auch den erfolgreich durchgesetzten Machtanspruch der Frauen.

2.2 Die Umkehrung des männlichen Blicks

Nunmehr auf sich allein gestellt, marschiert Gretl mit ihrem Koffer in der Hand und ihrer großen Handtasche um den Hals gehängt weiter, bis sie von einer sich schließenden Bahnschranke zum Anhalten gezwungen wird. Abermals nähert sich ein Auto, wobei plötzlich einsetzende Violinklänge eine romantische Begegnung ankündigen. Aus dem Auto entsteigt ein Mann (Hans Holt), der sich später als reisender Landschaftsfotograf namens Thomas vorstellt. Gretl stürmt sofort auf ihn zu und versucht mit kecken Worten, sein Interesse zu wecken und damit eine Mitfahrtmöglichkeit zu erwirken. Doch ihr männliches Gegenüber gibt sich kühl, fast abweisend und geht an ihr vorbei zum nahen Brunnen, um einen Wasserkanister aufzufüllen. Die Kamera fokussiert auf Gretl, die Thomas vorauseilt, sich am Brunnen in seine Nähe stellt und um freundliche Konversation bemüht. Thomas würdigt Gretl jedoch kaum eines Blicks. Die halbnahe Einstellung zeigt ihn von der Seite in einem weißen, kurzärmeligen Hemd, den Hebel der Wasserpumpe betätigend, während Gretl in Frontalaufnahme zu sehen ist. Ihre dicke Lodenjacke samt der vor dem Oberkörper hängenden großen Handtasche verdecken ihre weiblichen Reize. Zudem versperrt der sich vor ihrem Kopf auf und ab bewegende Griff der Pumpe den ungehinderten Blick auf ihr Gesicht und verweigert so ihre Objektifizierung (Abb. 2).

Abb. 2: Die Kamera negiert Gretls Weiblichkeit in „Rendezous".

In der nächsten Einstellung sehen wir Thomas allein bei seinem Wagen beim Nachfüllen des Kühlwassers. Zehn Sekunden lang ruht der Kamerablick auf dem Mann, der sich am Auto zu schaffen macht, während der Wind in seinem Haar spielt und die Geigenklänge im Hintergrund anschwellen. In einer überraschenden Umdrehung der Filmkonvention macht die Kamera Thomas – und nicht Gretl – zum Objekt erotischer Betrachtung. Die Kameraführung bricht hier mit der konventionellen Inszenierung der Geschlechter, die etwa typisch für das klassische Hollywoodkino ist und von der feministischen Filmtheoretikerin Laura Mulvey in den 1970ern dafür kritisiert wurde, dass

sie die Frau zu einem „element of spectacle“[19] degradiere. Mulveys Kritik zufolge repräsentiert die Kamera den „männlichen Blick“, der die Frau zu einem Objekt erotischer Betrachtung reduziere: Das Kinopublikum mache sich den Blick unweigerlich zu eigen, weil es sich mit dem männlichen Akteur identifiziere, der – den Konventionen des klassischen Kinos folgend – die Handlung vorantreibt. Die visuelle Präsenz der weiblichen Heldin hingegen verlangsamte den Fortgang der Erzählung: Ihr Auftritt „freeze[s] the flow of actions in moments of erotic contemplation“.[20] Obwohl Mulveys Theorie teilweise zurecht als zu verallgemeinernd kritisiert wurde, erzeugte sie mit ihrem Konzept des „male gaze“ ein Bewusstsein für die Möglichkeiten der Kamera, ‚Wirklichkeiten‘ zu schaffen und damit ungleiche Machtverhältnisse zu (re)produzieren.[21]

In der oben analysierten Szene ist es der Mann, dessen Auftritt den Fortgang der Handlung zum Erliegen bringt, während die Kamera Gretl die Rolle der aktiv Blickenden zuweist. Bedeutungsvoll wird diese kurze Blickumkehr im Kontext. Während der gesamten Sequenz wird die traditionelle Inszenierung der Geschlechter dadurch unterlaufen, dass die Männer die attraktiven Frauen nicht ‚sehen‘, also nicht in ihrer Weiblichkeit wahrnehmen: Während der erste Autofahrer nur das Stoppschild sieht, hat der zweite Fahrer nur Augen für sein Auto und vermeidet sogar aktiv den Blickkontakt mit seinem weiblichen Gegenüber. Aber auch die Frauen selbst versuchen nicht, ihre körperlichen Reize einzusetzen, um männliche Aufmerksamkeit zu erregen, sondern behalten trotz der Sommerhitze ihre dicken Lodenjacken an. Die Blindheit der Männer für weibliche Reize kombiniert mit der Umdrehung des ‚männlichen Blicks‘ und einer Nivellierung von Geschlechterdifferenzen erzeugt also einen egalitären Raum, der eine Neuverteilung der Macht möglich macht.

Thomas aber verweigert Gretl die Mitfahrt und damit die Teilhabe an der Macht, indem er die Autotür vor ihr schließt. Der vorbeifahrende Zug zieht einen symbolischen Schlussstrich unter die Angelegenheit, erhöht aber zugleich die Spannung, indem er die ProtagonistInnen kurz aus dem Blickfeld nimmt. In der Tat überrascht die nächste Einstellung, weil sie Gretl vergnügt neben einem sichtlich misslaunigen Thomas im Auto sitzend zeigt. Die Frau geht als Siegerin aus diesem Machtkampf hervor. Sie hat erfolgreich ihren Anspruch durchgesetzt, im selben Tempo wie der Mann weiterzukommen. Dennoch machen die Frauen in „Rendezvous“ dem Mann den Platz am Lenkrad nicht streitig. Ihre Handlungen zielen vielmehr auf eine gleichberechtigte Nutzung der Möglichkeiten. Dass dieser Zuwachs an weiblicher Autonomie, der die Macht der Männer insofern beschneidet, als die Frauen bestimmen, wann sie Ein- und Aussteigen, auch positiv für den Mann ist, zeigt der Film in weiterer Folge. Befreit von ihrer Versorgerrolle, können sich Männer wie Frauen jenen Dingen zuwenden, die ihnen Spaß machen.

19 Laura Mulvey, Visual Pleasure and Narrative Cinema, in: Screen, 16, 3 (1975), 6–18, 11.

20 Mulvey, Pleasure, wie Anm. 19.

21 Vgl. Mark Jancovich, Screen Theory, in: Joanne Hollows u. Mark Jancovich Hg., Approaches to Popular Film, Manchester 1995, 123–150.

3. Geschlechterpolitischer Backlash und die Rolle des Kinos

Obwohl das Motiv des Urlaubs ein Ausbrechen aus gesellschaftlichen Konventionen ermöglicht,[22] war die Demontage traditioneller Geschlechterrollen keineswegs filmimmanent. Dies illustrieren etwa die Mitte der 1950er Jahre produzierten Tourismusfilme wie „Verliebte Leute" (Regie: Franz Antel, 1954) oder „Sonnenschein und Wolkenbruch" (Regie: Rudolf Nussgruber, 1955), welche zwar äußerlich moderne, aber in ihrer Struktur deutlich konservativere Geschlechterideale propagierten. Im österreichischen (wie im Übrigen auch im westeuropäischen und Hollywood-)Kino setzte das Revival traditionell bürgerlicher Geschlechter- und Familienkonzepte spätestens Ende der 1940er Jahre ein. Diese zusehende Abkehr von progressiven Geschlechterbildern war Ausdruck eines breiten geschlechterpolitischen Backlash, der – in unterschiedlichen Ausprägungen und mit zeitlichen Verzögerungen – in der gesamten kapitalistisch organisierten westlichen Hemisphäre auszumachen ist.[23] Die Hauptursache für die Forcierung des bürgerlichen Kleinfamilienmodells lag, wie eingangs erwähnt, im wirtschaftlichen Aufschwung beziehungsweise der Umstrukturierung der Wirtschaft, die zur zunehmenden Verdrängung der Frauen aus dem Arbeitsmarkt führte.[24] Daneben förderten auch ideologische und gesellschaftspolitische Strömungen die ‚Rückbesinnung' auf die traditionell dichotome Geschlechterordnung: das „Rückzugs- und Ruhebedürfnis breiter Teile der Bevölkerung"[25], gepaart mit extrem niedrigen Geburtenraten und die besonders in den ‚Verlierernationen' Österreich und Deutschland verstärkt an die Frauen herangetragene Forderung, durch Aufopferung und Mütterlichkeit der verletzten Nation und seinen Männern zur Gesundung zu verhelfen, bereiteten der Popularisierung des bürgerlichen Kleinfamilienmodells einen fruchtbaren Boden.[26]

Wieso aber verabschiedete sich der Tourismusfilm – wie das Kino insgesamt – so rasch von den pluralen Geschlechtermodellen, die er kurz nach dem Krieg popularisiert hatte? Wieso stimmte die Filmindustrie ein in den ‚Normalisierungsdiskurs', der eine Rückbindung der Frauen auf ihre scheinbar natürliche Ehefrauen- und Mütterfunktion forderte? Antonio Gramscis Konzept kultureller Hegemonie, welches die Kultur- und Medienindustrie in einer Allianz mit den Machteliten stehend sieht, bietet einen mög-

22 Vgl. Inglis, History, wie Anm. 9, 12.

23 Vgl. Robert G. Moeller, Reconstructing the Family in Reconstruction Germany: Women and Social Policy in the Federal Republic 1949–1955, in: ders. Hg., West Germany under Construction. Politics, Society, and Culture in the Adenauer Era, Ann Arbor 1997, 109–133, 112–122; Steven Cohan, Masked Men. Masculinity and the Movies in the Fifties, Bloomington 1997, 49–65.

24 Die Arbeitslosenrate der (vormals erwerbstätigen) Frauen stieg ab Anfang der 1950er Jahre trotz verbesserter Wirtschaftslage deutlich und lag doppelt so hoch wie die der Männer. Vgl. Eva Cyba, Modernisierung im Patriarchat? Zur Situation der Frauen in Arbeit, Bildung und privater Sphäre 1945 bis 1995, in: Reinhard Sieder, Heinz Steinert u. Emmerich Tálos Hg., Österreich 1945–1995: Gesellschaft, Politik, Kultur, Wien 1996, 438.

25 Thurner, Identität, wie Anm. 3, 74.

26 Vgl. Thurner, Identität, wie Anm. 3, 71–75; Bauer, Frauen, wie Anm. 1, 106f.

lichen Erklärungszugang.[27] Nach Gramsci ist die Kulturindustrie maßgeblich an der Produktion des gesellschaftlichen Konsenses beteiligt, auf dem die Macht der Herrschenden ruht. Im Gegenzug für die Propagierung der Ideale und Werte der dominanten Klasse gewinnt sie hohe Profite oder (zumindest symbolische) Beteiligung an der Macht. Dass sich die Interessen der österreichischen Filmindustrie und jene der politischen Elite im Nachkriegsösterreich teilweise stark überlappten, belegt ein Blick in die Quellen. Sowohl die Regierung als auch die Filmwirtschaft waren an einer Stärkung der österreichischen Filmproduktion interessiert, die hohe Devisen- und Steuereinnahmen versprach und gleichzeitig das durch den Nationalsozialismus desavouierte Österreich in einem positiven Licht zeigen sollte. Während die angeschlagene Filmindustrie auf die Hilfe der Regierung angewiesen war, um sich aus der durch die restriktiven alliierten Exportbeschränkungen nach Westdeutschland erzeugten tiefen finanziellen Krise zu retten, benötigte die Politik den Film für die breite Vermarktung einer neu definierten österreichischen Identität.[28]

Diese Interessenübereinstimmung erklärt aber nicht, wieso die Filmschaffenden in den ersten Nachkriegsjahren vielstimmiger agierten und, wie das Beispiel des Tourismusfilms zeigt, durchaus progressive Gesellschaftsentwürfe verbreiteten. Lag es daran, dass die reale Macht der politischen Entscheidungsträger durch die katastrophale wirtschaftliche Lage und die Überwachung durch die Alliierten gering und deshalb kaum Unterstützung von ihnen zu erwarten war?

Das Verhältnis von Gesellschaft und Film lässt sich also mit Gramscis Theorie allein nicht fassen. Foucaults Theorie des Diskurses offeriert eine fruchtbare Ergänzung.[29] Michel Foucault zufolge bestimmen von Institutionen oder Eliten produzierte Diskurse die Vorstellungswelt und das Handeln der Menschen, indem sie kontrollieren, was in einer Gesellschaft sag- und denkbar ist.[30] Die Macht der Diskurse ist solcherart, dass sich niemand seinem Einfluss gänzlich entziehen kann. Auf die österreichische Nachkriegsgesellschaft umgelegt würde das bedeuten, dass die Filmschaffenden gar nicht anders konnten, als die durch den oder die dominanten Diskurs/e produzierten Normen durch ihre Filme zu bestätigen, weil sie aus diesem ihre Vorstellungen und Bilder bezogen. Da aber die Geschlechterdiskurse aufgrund der kriegsbedingten gesellschaftlichen Verwerfungen in den frühen Nachkriegsjahren heterogener waren, waren auch die Geschlechterbilder im frühen Nachkriegsfilm vielfältiger.

27 Vgl. Antonio Gramsci, Notes on Italian History, in: Quintin Hoare u. Geoffrey Nowell-Smith Hg., Selections from the Prison Notebooks of Antonio Gramsci, London 1971 (Orig. 1935), 80.

28 Vgl. Fritsche, Men, wie Anm. 5, 40–47.

29 Vgl. Michel Foucault, Archäologie des Wissens, Frankfurt a. M. 1981, 75–82.

30 Vgl. Michel Foucault, Die Ordnung des Diskurses, Frankfurt a. M. 1997, 16.

4. Widersprüchliche Geschlechterinszenierungen in „Eva erbt das Paradies" (1951)

Die Rückkehr zu konservativeren Geschlechtermodellen war jedoch weder im Tourismusfilm noch im österreichischen Kino insgesamt geradlinig oder stringent.[31] Ich möchte hier am Beispiel des Films „Eva erbt das Paradies" (1951) die Widersprüchlichkeiten und das Nebeneinander progressiver und konservativer Geschlechtermodelle in dieser Übergangsphase aufzeigen. Regie führte Franz Antel – einer der meistbeschäftigten und kommerziell erfolgreichsten österreichischen Regisseure nach 1945, der sich zuerst mit Komödien, Tourismusfilmen und heiteren Kostümfilmen einen Namen machte, in den 1970er Jahren zum Sexfilm und am Ende seiner Laufbahn ins Historienfach wechselte. Obwohl von der zeitgenössischen Kritik häufig als Produzent einfallsloser Fließbandware geschmäht, bestätigten die hohen BesucherInnenzahlen Franz Antels Überzeugung, genau zu wissen, was das Massenpublikum wolle.[32] Ein Blick auf seine massenkompatiblen Filme kann deshalb einen Eindruck davon vermitteln, welche Geschlechterkonzepte zu dieser Zeit nach Foucault als ‚wahr' im Sinne von ‚denkbar' galten und auf breite gesellschaftliche Akzeptanz stießen.

Die Geschichte von „Eva erbt das Paradies" ist schnell erzählt. Eva (Maria Andergast), eine frustrierte Kaufhausverkäuferin aus München, schmeißt ihren Job hin, als sie ein Hotel im Salzkammergut erbt. Mit ihrer besten Freundin Daisy (Susi Nicoletti) reist sie nach Österreich, um ihre Erbschaft anzutreten. Doch der Traum vom neuen Leben als vermögende Hotelbesitzerin entpuppt sich als Albtraum, denn das Hotel am Wolfgangsee (ein bei damaligen Filmemachern besonders beliebter Schauplatz) erweist sich als völlig heruntergekommen. Als die beiden am nächsten Tag eine Gruppe Urlauberinnen kennenlernen, die vor dem Haus campieren, beschließen sie, gemeinsam das Hotel zu renovieren. Dank geschicktem Marketing floriert das Hotel, das den Namen „Paradies" erhält, bald und zieht sogar dem Grand Hotel am gegenüberliegenden Seeufer die Gäste ab. Auf den ersten Blick wirkt das von den jungen Frauen mit viel Elan und handwerklichem Geschick wiederaufgebaute Hotel Paradies tatsächlich wie ein Musterbeispiel weiblicher Emanzipation. Die Frauen erledigen alle Arbeiten selbst und haben die Entscheidungsgewalt.

Die weibliche Selbstständigkeit, die der Film im ersten Teil zelebriert, entpuppt sich jedoch als Täuschung, denn trotz aller Anstrengungen bleibt die finanzielle Lage des Hotels prekär. Es ist Hans (Josef Meinrad), der sympathische Sohn der als dominant und konservativ skizzierten Besitzerin des Grand Hotels, der die frischgebackene Hotelbesitzerin Eva vor dem Ruin bewahrt, indem er im Geheimen ihre Stromrechnungen bezahlt. Als Eva davon erfährt, weist sie seine finanzielle Unterstützung zunächst empört zurück. Schließlich akzeptiert sie aber die ungleiche Verteilung wirt-

31 Vgl. Fritsche, Men, wie Anm. 5, 127.

32 Vgl. „Filmregisseur Franz Antel ist tot", Wiener Zeitung, 12.8.2007.

schaftlicher Macht und willigt ein, Hans zu heiraten, der mit den Worten „Lass mich in Zukunft alle deine Stromrechnungen bezahlen" um ihre Hand anhält. Obwohl das Verhältnis zwischen Hans und Eva nach außen hin kameradschaftlich und egalitär wirkt, verschiebt sich die Machtverteilung immer mehr zugunsten von Hans. Dies zeigt sich auch darin, dass er seine herrische Mutter, die Evas Hotel ruinieren will, verbal in die Schranken weist und sich ihren Anordnungen widersetzt.

Anders als in „Rendezvous", in der die allgemeine finanzielle Not Egalität fördert, ist in „Eva" das Geld – und damit auch die Macht – bereits ungleich verteilt. Trotz aller weiblichen Anstrengungen, so scheint es, lassen sich die kapitalistischen Strukturen und damit die patriarchale Ordnung nicht aufbrechen. Eva heiratet Hans, weil sie allein (beziehungsweise mit ihren Freundinnen) keinen Betrieb leiten kann. Eine Rückkehr zu ihrer alten Stellung als Kaufhausverkäuferin zieht sie allerdings auch nicht in Betracht, weil sie damit einen Statusverlust in Kauf nehmen müsste. Der Mann ist hier also Garant für materielle Sicherheit und gesellschaftlichen Status.

„Eva" illustriert die zunehmende Verschiebung der Machtverhältnisse, sowohl zwischen den Geschlechtern als auch unter den Männern. Beide männlichen Protagonisten, Hans und Bill (Gunther Philipp), kommen zwar dem neuen Ideal moderner, familienorientierter Männlichkeit, das nach dem Krieg in Westeuropa zum gesellschaftlichen Leitbild erhoben wurde,[33] sehr nahe, doch bleibt die Heirat, die hier bereits als unausweichlicher Endpunkt präsentiert wird, dem Hotelbesitzer Hans vorbehalten. Bill, der als einziger Mann im Hotel Paradies als Koch und Pianist arbeiten darf, ist zwar von jungen Frauen umringt, doch kommt er als Ehemann offensichtlich nicht in Frage, was wohl auch seiner mangelnden finanziellen Potenz geschuldet ist. Damit verweist „Eva" auch auf die unterschiedliche Verteilung von Macht unter Männern, welche Raewyn Connells Konzept der hegemonialen Männlichkeit beschreibt.[34] Finanzielle Potenz und sozialer Status spielen in der Bewertungsskala von Männlichkeit (wieder) eine größere, wenn auch nicht allein maßgebliche Rolle, während Weiblichkeit mehr und mehr über die Inszenierung körperlicher Attribute definiert wird, wie nachfolgendes Beispiel illustriert.

In einer Anfangsszene von „Eva" taxieren zwar die Frauen den halbnackten Körper Bills (Abb. 3) und unterstreichen damit ihre gleichrangige Stellung. Doch im restlichen Film sind es die Frauen, die als Objekt des männlichen Blicks präsentiert werden (Abb. 4).

---

33 Frank Biess argumentiert, dass dieses modernisierte Ideal letztlich der Stabilisierung der durch den Krieg in Mitleidenschaft gezogenen Gesellschaft und der Wiederherstellung der patriarchalen Autorität diente. Vgl. Frank Biess, Männer des Wiederaufbaus – Wiederaufbau der Männer. Kriegsheimkehrer in Ost- und Westdeutschland 1945–1955, in: Karen Hagemann u. Stefanie Schüler-Springorum Hg., Heimat-Front: Militär und Geschlechterverhältnisse im Zeitalter der Weltkriege, Frankfurt a. M./New York 2002, 345–365, 354f.

34 Vgl. Raewyn Connell, Masculinities, Cambridge 1996, 76–81. Connell und James W. Messerschmidt nuancierten das Konzept hegemonialer Männlichkeit in ihrem Aufsatz Hegemonic Masculinity: Rethinking the Concept, in: Gender & Society, 19, 6 (2005), 829–859, 846ff.

Abb. 3 u. 4: ‚Weiblicher' versus ‚männlicher Blick' in „Eva erbt das Paradies".

Abbildung 4 zeigt eine Szene, in der die Gäste des Grand Hotels mit dem im Garten installierten Fernrohr nicht die umliegende Bergwelt, sondern die am gegenüberliegenden Seeufer badenden Frauen inspizieren. Der Einsatz einer sogenannten Irisblende, die den Blick durch das Fernrohr nachahmt, lenkt die Aufmerksamkeit der Schauenden auf den verengten Bildausschnitt und die im Mittelpunkt stehenden Frauen. Bei den in Bikini gekleideten Frauen handelt es sich um einige Betreiberinnen des Hotels Paradies, die sich des männlichen Blicks sehr wohl bewusst sind und gezielt damit spielen. Die weibliche Performanz zielt hier nicht auf einen Umsturz der hierarchischen Geschlechterordnung, sondern versucht, die Schwäche der Männer für erotische Reize auszunutzen, um größtmöglichen (materiellen) Gewinn aus deren Machtposition zu ziehen. Tatsächlich wechseln viele männliche Gäste ins Hotel Paradies, nachdem sie sich von der Attraktivität des weiblichen Personals überzeugt haben. Die Männer kontrollieren also den Blick und die Finanzen, während die Frauen nur über ihren Körper

(und etwas Grips) verfügen. Damit reduziert sich die Handlung des Films zunehmend auf jene Formel, die Elisabeth Büttner und Christian Dewald als typisch für die Antel-Filme bezeichneten: „Die Frau hat Kurven, der Mann hat Augen und eventuell eine Brieftasche."[35]

Die Botschaft von „Eva erbt das Paradies" ist widersprüchlich. Auf den ersten Blick wirkt der Film progressiv, weil er junge, selbstbewusste Frauen zeigt, die sich auch als handwerklich geschickt erweisen. Zwar reduziert die Kamera die jungen Camperinnen zusehends auf den Schauwert ihrer Körper,[36] doch agieren sie über einen längeren Zeitraum hinweg vollkommen eigenständig und stemmen die Renovierung und den Hotelbetrieb (fast) ohne männliche Hilfe. Nach der abgeschlossenen Renovierung des Hotels (die Analogie zum Wiederaufbau Österreichs ist kaum übersehbar) gelangen die Frauen jedoch zur Ansicht, dass sie zahlungskräftige – also männliche – Gäste nur durch gezielten Einsatz knapper Sommerhöschen und Bikinis anlocken können. „Eva" ist – das macht die genaue Lektüre des Films deutlich – an einer gesellschaftlichen Bruchstelle angesiedelt, in der emanzipierte und konservative Geschlechterentwürfe nebeneinander stehen.

Ein Blick auf Tourismusfilme, die einige Jahre später produziert wurden, illustriert, in welche Richtung die Entwicklung ging. Die Unabhängigkeit der Frauen, die in „Rendezvous" und auch noch in „Eva" ein zentrales Motiv bildete, ist etwa in „Verliebte Leute" (1954), bei dem ebenfalls Franz Antel Regie führte, fast gänzlich verschwunden. Zwar erhaschen wir einen kurzen Blick auf Frauen, die in kleinen Gruppen auf der Vespa oder mit dem Rad auf der verkehrsarmen Autobahn fahren, doch die beiden weiblichen Hauptfiguren bewegen sich ausschließlich in männlicher Begleitung und reisen auch nicht aus eigenem Wunsch. Die Berufsarbeit, die den Protagonistinnen in „Rendezvous" und in „Eva" Entfaltungsmöglichkeiten bot und ihre Selbstständigkeit sicherte, wird in „Verliebte Leute" als wenig erstrebenswert charakterisiert. Die filmische Inszenierung insinuiert, dass das Glück der Frauen nicht in der Unabhängigkeit oder im Beruf liegt, sondern in der erfolgreichen Suche nach einem Ehemann, der für emotionale wie materielle Sicherheit sorgt. „Verliebte Leute" demonstriert damit den Wiedereinzug eines konservativen Geschlechter- und Familienmodells.

5. Resümee

Das populäre Kino reagierte feinfühlig auf die durch den Krieg ausgelösten wirtschaftlichen und gesellschaftlichen Umwälzungen und die verstärkte Präsenz von Frauen in der Öffentlichkeit. Obwohl die Filmschaffenden in Österreich nach Kriegsende –

35 Elisabeth Büttner u. Christian Dewald, Anschluß an Morgen. Eine Geschichte des österreichischen Films von 1945 bis zur Gegenwart, Salzburg 1997, 240.

36 Vgl. Büttner/Dewald, Anschluß, wie Anm. 35, 240.

anders als ihre Kollegen in Italien, Frankreich oder Deutschland – kaum nach neuen ästhetischen Ausdrucksformen suchten, nutzten einige Filmemacher die Umbruchstimmung, um unter Beibehaltung der äußeren Form neue Gedanken zu formulieren. Ganz der optimistischen Weltsicht des Genres verpflichtet, antwortete der Tourismusfilm zunächst auf die Nöte und Verunsicherungen der Bevölkerung mit neuen Geschlechterentwürfen, die Selbstbestimmung, individuelle Freiheit und Egalität betonten. Es fällt jedoch auf, dass die vom Tourismusfilm in den ersten Nachkriegsjahren inszenierten Geschlechterverhältnisse meist progressiver als die anderer Genres waren. Dies mag der Tatsache geschuldet sein, dass der Tourismusfilm weniger an Genrekonventionen gebunden war und daher mehr Raum für Experimente bot. Zudem wirkte sich das im Tourismusfilm zentrale Motiv des Urlaubs, das eine temporäre Aushebelung gesellschaftlicher Zwänge erlaubte, auf die Inszenierung der Geschlechter aus. Wichtig erscheint mir jedoch auch noch ein dritter Punkt, nämlich dass der Tourismusfilm einen egalitären Raum schuf, indem er die geschlechtliche Trennung in männliche Öffentlichkeit und weibliche Privatheit weitgehend aufhob. Die Landschaft als zentraler Ort war – anders als im Heimatfilm, wo Berg und Wald dem Mann vorbehalten blieb[37] – im Tourismusfilm nicht geschlechterspezifisch konnotiert. Sie stand allen offen, auch wenn die UrlauberInnen die Natur selten betraten und meist nur vom traßenrand oder Badestrand aus betrachteten. Der Tourismusfilm produzierte also eine Gemeinschaft von Gleichen, in der Ungleichheiten eingeschliffen und die bürgerliche Geschlechterrollentrennung außer Kraft gesetzt waren.

Auf den geschlechterpolitischen Backlash reagierend, begann der Tourismusfilm – da sich der egalitäre Landschaftsraum nicht einfach aufheben ließ –, die Bewegungs- und Handlungsfreiheit der Frauen zu beschränken. „Verliebte Leute" rückte das Alleinreisen von Frauen in ein negatives Licht und machte ihr Fortkommen vom Vorhandensein eines männlichen Beschützers abhängig. Zwar waren auch die Frauen im frühen Nachkriegsfilm „Rendezvous" auf männliche Akteure angewiesen um weiterzukommen. Aber in diesem Fall entschieden sie selbst, wann und mit wem sie reisen wollten. In „Verliebte Leute" und teilweise schon in „Eva" wurde den Frauen diese Entscheidungsfreiheit genommen.

Normative Wirkung konnten solche Darstellungen dadurch entfalten, dass sie die Einengung der weiblichen Selbstbestimmung als Errungenschaft einer Wohlstands- und Konsumgesellschaft präsentierten. Der (Ehe-)Mann garantierte die materielle Sicherheit der Frau und entband sie zugleich der Verantwortung, für ihr eigenes (physisches wie soziales) Weiterkommen sorgen zu müssen. Dass Männer wie Frauen solche Interpretationsangebote als durchaus attraktiv empfanden, illustriert der deutliche

37 Vgl. Fritsche, Men, 126.

Anstieg der Eheschließungen und der Geburtsrate ab Mitte der 1950er Jahre.[38] Der Tourismusfilm ersetzte ab Anfang der 1950er die Frau als Produzentin, die sogar im Urlaub arbeitet und aufbaut, zunehmend durch die Frau als Konsumentin. Er reagierte damit auf den gesellschaftlichen Wandel und stützte den dominanten medialen und politischen Diskurs mit visuellen Geschlechterinszenierungen, welche die Frau in ihrer Doppelfunktion als Hausfrau und Konsumentin festschrieben.[39]

Anhand der Analyse von zwei Tourismusfilmen aus verschiedenen Jahren versuchte ich zu zeigen, dass die filmische Konstruktion von Geschlecht stets in Referenz zu geltenden gesellschaftlichen Normen erfolgt. Die durch Kameraführung und Inszenierung erzeugten Bilder rufen allgemein akzeptierte Vorstellungen von Geschlecht ab, die im Bewusstsein der ZuseherInnen präsent sind, und deuten diese neu oder bestätigen sie. Mitunter können sich die Visualisierungen quer zum Narrativ legen oder aber sind in sich widersprüchlich, wie das Beispiel von „Eva" illustrierte. Derartige Inkohärenzen, in denen alte und neue Vorstellungen von Geschlecht miteinander konkurrieren, verweisen auf gesellschaftliche Umbruchphasen. Die präzise Untersuchung von Geschlechterrepräsentationen im Film hilft, die Komplexität und Prozesshaftigkeit der gesellschaftlichen Veränderungen im ersten Nachkriegsjahrzehnt besser zu verstehen. Die Veränderung der Reiserichtung, die im frühen österreichischen Tourismusfilm von Ost nach West verlief und allmählich durch die Bewegung von Nord nach Süd ersetzt wurde, könnte also symbolisch gelesen werden: als Metapher für den Wandel der Geschlechter- und Machtverhältnisse im Nachkriegsösterreich, die sich allmählich von einer – ohnehin instabilen – Horizontalen wieder in die Vertikale verschoben und in einer Restauration der hierarchischen Geschlechterordnung mündeten, die erst Ende der 1960er Jahre neuerlich erschüttert wurde.

38 Vgl. Thurner, Innenseite, wie Anm. 2, 58, 62f. Die Beteiligung der Frauen an der Erwerbstätigkeit war in Österreich mit 35 % relativ hoch. Allerdings arbeiteten die Frauen meist im Niedriglohnsektor und empfanden die Erwerbsarbeit (die sie zusätzlich zur Haus- und Familienarbeit leisteten) eher als Belastung denn als Befreiung. Vgl. Cyba, Modernisierung, wie Anm. 24, 438f.

39 Vgl. Erika Carter, Alice in the Consumer Wonderland: West German Case Studies in Gender and Consumer Culture, in: Moeller, West Germany, wie Anm. 23, 347–371, 355f.; Maria Mesner, Die „Neugestaltung des Ehe- und Familienrechts". Re-Definitionspotentiale im Geschlechterverhältnis der Aufbau-Zeit, in: Zeitgeschichte, 24, 5/6 (1997): Politische Kultur nach 1945, hg. von Erika Weinzierl u. Heidemarie Uhl, 186–210.