

Peter Scheinpflug

Der Heimatwestern, oder: der Chronotopos par excellence des Neuen Deutschen Genrefilms? (2019)

Ein gediegenes Dorffest, traditionelle Trachten, martialische Blechblasmusik, gemächlicher Tanz, strahlend blauer Himmel und eine eigentlich allumfassende friedliche Stimmung, wäre nicht just ein Mann wie aus einer anderen Welt eingedrungen, womit er für Komplikationen im Liebesplot sorgt – kurz: ein Dorfidyll ganz in der Tradition des bundesdeutschen Heimatfilms der 1950er Jahre (Abb. 1.1 und 1.3). Schnitt: Plötzlich erklingt eine ganz andere, nämlich eine für Western typische Musik, als zwei junge Männer in moderner Cowboymontur, einer sogar mit Hut, von einer Veranda aus auf ihre Pferde steigen, um übers Feld gen Horizont zu reiten (Abb. 1.2 und 1.4). Es handelt sich hierbei um eine typische Sequenz des Fernsehfilms *Die Büffel sind los* von 2016, der ostentativ die Konventionen des Heimatfilms und des Westerns zusammenbringt.



Abb.1.1-1.4: Heimatfilm und Western in *Die Büffel sind los* (2016)

Diese Hybridisierung von Heimatfilmtradition und Western mag als kühn verwundern, sollte sie aber nicht. Sie lässt sich reibungsfrei der Agenda des so genannten Neuen Deutschen Genrefilms zuordnen: „[...] durch die weiteren Entwicklungen und Erfolge [...] des Genrefilms auf internationaler Bühne ist ein enormer Anpassungsdruck an moderne Standards entstanden, dem sich auch der deutsche Film nicht entziehen kann.“ (Vu 2008, 34f.) Dieses

Zitat stammt von Huan Vu, der nicht nur Filmregisseur ist, sondern auch Mitbegründer der Filmbewegung Neuer Deutscher Genrefilm. Es handelt sich dabei um eine eher lose Bewegung von Filmemacher*innen, die sich der Produktion von Genrefilmen in Deutschland verschrieben haben und zugleich sowohl das Renommee von Genrefilmen als auch das Genrebewusstsein über internationale ebenso wie nationale Genretraditionen fördern wollen. Es verwundert daher wenig, dass Huan Vu in seinem Langfilmdebüt *Die Farbe* von 2010 eine vergleichbare Hybridisierung von Heimatfilm und Western realisiert hat, wenn er bei der Darstellung eines ländlichen Idylls in der Tradition des Westerns die Weite und zugleich Grenzziehungen sowie Dualismen betont.

Was läge für eine Bereicherung des Genrebewusstseins für internationale und nationale Genretraditionen näher, als die Hybridisierung des Westerns, der oft als der Inbegriff des US-amerikanischen Films verstanden wird, und des Heimatfilms, der oft als das typisch deutsche Genre gilt? Diese Hybride wird inzwischen in Verleihmaterialien ebenso wie in Rezensionen und Fernsehprogrammankündigungen als „Heimatwestern“ bezeichnet.

Und was läge näher, als den Heimatfilm als Chronotopos *sensu* Bachtin zu analysieren? Sowohl der Western als auch der Heimatfilm werden geheimhin vorrangig durch ihr Setting, ihre Handlungszeit und ihren Handlungsort, eine genrespezifische Ästhetik der Landschaft und der aus alle dem abgeleiteten Figurentypen, Konflikte und Themen definiert. Zudem wird beiden Genres gerade deshalb eine besondere kulturelle Bedeutung zugeschrieben. Western und Heimatfilm qualifizieren sich damit ungefragt als Chronotopos, wie Bachtin ihn konzipiert hat. Auch der Heimatwestern als Hybridisierung von Western und Heimatfilm müsste sich daher als Chronotopos eignen. Mehr noch: Als Hybridisierung der Inbegriffe der amerikanischen und der deutschen Genrefilmgeschichte könnte er womöglich sogar als idealer Chronotopos des Neuen Deutschen Genrefilms identifiziert werden, als Symptom einer bundesdeutschen Alltagskultur im Spannungsfeld von nationalen Traditionen und Institutionen einerseits und internationaler Kulturartefakte, im Fall von Film und Fernsehen: vor allem US-amerikanischer Hollywoodfilme und Serien andererseits?

Dieser Beitrag folgt der Spur des Heimatwesterns im Neuen Deutschen Genrefilm und fragt nach seinem Potenzial als Chronotopos. Zunächst wird dazu das Korpus diskutiert. Darauf folgen allgemeine Ausführungen zu Chronotopos und Genre, an die dann die Analyse und Diskussion des Chronotopos Heimatwestern anschließen. Zum Abschluss wird die Frage beantwortet, die der Titel aufwirft: Kann der Heimatwestern als Chronotopos par excellence des Neuen Deutschen Genrefilms bezeichnet werden?

1 Korpus: der Heimatwestern des Neuen Deutschen Genrefilms

Im Stuttgarter Tatort *Altlasten* von 2009 ereignet sich unverhofft während des Ermittlungsplots eine außergewöhnliche Szene, in der Kommissar Bootz mit seiner Schwiegermutter Mensch-Ärgere-Dich-Nicht spielt. Außergewöhnlich an diesem alltäglichen Ereignis sind die unverkennbaren Zitate aus Sergio Leones Italowestern-„Klassiker“ *Spiel mir das Lied vom Tod*: Ennio Morricones Musik, die Betonung der Blickwechsel, die extreme Dehnung der Zeit vor der Duellauflösung, die Zooms auf Augen, Leone-Shots, Detailaufnahmen der Würfel statt Waffen. Unverhofft ist dieses Leone-Zitat, da es in diesem Tatort davor – wie auch übrigens danach – keine weiteren Zitate oder Aktualisierungen von Western- oder Italowesternkonventionen gibt.

Solche vereinzelt und expliziten Anspielungen und Zitate in Bezug auf Klassiker und Konventionen des Westerns und Italowesterns sind im deutschen Gegenwartsfilm, vor allem im Fernsehfilm, nicht selten, was sich wohl größtenteils auf die außerordentliche Popularität von Western und Italowestern zurückführen lässt. Daher gilt es, im Folgenden zunächst das Korpus des Heimatwesterns innerhalb des Neuen Deutschen Genrefilms zu klären:

Unter dem Genre „Heimatwestern“ werden hier alle Filme gefasst, die von einem heterogenen Publikum, und sei es unbewusst, erkennbare Konventionen des Heimatfilms und des Westerns hybridisieren. Dies schließt mehrere verwandte Gruppen aus:

- konventionelle Western wie *In einem weiten Land* (2014), *Winnetou – der Mythos lebt!* (2016) und konventionelle Neo-Western wie *Winnetous Weiber* (2014) oder *Heute stirbt hier (K)ainer* (2021)¹, die vorrangig als Fernsehfilme zu finden sind
- Anti-Western wie *Gold* (2013) oder *Western* (2017)
- Heimatfilme und Anti-Heimatfilme wie *Räuber Kneißl* (2008)
- Regional-Krimis, die den Western zitieren oder thematisieren, aber nicht als Aktualisierung des Genres Heimatfilm verstanden werden und die als Fernsehfilme

¹ Der Fernsehfilm *Heute stirbt hier (K)ainer* ist insofern ein genretheoretisch interessanter Fall, da er als Grenzfall zur genaueren Bestimmung des hier diskutierten Heimatwesterns dienen kann. Auf den ersten Blick mutet der Film nämlich wie ein Heimatwestern an: Einen todkranken professionellen Killer verschlägt es in die deutsche Provinz, wo er fälschlicherweise für einen Auftragsmörder der Mafia gehalten wird, mit einer Bäuerin anbandelt und in eine Fehde gerät. Obwohl der Film in einem kleinen Dorf auf dem Land spielt und dadurch bedingte Figuren wie die Bäuerin oder der Förster vorkommen, aktualisiert der Film keine Konventionen des Heimatfilms. Damit ist *Heute stirbt hier (K)ainer* ein erfrischend innovativer deutscher Neo-Western, aber noch kein Heimatwestern. Entsprechend findet sich in der Kritik auch nicht die inzwischen gebräuchliche Klassifikation „Heimatwestern“, sondern Wortschöpfungen wie „Dorfwestern“ (Fischer 2021) oder „Provinz-Posse im Western-Style“ (Tittelbach 2021), die symptomatisch für das Irritationspotenzial des Film für eine Genre-Klassifikationen sind.

zumeist auch einer eigenen Serienlogik und Seriengeschichte gehorchen, wie *Ein Mord mit Aussicht* (2015), *Harter Brocken: Die Kronzeugin* (2017) oder *Tatort: Der Höllische Heinz* (2019)

- alle Kurzfilme wie *Showdown in Fort Henry* (2019), da diesen derzeit nicht die üblichen Distributionswege wie Langspielfilmen offen stehen und sie daher vorrangig von einem Spezialisten- und Expertenpublikum aus Cineasten und Filmforschenden wahrgenommen werden. Sie haben damit derzeit in der deutschen Filmkultur keinen Einfluss auf die vom Massenpublikum genutzten, weil vielfach verfügbaren, tradierten Wissensbestände zu Genres

In diesem filmwissenschaftlichen Beitrag werden bei der Diskussion des Heimatwesterns als Chronotopos ausschließlich Filme fokussiert, jedoch aufgrund der engen Verzahnung von Fernseh- und Kinokoproduktionen in Deutschland sowohl Kino- als auch Fernsehfilme. Ausgeklammert werden damit allerdings sowohl Romane wie *Das finstere Tal* (2010) als auch Comics wie *Krepier oder Stirb* (2012), die als „Heimatwestern“ rezensiert worden sind (o.A. 2012).

In diesem Zusammenhang sei auch erwähnt, dass der Begriff „Heimatwestern“ inzwischen unter Kritiker*innen eine gewisse Popularität erfahren hat, so dass er oft wenig reflektiert und überaus vage verwendet wird. Beispielsweise führt Matthias Lor die Klassifikation „Heimat-Western“ prominent im Titel seiner Kritik zum Tatort *Sonnenenwende* (2018). Bezeichnenderweise geht Lor im Verlauf seiner Ausführungen dann jedoch an keiner Stelle mehr darauf ein, denn der Tatort über völkische Bewegungen in der Provinz funktioniert zwar sehr gut als Hybride aus Tatort-typischem Kriminalfilm und Anti-Heimatfilm, präsentiert sich aber nicht in der Tradition des Westerns. Die Klassifikation „Heimat-Western“ ist damit wohl eher ein Versuch, die Leserschaft für die Kritik und den Tatort zu gewinnen, als eine ernstzunehmende, in der Filmlektüre nachvollziehbare Genre-Verortung. Die Verwendung des Begriffs in den Diskurssträngen der Film- und Fernsehkritik ist also kritisch zu prüfen.

Mit allen diesen Einschränkungen ergibt sich daraus das folgende aktuelle Korpus des Heimatwesterns innerhalb des Neuen Deutschen Genrefilms²:

² Dieser Essay wurde im November 2019 anlässlich der Jahrestagung der AG Genre Studies zum Thema „Genre und Zeit“ verfasst und behandelt daher nur Filme, die mir bis zu diesem Zeitpunkt im bundesdeutschen Kino, Heimkino oder Fernsehen verfügbar waren.

- *Die Farbe* (2010) handelt von einem Kometen, der kurz vor Beginn des zweiten Weltkrieges in ein Tal im, wie es im Film heißt, „Schwäbisch-Fränkischen Wald“ einschlägt und zunächst die Natur, dann auch eine Familie verändert.
- *Die andere Heimat: Chronik einer Sehnsucht* (2013) erzählt von einem jungen Mann, der vor dem entbehrungsreichen Leben in einem Dorf im Hunsrück 1842 in eine „Indianer“-Phantasie flieht.
- *Das finstere Tal* (2014) erzählt von einem texasstämmigen Mann, der in ein Tal in den Alpen kommt, um Rache an einem Großbauern und Großgrundbesitzer namens Brenner zu verüben, der seinen Eltern Unrecht angetan hatte, da er seit Jahrzehnten autoritär und erbarmungslos über das Tal herrscht und jede Braut nach der Hochzeit mit einem anderen Mann schwängert.
- *Die Büffel sind los* (2016) beginnt mit der Flucht einer jungen bulgarienstämmigen Frau vor ihrem ehemaligen Zuhälter, die abrupt endet, als sie mitten in einer Familienfehde zwischen zwei jungen Züchtern von rumänischen Büffeln und dem Sohn eines Großgrundbesitzers strandet, der alle, wie es im Film heißt, „Traditionshöfe“ für die EU-subventionierte Biogasproduktion vereinnahmen will.
- *13 Uhr Mittags* (2018) erzählt wie sein Vorbild, der Westernklassiker *12 Uhr Mittags* (High Noon, 1952), größtenteils in Echtzeit davon, wie ein Polizist sein altes Leben hinter sich lassen und das Dorf verlassen will, sich aber an seinem letzten Arbeitstag einem Verbrecher im Duell stellen muss, der sich an ihm rächen will.

2 Vom Idyll zur Lounge: Chronotopos und Genre

In seinem kanonischen Essay *Formen der Zeit und des Chronotopos im Roman* von 1937-38 fasst Bachtin den Chronotopos als einen „untrennbare[n] Zusammenhang von Zeit und Raum“ (2017, 7): „Die Merkmale der Zeit offenbaren sich im Raum, und der Raum wird von der Zeit mit Sinn erfüllt und dimensioniert“ (7). Den Chronotopos als raum-zeitliche Organisation von Lebenswelt sieht Bachtin ebenso in der Fiktion wie in der Realität und beide sind nicht nur interdependent, sondern in einem unauflösbaren Austauschverhältnis (191f.): „Das Werk und die in ihm dargestellte Welt gehen in die reale Welt ein und bereichern sie, und die reale Welt geht in das Werk und in die in ihm dargestellte Welt ein, und zwar im Schaffensprozeß wie auch im Prozeß seines späteren Lebens, in dem sich das Werk in der schöpferischen Wahrnehmung durch die Hörer und Leser ständig erneuert“ (192). Es geht Bachtin beim

Chronotopos also mitnichten nur um einen historiographischen Ansatz der Literaturgeschichte, sondern vor allem der Kultur- und Sozialgeschichte (7).

Im vierten Absatz des Essays geht Bachtin bereits gezielt auf den engen Zusammenhang von Chronotopos und Genre ein: „In der Literatur ist der Chronotopos für das Genre von grundlegender Bedeutung. Man kann geradezu sagen, daß das *Genre* mit seinen Varianten vornehmlich vom Chronotopos determiniert wird [...].“ (8 (H.i.O.)). So ließe sich der „griechisch[e] Roman“ der Antike beispielsweise nach drei Chronotopoi in drei „Grundtypen“ unterscheiden (9). Am ersten Typ, dem „abenteuerlichen Prüfungsroman“ (9) mit dem Chronotopos „Abenteuerzeit“ (10), wird Bachtins Logik besonders deutlich:

Der griechische Roman hat fast alle Genres der antiken Literatur in seiner Struktur genutzt und weitertransportiert. Doch alle diese Elemente, die aus verschiedenen Genres übernommen wurden, sind hier zur neuen spezifischen Einheit des Romans umgeschmolzen und zusammengefügt, deren konstitutives Moment gerade die Abenteuerzeit des Romans ist. In diesem gänzlich neuen *Chronotopos* – einer „fremden Welt, in der die Zeit des Abenteurers herrscht“ – haben die den verschiedenen Genres entstammenden Elemente einen neuen Charakter und besondere Funktionen erhalten und somit aufgehört, das zu sein, was sie in den anderen Genres waren. (12 (H.i.O.))

Bachtins Ansatz wurde in der filmwissenschaftlichen Genreforschung am überzeugendsten³ von Vivian Sobchack aufgegriffen in ihren Ausführungen zum Chronotopos *lounge time* im *film noir* der 1940er und 1950er Jahre: Sobchack versteht unter dem Chronotopos eine „spatiotemporal structure of meaning“, deren fiktionale Ausgestaltung sich aus der realen Lebensrealität und ihrer sinnhaften und sinnstiftenden Raum-Zeit-Gefüge speist und daher, im Umkehrschluss, als deren Symptom gelesen werden kann (1998, 149). Dies exemplifiziert sie am Beispiel des Chronotopos *lounge time* im ‚klassischen‘ *film noir*, der sich in „nightclubs, cocktail lounges, bars, anonymous hotel or motel rooms, boardinghouses, cheap roadhouses, and diners“ (156) realisiert. In seinem Zentrum identifiziert Sobchack die Abwesenheit eines Heims/Zuhauses, weshalb der *film noir* unter anderem keine Eltern, Mütter, Väter, Kinder, keine Fortpflanzung, keine Sicherheit, keine Traditionen, keine kohärente Identität, keine Privatsphäre, kein Essen, keine natürlichen Tode kennt (157f.). Sobchack greift damit

³ Vivian Sobchack referiert außerdem affirmativ auf Michael V. Montgomerys Studie *Carnivals and Commonplaces. Bakhtin's Chronotope, Cultural Studies, and Film* von 1993, die den hohen Anspruch erhebt, Grundlagen zur Diskussion von Bachtins Konzeption des Chronotopos für die Filmanalyse zu leisten. Genretheoretisch sind Montgomerys Ausführungen allerdings wenig produktiv, da das Kapitel zu „Chronotopes and Classical Hollywood Genres“ nicht nur kaum theoretische Reflexionen beinhaltet, sondern auch in seiner Argumentation inkonsequent erscheint, was mit einer willkürlich erscheinenden Auswahl der Beispiele einhergeht. So führt der Autor im ersten Unterkapitel den Chronotopos der Straße mit dem Genre Road-Movie eng, kappt aber alle Potenziale für allgemeinere genre-theoretische Überlegungen, indem er abrupt zu Komödien mit Bing Crosby und Bob Hope wechselt (15-17). Im zweiten Unterkapitel diskutiert Montgomery den Chronotopos des Schlosses allein anhand von *Rebecca* und *Citizen Kane* und geht damit auch nicht mehr auf genre-theoretische Fragen ein (17-19). Dies kulminiert in Montgomerys transgenerischer Analyse des Chronotopos *shopping mall* in ganz verschiedenen US-amerikanischen Filmen der 1980er und früher 1990er Jahre (87-120).

Bachtins Argumentation dazu auf, „how concrete spatiotemporal articulations generate narrative structures, figures, characters, and tropes“ (152). Wie auch Bachtin attestiert Sobchack daher dem Chronotopos genrekonstitutiv zu sein: „[...] chronotopes are [...] constitutive of what we apprehend as genre.“ (151)

Dieses Postulat mag, um die berühmte Unterscheidung von Tzvetan Todorov (1975, 13f.) zu bemühen, bei vielen theoretisch modellierten Genres, zu denen Steve Neale auch den *film noir* zählen würde,⁴ noch nachvollziehbar sein, wird aber bei historisch gewachsenen Genres schwer haltbar, da diese in ihrer Alltagsnutzung von einem heterogenen Massenpublikum Differenzierungen wie Gattungen, Modi, Genres, Stilen, Figurentypen/Narrative/Themen etc. einebnen und eine immense begriffliche „Unschärfe“ (Hickethier 2003, 65) aufweisen. Es wird mithin kaum möglich sein, für ein „Genre“ wie den „Vampirfilm“, das allein durch die Hauptfigur konstituiert wird und daher Filme umfasst wie *John Carpenters Vampire, Blade, The Wisdom of Crocodiles* oder *Subspecies: The Awakening* (alle aus dem Jahr 1998), einen gemeinsamen, genrekonstitutiven Chronotopos zu identifizieren. Obwohl der Chronotopos hier also nicht als genre-konstitutiv verstanden wird, sind Vivian Sobchacks Ausführungen überzeugend, dass Genres als Modus der seriellen und konventionalisierten Produktion ähnlicher Texte zeit- und kulturspezifische Chronotopoi ausbilden können, die als symptomatisch für ihre Entstehungskultur gelesen werden können.

Diese Annahme liegt den nachfolgenden Ausführungen zum Chronotopos Heimatwestern im Neuen Deutschen Genrefilm zugrunde.

3 Chronotopos Heimatwestern

In seinen exemplarischen Analysen widmet sich Bachtin drei interdependenten Dimensionen des Chronotopos, durch deren spezifische Konstellation alles andere wie Figurentypen, Motive oder Handlungsmuster bedingt sind, da sie sich erst im Chronotopos realisieren (2017, 187f.): der Zeit und den Zeitstrukturen, dem Raum und den Raumverhältnissen, dem „Bild des Menschen“ (29). Diese Vorgehensweise wird auch hier leitend sein, um den Chronotopos

⁴ Die Filme, die heute gemeinhin als ‚Klassiker‘ des *film noir* gelten, wurden zur Zeit ihrer Entstehung und ersten Kinoauswertung in den USA mit anderen Begriffen wie „murder mystery“ beworben, da der Begriff *film noir* erst nachträglich von der französischen Kritik geprägt wurde. Steve Neale lehnt es daher ab, den *film noir* als Genre zu bezeichnen und versteht ihn eher als Zyklus (2000, 173-175; zur Kritik daran siehe: Scheinpflug 2014, 53-55.). Hier wird durch die Schreibweise zwischen einerseits *film noir* als US-amerikanische Filme der 1940er und 1950er Jahre und andererseits Noir als sehr unscharfem Genrebegriff, wie er derzeit transmedial und transkulturell genutzt wird, unterschieden.

Heimatwestern zu beschreiben. Nur in seinen „Schlussbemerkungen“ geht Bachtin auch darauf ein, dass es „*chronotopische Wert[e]* unterschiedlichen Grades und Umfangs gibt“ (180 (H.i.O.)), da ein Chronotopos „eine unbegrenzte Zahl von kleinen Chronotopoi in sich einschließen“ kann (189), die wiederum in „spezifische Wechselbeziehungen“ treten können, wobei jedoch „gewöhnlich einer von ihnen der umgreifende oder dominierende ist“ (190). In diesem Sinne wird hier der Heimatwestern als ein Chronotopos gefasst, der aber kleinere Chronotopoi wie den Hof, das Wirtshaus oder das Feld nicht nur umfasst, sondern strukturiert.

Betrachtet man das Korpus des aktuellen Heimatwesterns, so fällt zunächst ein gravierender Unterschied auf: Alle Kinofilme spielen in der Vergangenheit, während alle Fernsehfilme in der Gegenwart spielen. Dies kann zum einen durch die durchschnittlich vergleichsweise geringeren Budgets bei Fernsehfilmen begründet werden, da bei einem gegenwärtigen Setting Kosten für Ausstattung und Kostüm gespart werden können. Zum anderen verwundert dieser Befund aber auch wenig mit Blick auf die transmediale Geschichte des „konservativen Heimatfilm[s], der sich vor allem in den 80er und 90er Jahren in Fernsehserien wie *Die Schwarzwaldklinik* oder *Forsthaus Falkenau* wieder beleben ließ“ (Koebner 2011, 305) und in Fernsehserien wie *Der Bulle von Tölz* (1995-2009), *Um Himmels Willen* (2002-...) oder *Der Ranger – Paradies Heimat* (2018-...) bis heute fortlebt, die allesamt in der Gegenwart spielen und ein idealisiertes, romantisiertes Bild des ländlichen Idylls zeichnen.

Auch ein oberflächlicher Blick auf eine Karte der Handlungsorte zeigt weitere gravierende Unterschiede: *Die Farbe* spielt laut Film im „schwäbisch-fränkischen Wald“, *Die andere Heimat* spielt im Mittelgebirge Hunsrück, *Das finstere Tal* spielt irgendwo in den Alpen, vermutlich in Südtirol,⁵ *Die Büffel sind los* spielt irgendwo in der schwäbischen Alpenregion und *13 Uhr Mittags* spielt an der niedersächsischen Nordseeküste.⁶

Ein weiterer signifikanter Unterschied besteht in ihrer Genre-Hybridität: Wie ich bereits am Beispiel des Giallos argumentiert habe, können bei Genre-Hybriden verschiedene Dominanzverhältnisse vorkommen (Scheinpflug 2014, 156). Dies ist auch bei allen hier behandelten Heimatwestern so: Bei dem Kinofilm *Die andere Heimat* und dem Fernsehfilm *Die Büffel sind los* dominieren deutlich die Konventionen des (Anti-)Heimatfilms und deren

⁵ Zumindest wurde dort gedreht. Der exakte Handlungsort wird im Film nie auch nur angedeutet. Ebenso wenig wie das Jahr, in dem der Film spielt.

⁶ Auf dem Dorfschild im Film ist zwar der Landkreis „Vechta“ genannt, aber das Dorf im Film liegt auch direkt an der Nordsee, weshalb es nicht im realen Vechta südöstlich von Cloppenburg liegen kann.

Hybridisierung mit Konventionen des Westerns zum Heimatwestern tritt nur sehr vereinzelt auf.⁷ Bei dem Kinofilm *Im finsternen Tal* und dem Fernsehfilm *13 Uhr Mittags* dominieren hingegen die Konventionen des Westerns, während die des Heimatfilms wie die romantisierende Darstellung des ländlichen Idylls, die traditionellen Trachtenkostüme oder Motive wie das verhinderte Liebespaar nur vor der Folie des Westerns adaptiert werden. In *Die Farbe* ist der Heimatwestern hingegen in ein so virtuoses und komplexes Spiel der Verhandlungen von Noir, Heimatfilm, Western, Science-Fiction-Film der 1950er Jahre und expressionistischem Stummfilm integriert, dass ich hier nur auf meinen Beitrag zur Jahrestagung der AG Genre Studies 2018 verweisen kann, in dem ich dies auf mehreren Seiten mühsam entfaltet habe (Scheinflug 2021, S. 223-229).

So verschieden diese fünf Filme auf den ersten, oberflächlichen Blick erscheinen mögen, so lässt sich doch erstaunlicherweise ein gemeinsamer Chronotopos Heimatwestern feststellen:

3.1 der Raum des Chronotopos Heimatwestern

Der Chronotopos Heimatwestern besteht in allen Filmen aus einem Tal, in dessen Herzen sich ein kleines Dorf befindet. *13 Uhr Mittags* spielt wie sein Vorbild *12 Uhr Mittags* sogar fast ausschließlich im Dorf. Das Tal ist geradezu hermetisch in sich geschlossen und immer von Horizontlinien umschlossen, die jedoch nicht wie im Western für Freiheit, Aufbruch, Entfaltung und Erhabenheit stehen, sondern für die Menschen im Tal unerreichbar sind und

⁷ Beide Filme haben übrigens auch eine intradiegetische Legitimation der Hybridisierung, die hier kurz erwähnt sei, da sie auf eine für den Chronotopos Heimatwestern interessante Nebenbemerkung hinausläuft:

Edgar Reitz' *Die andere Heimat* ist größtenteils als Anti-Heimatfilm angelegt, der die Entbehrungen, Nöte und Opfer der ländlichen Bevölkerung in den Jahren nach 1842 zeigt. Das letzte Residuum der Romantisierung und Idealisierung, wie es für den Heimatfilm konventionell ist, bildet ausgerechnet der Western: Dessen ikonographisches Repertoire wird zum einen realisiert durch den Protagonisten und seine obsessive Begeisterung für die Sprache und Lebensweise der „Indianer“ und zum anderen durch Panorama-Aufnahmen der Landschaft und der Pferdewagen, wie sie im ‚klassischen‘ US-Western üblich sind. Man kann dies so deuten, dass die Konventionen des Heimatfilms längst entzaubert sind und ihre affirmative Aktualisierung regelrecht unmöglich erscheint – nicht zuletzt auch durch Edgar Reitz' *Heimat*-Fernsehserie (1984-2006), in der er das tatsächliche Leben im Dorf minutiös durchdeklinierte. Durch die Hybridisierung mit den Konventionen des Westerns, der keine gelebte deutsche Realität, sondern immer nur ‚fremde‘ Bilder und Erzählwelten gewesen ist, kann die eigentlich vertraute Heimat jedoch leicht verfremdet als Heimatwestern noch einmal in unglaublicher Pracht in *Die andere Heimat* erscheinen. Dabei lässt Reitz sein Publikum aber nie vergessen, dass diese Wahrnehmung den Phantastereien des Protagonisten und damit eines ebenso naiven wie weltfremden Träumers entspricht.

Bei *Die Büffel sind los* dienen hingegen die rumänischen Büffel, die von den Protagonisten importiert wurden und von der restlichen indigenen Bevölkerung als ‚fremde Störung‘ wahrgenommen werden, als intradiegetische Legitimation der gleichsam ‚kulturfremden‘ Genre-Konventionen: Tatsächlich kommen Heimatwesternpassagen im Film nur vor, wenn es um die Büffel geht, während der Rest des Films wie ein vergleichsweise konventioneller Heimatfilm daherkommt. Der Heimatwestern wird so wie in Edgar Reitz' *Die andere Heimat* als kulturhybride Wahrnehmung der Heimat durch die Hauptfiguren ausgewiesen.

hinter denen auch nichts zu existieren scheint. Wenn es doch vereinzelt Orte jenseits des Tals geben sollte wie das Krankenhaus in *Die Büffel sind los* oder die Labore in *Die Farbe*, dann scheinen diese in einer ganz anderen Welt zu liegen, die deutlich im Kontrast zum Tal inszeniert ist: ausschließlich Innenräume, ausschließlich künstliches Licht, die Vorherrschaft von Technik, eine entsprechend kühl-leblos wirkende Farb- bzw. Lichtdramaturgie und das gänzliche Fehlen aller Naturgeräusche. Menschen, die ins Tal oder Dorf kommen, scheinen einfach plötzlich aufzutauchen, ohne dass man ihre Herkunft und ihren Weg näher bestimmen könnte. Dies wird besonders deutlich in *Das finstere Tal*, wenn die homodiegetische *voice-over*-Erzählerin anlässlich der Ankunft des fremden Rächers erklärt, dass niemand wisse, woher er gekommen sei und wie er den Weg gefunden habe, da alle im Tal dies längst vergessen hätten. Noch pointierter, weil geradezu ironisch zugespitzt, findet sich dies in *Die Büffel sind los*, wenn eine Weite ein Auto zeigt, das über eine Landstraße zum Dorf zu fahren scheint, dann aber ein Schwenk mit der Bewegung des Autos offenbart, dass die Kamera sich genau an der Dorfgrenze befindet und zuvor also nur das Stückchen Landstraße zeigte, das man vom Dorf bis zum Horizont sehen kann.



Abb. 2.1 und 2.2: kein Jenseits des Tals/Dorfs in *Die Büffel sind los* (2016)

Überhaupt scheint es nur eine einzige Straße zu geben, die zugleich die Dorfhauptstraße ist, an der alle wichtigen Institutionen wie das Wirtshaus zu liegen scheinen und die alle anderen wichtigen Orte wie einzelne Höfe oder Felder zu verbinden scheint. Da alle Menschen diese eine Straße benutzen, kann man auch alle dort treffen und es kann zu allerlei Konflikten kommen. Wenn der Heimatwestern in der Gegenwart spielt, erweisen sich Autos als prinzipiell unzuverlässige Fortbewegungsmittel, da sie zerschossen werden, in *13 Uhr Mittags*, oder im Feld stranden, in *Die Büffel sind los*. Pferde und Pferdekutschen werden hingegen in beiden Filmen als die geeignetere, weil traditionelle und genrekonforme Fortbewegung inszeniert. Das Wohnmobil steht für ein mobiles Zuhause und läuft damit der Ortsverbundenheit des Heimatfilms zuwider. Und tatsächlich wird das Wohnmobil in beiden

Heimatwestern, die in der Gegenwart spielen, negativ in Szene gesetzt: In *Die Büffel sind los* haust der ehemalige Zuhälter der Protagonistin in einem Wohnmobil, das damit als Ort des Zwangs, der Ausbeutung und der Heimatlosigkeit konnotiert ist; und in *13 Uhr Mittags* will der Protagonist zwar mit einem Wohnmobil das Dorf verlassen, das dann aber wegen eines Defekts ausfällt und von ihm am Ende zur Vortäuschung seines eigenen Todes genutzt wird, indem er darin Leichenverstümmelung praktiziert und es schließlich zerstört.

Im ‚Herzen‘ des Dorfes gibt es eine Institution, in der sich alles öffentliche Dorfleben abzuspielen scheint: das Wirtshaus. Im Wirtshaus kommen die Menschen des Tals zusammen, wobei vor allem getrunken, aber fast nie gegessen wird. Im Gegensatz zum Heimatfilm ist das Wirtshaus aber kein Ort der Heiterkeit, des Tanzes oder der lustigen Verwechslungen. In der Tradition des Westerns kommt es im Wirtshaus wie im Saloon vor allem zur Konfrontation der Hauptfiguren und zumeist zu handfesten Auseinandersetzungen. In *Die Farbe* lassen die Männer des Tals den Jungen ihre Ablehnung der Veränderung des Tals und seiner Familie spüren. *Die andere Heimat* bietet trotz seines Realismus-Anspruchs zwar die für den Heimatfilm konventionellste Wirtshausszene mit einer ausgelassenen Feier, traditionellem Tanz und allerlei Liebesanbahnungen, aber auch in diesem Film endet die Wirtshausszene mit dem erbitterten Kampf der Talbewohner gegen die Gesandten des Barons, der sie zum Kauf seines Weins zwingen will. In *Das finstere Tal* wird der Rächer gleich bei seinem ersten Besuch niedergeschlagen von einem Sohn des Patriarchen, der über das Tal herrscht, wie später auch der Bräutigam auf der erzwungenen Hochzeitsfeier. Ebenso kommt es auch in *13 Uhr Mittags* beim ersten Besuch des Wirtshauses gleich zu einem Handgemenge. Auch in *Die Büffel sind los* ist das Wirtshaus vor allem der Ort, an dem Intrigen gesponnen werden, die dann zu Faustkämpfen führen. Die Konflikte werden im Wirtshaus zwar offen ausgetragen, durch Wort- oder Faustgefechte, aber nicht final gelöst. Der Konflikt oder Kampf im Wirtshaus dient vor allem dazu, die Fronten klar aufzuzeigen und die finale Konfrontation vorzubereiten.

Die entscheidende Konfrontation findet in der Tradition des Westerns als Duell mit Schusswaffen statt, jedoch auf einem Feld, einer Wiese oder, wie in *Das finstere Tal*, auf einer Waldlichtung. (Ausnahmen bilden lediglich *Die Farbe* und *Die andere Heimat*, in denen es keine Waffenduelle gibt.) Es handelt sich hierbei um eine grundlegende Umschrift der Kodierung dieser Orte durch die Genre-Hybride, da Felder, Wiesen und Waldlichtungen im Heimatfilm üblicherweise als Idyll in Szene gesetzt sind, als heiler Naturraum, in dem man gut gelaunt und singend wandern kann oder verliebt spazieren gehen kann – selbst die

Wilderer, wie sie prominent etwa im Genre-Klassiker *Grün ist die Heide* (1950) vorkommen, waren als Störung und gewaltsamer Einbruch ins Naturidyll inszeniert. Anders im Heimatwestern, in dem diese Orte durch ihre Stilisierung in der Tradition des Westerns mit seiner Betonung der Weite und der horizontalen Linien zum konventionellen Ort des Duells, der gewaltsamen, oft tödlichen Konflikte werden.



Abb. 3.1-3.3: Duelle statt Landidyll in *Das finstere Tal* (2014), *Die Büffel sind los* (2016), *13 Uhr Mittags* (2018)

Zäune dienen im Heimatwestern zum einen der Aktualisierung der horizontalen Linien und Grenzziehungen, die populäre Konventionen des Western sind, aber dieses Motiv ist zum anderen nicht wie in vielen Heimatfilmen mit Nachbarschaftlichkeit und Nähe konnotiert, sondern in der Tradition des Westerns mit Besitzansprüchen und Feindschaften. Besonders deutlich wird dies in *Die Farbe*, in der die von der Talgemeinschaft ausgegrenzte Familie hinter einem Zaun gezeigt wird, und in *Die Büffel sind los*, in dem gleich zu Beginn Protagonist und Antagonist sich mit Waffen am Zaun gegenüberstehen.

Die Hauptfiguren leben – mit Ausnahme von *13 Uhr Mittags*, in dem die Privaträume der Hauptfigur nicht gezeigt werden – immer auf einem Hof, der zwar von außen groß erscheinen mag, aber eigentlich nur aus zwei Räumen besteht: Küche mit Esstisch und Schlafstube. Am Esstisch kommt, wie es im Western Konvention ist, die Familie zusammen, wo auch alle wichtigen Gespräche innerhalb der Familie geführt werden und Neuankömmlinge wie etwa die bulgarienstämmige Protagonistin in *Die Büffel sind los* integriert werden, wobei immer auch die Hierarchie und die Familienbande erneuert werden. Die Schlafstube scheint nur aus einem Bett zu bestehen, das auch nur zum Schlafen zu dienen scheint.

Lediglich *Die andere Heimat* weicht in allen diesen Punkten vom Chronotopos Heimatwestern insofern ab, als der Film zwar alles das auch beinhaltet, aber insgesamt viel umfangreicher und klarer strukturiert ist beispielsweise hinsichtlich des Aufbaus von Häusern oder geographischer Relationen, was dem dezidierten Realismus-Anspruch des Films geschuldet ist.

3.2 die Zeit des Chronotopos Heimatwestern

Ob der Heimatwestern in der Vergangenheit oder in der Gegenwart spielt, stets wirkt er alt und altmodisch: Die Menschen tragen traditionelle Trachtenkleidung, Technologien wie Fernseher oder Computer kommen gar nicht vor und nicht Kalender und Uhr geben die Zeit an, sondern das Tageslicht und die Jahreszeit. Die Zeit scheint im Tal regelrecht stillzustehen, da die Tage keiner Abfolge wie einem Wochenrhythmus zu gehorchen scheinen, sondern vollkommen beliebig und austauschbar zu sein scheinen. Überhaupt unterscheiden sich die Tage, abgesehen von wichtigen Ereignissen wie Duellen, wenn überhaupt, dann allein durch das Wetter. Die einzige Zeitstruktur, die einen Zeitverlauf impliziert, sind die Jahreszeiten, die den Lebensrhythmus der Menschen im Tal bestimmen: der Frühling, in dem in *Die Farbe* die Natur nach dem Kometeneinschlag anders erblüht; der harte Winter mit mehreren Kindstoden in *Die andere Heimat*; der erste Schnee in *Das finstere Tal*, der dieses hermetisch abriegelt und sowohl die Baumfällarbeiten als auch die Jagd ermöglicht; der Herbst in *Die Büffel sind los*, wenn das Futter für die Tiere wegen der Feindschaft mit dem Großgrundbesitzer knapp wird.

Das Leben der Menschen scheint sich zudem, zumindest solange es wie gewohnt verläuft, ausschließlich bei Tage oder genauer: bei Tageslicht abzuspielen. In den meisten Heimatwestern gibt es gar keine Nachtszenen. Wenn die Nacht doch einmal vorkommt, dann immer nur in Ausnahmeständen: etwa bei Schlaflosigkeit wegen Krankheit, bei traumhaften Floßfahrten oder bei geheimen Liebestreffen in *Die andere Heimat* oder etwa wenn die Protagonisten in *Die Büffel sind los* bei Tag und Nacht ihre Büffel suchen müssen, um sie vor der Intrige zu retten, oder etwa wenn in *Das finstere Tal* die Leichen der Söhne des Patriarchen immer bei Nacht ins Dorf gebracht werden. Obwohl *Das finstere Tal* mehrere Nachtszenen hat, ist signifikant, dass ein Konflikt, der nachts entsteht, immer erst am nächsten Tag bei Tageslicht ausgetragen wird: So suchen die Brenner-Söhne den fremden Rächer zwar kurz in der Nacht, in der er ihnen die Braut geraubt hat, aber sie finden ihn bezeichnenderweise erst am Morgen, so dass es durch ein Duell erst bei Tageslicht zur Auflösung des Konflikts kommt, der in der Nacht sich entzündet hat.

Wie im Heimatfilm, weshalb er auch als „konservativ“ (Kobner 2011, 305) bezeichnet worden ist, wird die als natürlich ausgegebene Gesellschaftsordnung nie ernsthaft bedroht und, dies verbindet ihn mit den meisten Western, am Ende stets wieder hergestellt. Dies trifft auch auf die aktuellen Heimatwestern zu, da sich auch in ihnen letztlich am anfangs vorgestellten Status Quo und der gemeinschaftlichen Lebenswelt nichts grundlegend ändert –

aller Waffenduelle und Toten zum Trotz: In *Die andere Heimat* lebt die Familie am Ende fort und der Protagonist hat seinen Platz in ihr gefunden; in *Das finstere Tal* ist zwar der Patriarch, der über das Tal herrschte, tot, aber die *voice-over*-Erzählerin berichtet zum Abschluss lakonisch, dass er, der sich das Recht auf die Zeugung des ersten Kindes jeder Familie genommen hatte, in allen Familien im Tal fortlebe und viele Menschen sich regelrecht nach einem vergleichbaren Herrscher sehnten; in *Die Büffel sind los* hat der Bauer am Ende eine Bäuerin gefunden, aber ansonsten gehen Landleben und Büffelzucht weiter wie zu Beginn; in *13 Uhr Mittags* verlässt der Protagonist in der stereotypen Rolle des Sheriffs am Ende zwar endlich das kleine Dorf, aber sein weiteres Leben scheint so irrelevant zu sein, dass nicht einmal sein *love interest*, mit dem sich durch intensive Blickkontakte zuvor das Potenzial einer großen Romanze angedeutet hatte, seinem Verschwinden nachtrauert und das Dorfleben nun wieder seinen regulären Gang geht.⁸

In allen Filmen spielt hingegen die Vergangenheit eine zentrale Rolle: Durch die Betonung der Gewohnheit und der Tradition scheint die Gegenwart nicht nur jedes Potenzial für eine andere Zukunft zu entbehren, sondern sie wird forciert als fortgesetzte Vergangenheit in Szene gesetzt. Der Chronotopos Heimatwestern, und das mag der populären Ansicht geschuldet sein, dass Western und Heimatfilm ‚historische‘, nicht mehr aktuelle Genres seien, besteht eigentlich nur aus fortdauernder Vergangenheit ohne Gegenwart und Zukunft.⁹

Im Chronotopos Heimatwestern spielen, vielleicht wider Erwarten aufgrund der populären Einführung von Ländlichkeit und Frömmigkeit, Kirche und Religion keine signifikante Rolle: In *Die Farbe*, *Die Büffel sind los* und *13 Uhr Mittags* kommt weder eine Kirche, ein Gottesdienst, ein Geistlicher oder auch nur eine Andeutung von Religion vor. In vielen US-amerikanischen Western der 1940er und 1950er Jahre steht die Kirche dafür, dass Zivilisation, Moral und Gemeinschaft in einer zuvor von ‚Wildnis‘ bestimmten Region etabliert werden – oft wird sie daher an zentraler Stelle des Zivilisierungsplots von der Gemeinschaft aus Holz errichtet. In *Das finstere Tal* ist die Kirche hingegen aus Stein und scheint älter zu sein als alle Höfe in ihrem Umfeld. Der Geistliche stützt nicht nur die

⁸ Einzig in *Die Farbe* ändert sich alles, aber dies ist durch den Kometen und damit die Hybridisierung mit den Konventionen des US-amerikanischen Science-Fiction-Films der 1950 Jahre bedingt.

⁹ In drei Filmen ist dies zum Motiv der Rache zugespitzt, so dass ein empfundenes Unrecht in der Vergangenheit die Filmhandlung initiiert und begründet: In *Das finstere Tal* sucht der Fremde Vergeltung für das Unrecht, das der Patriarch an seinen Eltern verübte; in *Die Büffel sind los* flieht die Protagonistin vor ihrem ausbeuterischen und gewalttätigen Zuhälter, der sich an ihr für die Flucht und gestohlenen Geld rächen will; in *13 Uhr Mittags* will sich der Antagonist für den Tod seines Bruders rächen, da er dem Protagonisten – wie jedoch nur dieser und das Publikum wissen: zurecht – die Schuld daran gibt.

Herrschaft des Großbauern Brenner, indem er ihn mit Gott und das junge Brautpaar mit Maria und Joseph gleichsetzt, sondern er wird auch als Komplize an Mord und Vergewaltigung inszeniert. Passend zur oben angeführten Dominanz der Vergangenheit im Chronotopos Heimatwestern wird die Kirche in *Das finstere Tal* nicht als Anbruch einer neuen Zeit, sondern als festes Fundament eines alten, fortdauernden Unrechts ausgewiesen. Auch in *Die andere Heimat* sind Kirche und Geistlicher Verfechter der fortdauernden Vergangenheit, da die Predigten das Altbekannte und die gewohnten Lebensrhythmen lobpreisen, aber das neue in Form des Versprechens eines besseren Lebens für Auswander*innen in Brasilien verdammt. Dabei lässt der Film keinerlei Zweifel daran, dass Kirche und Geistlicher den Menschen im Tal keinerlei Trost und Orientierung mehr spenden können, was schließlich zum Aufbegehren des Bruders des Protagonisten bei der Trauerfeier für die im Winter verstorbenen Kinder führt, indem er dem Geistlichen vorwirft, dass dieser die Gegenwart und ihre Nöte verkenne.

Es lässt sich also resümieren, dass der aktuelle Heimatwestern ein zutiefst konservativer Chronotopos ist,¹⁰ in dem aller Duelle und Toten zum Trotz keine grundlegenden Veränderungen der fortdauernde Vergangenheit möglich sind.

3.3 das „Menschenbild“ des Chronotopos Heimatwestern

Im Chronotopos Heimatwestern lebt eine überaus homogene Gemeinschaft von Menschen, die alle sehr traditionsbewusst und konservativ sind. Wollen die Protagonist*innen doch etwas ändern, dann gibt es zwei Fälle: Entweder die aktuelle Situation wird als Störung des traditionellen Idylls wahrgenommen, weil etwa die Bauern ihre „Traditionshöfe“ zugunsten von EU-subventionierten Biogasanlagen aufgeben in *Die Büffel sind los* – bezeichnenderweise will der Antagonist im Film nicht nur alle „Traditionshöfe“ zu einem ‚modernen‘ Biogas-Imperium umbauen, sondern eigentlich mit diesem geschäftlichen Erfolg das Tal verlassen –, oder sie verlassen am Ende den Chronotopos spurlos wie der Rächer in *Das finstere Tal*. Der Protagonist in *13 Uhr Mittags* wollte von Anfang an nur seine Lebenssituation verändern, indem er das Dorf verlässt, was er am Ende des Films auch tut, ohne dass sich dadurch im Dorf etwas ändern würde. Und die Pointe von *Die andere Heimat* ist ganz in diesem Sinne ja gerade, dass der Protagonist nicht die Ferne, sondern das Fernweh

¹⁰ Einen Überblick über die Politik des Heimatfilms zu Beginn des aktuellen Jahrtausens bietet: Cooke 2013, 231-241.

liebt, das er aber nur zuhause bei gleichen Lebensumständen intensiv erfahren kann, wie Thomas Wortmann gezeigt hat (2017)

In der Tradition des Heimatfilms der 1950er Jahre (Gräf 2012, 74-76) gibt es im Heimatwestern kaum ‚Fremde‘ außer der bulgarienstämmigen Protagonistin in *Die Büffel sind los* und dem texasstämmigen Rächer in *Das finstere Tal*. Diese sind zum einen als absolut Fremdes mit anderer Sprache, anderen Überzeugungen und anderen Gewohnheiten inszeniert, weshalb sie wiederholt fremdenfeindlichen Anfeindungen ausgesetzt sind. Und zum anderen wird das Fremde am Ende immer ausgelöscht: Am Ende des Films verlässt der Rächer *Das finstere Tal* und die Bulgarin ist eine konventionelle schwäbische Bäuerin geworden in *Die Büffel sind los*.

Der Chronotopos Heimatwestern ist in der Tradition sowohl des Westerns wie des Heimatfilms stark patriarchal geprägt: Von der Talbevölkerung sieht man mehrheitlich nur ältere Männer. Frauen treten nur vereinzelt, als alte Mütter, nur in *Die Büffel sind los* auch als Kellnerinnen im Wirtshaus oder aber als junge, attraktive Protagonistin auf, die dann aber in *Die andere Heimat*, *Das finstere Tal* und *Die Büffel sind los* verheiratet, also, feministisch gesprochen: zwischen Männern getauscht werden soll, um die patriarchale Gesellschaftsstruktur zu bestätigen. In *Das finstere Tal* und *Die Büffel sind los* wird dies zum für den Western typischen Motiv des Patriarchen zugespitzt, der als Großgrundbesitzer autoritär mit seinen Söhnen über das Tal herrscht und dem alle Männer im Tal aufs Wort gehorchen. In *13 Uhr Mittags*, der zugleich der einzige Heimatwestern einer Regisseurin ist, gibt es zwar zwei wehrhafte Frauen, aber die eine wird direkt nach der Ankunft des Antagonisten erschossen und die andere beim finalen Duell so schwer verletzt, dass doch der Protagonist dieses austragen muss.

Im Chronotopos Heimatwestern herrscht eine reine Agrargesellschaft vor, in der die Menschen von Feldarbeit, Forstarbeit, Viehzucht und einigen wenigen diesen zu arbeitenden Berufen leben. Vereinzelt wird in Dialogen immer wieder betont, wie schwer die körperliche Arbeit sei – dies geht mit Sexismus und Xenophobie einher, da nur ‚echte‘ Männer des Tals dazu geeignet seien. Mit Ausnahme von *Die andere Heimat* aufgrund seines Realismusanspruchs sieht man jedoch die Menschen fast nie bei der täglichen Arbeit. Wenn die Arbeit doch einmal vereinzelt gezeigt wird, dann hat dies immer eine große dramaturgische Funktion: In *Die Farbe* werden dadurch die Veränderungen des Tals durch den Kometen thematisiert, in *Das finstere Tal* ereignen sich die ersten beiden Rachemorde während des Baumfällens und der Jagd, in *Die Büffel sind los* erfährt das Publikum, dass die

Familie des Protagonisten zu wenig Futter für die Büffel hat einbringen können. So drängt sich der ebenso idealisierte wie nostalgische Eindruck auf, dass im Chronotopos Heimatwestern das reguläre Leben in der Agrargesellschaft eigentlich ein friedliches und sorgenfreies Leben und die tägliche Arbeit nicht erwähnenswert wäre, wenn nicht eine ‚fremde‘ Störung der heimischen Ordnung auftreten würde wie der Komet, der Rächer oder die EU-Osterweiterung und EU-Subventionen.

Alle wichtigen Informationen werden nur persönlich von Angesicht zu Angesicht ausgetauscht. Es gibt keine Briefe – mit Ausnahme des Briefs am Ende von *Die andere Heimat* – und selbst, wenn es bei den Heimatwestern, die in der Gegenwart spielen, Mobiltelefone gibt, so werden sie nur als Taschenrechner gebraucht oder versagen wegen Funklöchern wie in *Die Büffel sind los* oder aber dienen in *13 Uhr Mittags* zur Identifikation einer Person, ohne dass dabei miteinander gesprochen würde. Etabliert wird so eine Gemeinschaft, die keine Ferne, deren technische Überbrückung, keine mobile und Tele-Kommunikation kennt, sondern nur persönlich vor Ort sich austauschen kann.

Wenn in der Genre-Hybride der Heimatfilm dominiert, wie in *Die andere Heimat* oder *Die Büffel sind los*, dann steht der für das Genre typische Liebesplot zweier junger Menschen auch im Zentrum der Handlung, dessen glücklicher Ausgang zwar von Anfang an gewiss erscheint, aber dennoch zur Unterhaltung des Publikums wiederholt aufgeschoben wird und sich in *Die andere Heimat* gar nicht einstellt aufgrund des Realismus-Anspruchs des Films, der sich dezidiert auch durch den Bruch mit Genre-Konventionen auszeichnet. Dominiert der Western in den Genre-Hybriden, wie in *Das finstere Tal* und *13 Uhr Mittags*, so gibt es zwar einen Liebesplot oder zumindest dessen Andeutung, aber er ist in *Das finstere Tal* auf die Nebenfiguren verlagert und in *13 Uhr Mittags* verabschiedet sich der Protagonist am Ende von der Frau, die ihm verfallen zu sein schien, auf Nimmerwiedersehen, da er, wie übrigens auch der Rächer in *Das finstere Tal*, in der Tradition ‚klassischer‘ Westernhelden wie Wyatt Earp in *My Darling Clementine* (1946) das Dorf verlassen muss, das er befriedet hat, aber dessen Ordnung und Frieden er als Grenzgänger zwischen Zivilisation und Wildnis durch sein Bleiben gefährden würde.

Mit Ausnahme von *13 Uhr Mittags* ist die finale Konfliktlösung immer eine familiäre Angelegenheit: In *Die Farbe* wird die Familie am Ende von der fremden ‚Farbe‘, die dem Kometen entwichen ist, aufgelöst; in *Die andere Heimat* wird am Ende eine Familie vorgeführt, in der der Protagonist nicht mehr als Sonderling stigmatisiert ist, sondern seinen Beitrag zum Familienglück leistet; die Serie der Duelle am Ende von *Das finstere Tal*

kulminiert in der Aussprache zwischen dem Patriarchen und dem Rächer und danach wird ein neues Ehepaar als Hoffnungsschimmer für das Tal präsentiert, das von Familien voller Bastarde des Patriarchen bewohnt wird; in *Die Büffel sind los* duellieren sich die beiden Hauptfiguren am Ende nicht, sondern es kommt zur Aussprache darüber, dass sie Halbbrüder sind, womit der Konflikt gelöst zu sein scheint und woraufhin der Protagonist und die Protagonistin als glückliches Liebespaar präsentiert werden. In dieser Schlusskonfiguration orientiert sich der Heimatwestern stärker an den Konventionen des Heimatfilms, wenn als *happy ending* eine familiäre Einheit hergestellt und in einigen Fällen sogar ein junges Liebespaar präsentiert wird. Diese Beobachtung ist lediglich ein Aspekt dieses Komplexes, der für den aktuellen Heimatwestern bestimmend ist und für den die folgende Besonderheit des Chronotopos sehr wichtig ist:

Obwohl es ein Wirtshaus gibt, scheint es keinerlei öffentliches Leben zu geben, da alle Feste und Trinkgelage eine dramaturgische Funktion haben: den Konflikt zum Faustkampf eskalieren zu lassen. Im Dorf gibt es eigentlich keinerlei Gemeinschaftsleben. So entsteht der Eindruck, dass die Menschen ihr Leben nur mit Arbeit am Tage und Familie am Abend verbringen. Auf den Höfen zeigt sich dann bei den Familien jedoch das exakt gegenteilige Gemeinschaftsbild: Da der Hof, wie bereits erwähnt wurde, nur aus Schlafkammer, in der aufgrund der zwar schweren, aber nicht weiter erwähnenswerten Arbeit nur geschlafen wird, und einem Familien-Esstisch besteht, findet alles Leben nur im Kreis der Familie statt, in der alle individuellen Wünsche und Sorgen geteilt werden. Das Tal scheint mithin nur von Familien bewohnt zu sein, bei denen es weder ein übergeordnetes öffentliches, gesellschaftliches Leben noch innerhalb der Familie Privatsphäre zu geben scheint. Das Naturidyll wird so mit einer engen Familienbande überblendet, in der die Familie mehr als die Gemeinschaft und das Individuum zählen.

4 Chronotopos par excellence des Neuen Deutschen Genrefilms?

Der Titel „Der Heimatwestern, oder: der Chronotopos par excellence des neuen Deutschen Genrefilms?“ ist – für Cineast*innen und Filmwissenschaftler*innen unverkennbar – ein spielerischer Verweis auf André Bazins kanonischen Essay „Der Western, oder: Das amerikanische Kino par excellence“ (2004): Darin argumentiert Bazin, dass für das Genre Western grundlegende Mythen und Ideale der US-amerikanischen Kulturgeschichte und die Stilisierung der Landschaft so konstitutiv seien, dass das Genre eine einzigartige Stellung in

der US-amerikanischen (Film-)Kultur einnehme. Analog wird beim Heimatfilm, dessen kulturelle Stellung mit dem des Westerns in der US-amerikanischen Kultur vergleichbar ist (Moltke 2008, 25), bis heute ebenfalls betont, dass das Genre nicht nur originär deutsch sei (Elsaesser 1989, 141), sondern ebenfalls zentrale Mythen und Ideale der deutschen Kulturgeschichte wie Wälder und Berge als Sehnsuchtsorte oder Heimatverbundenheit und dörfliches Idyll für es konstitutiv seien. Beiden Genres kommt damit eine kulturelle Signifikanz zu, die zur Diskussion der genretypischen Chronotopoi insofern relevant ist, als Bachtins Konzeption des Chronotopos dezidiert eine kulturgeschichtliche Abstraktion vorsieht: Der Chronotopos ist nicht eine zeit- und kulturspezifische Konvention der Literaturgeschichte, sondern realisiert sich lediglich in ihr und ist als Verhandlung realer Chronotopoi zu verstehen. Auch Vivian Sobchak betont diesen Aspekt und hebt in ihrem Essay auf eine Kulturanalyse anhand des *film noir* ab, der Lebensrealitäten und vorherrschende Gefühle eines fehlenden Zuhauses in den 1940er und 50er Jahre in der *lounge time* konkretisiert (1998, 167).

Es stellt sich damit die Frage, ob der Heimatwestern, wie er oben als Chronotopos dargestellt worden ist, auch eine entsprechende Generalisierung und Abstraktion zur allgemeinen Kulturanalyse erlaubt. Immerhin scheint er doch geradezu ideal die Agenda des Neuen Deutschen Genrefilms umzusetzen, internationale und nationale Genretraditionen zu vereinen in seiner Hybridisierung des Westerns und des Heimatfilms, oder mit Bazin: des „amerikanische[n] Kino[s] par excellence“ und ‚des deutschen Kinos par excellence‘. Diese Frage muss verneint werden. Dagegen spricht schlicht das sehr kleine Korpus des Heimatwesterns und seine kulturelle Ferne zu realen Chronotopoi des Alltagslebens.

Zum ersten Punkt: Dem Heimatwestern wurden hier lediglich fünf aktuellere Filme zugeschrieben, die sich ungleichmäßig über 8 Jahre verteilen, während sowohl der Western, der Heimatfilm als auch der *film noir* in den Jahren, für die sie als Verhandlung eines realen Chronotopos gedeutet wurden, jährlich dutzende seriell gefertigte Filme verzeichnen. Während sich eine serielle Produktion von Genrefilmen als anhaltendes Interesse eines Massenpublikums und die so iterierten Chronotopoi daher als gesellschaftlich bedeutsam deuten lassen, handelt es sich bei den hier zu einem Korpus zusammengefassten Filmen eher um voneinander autonome Einzelprojekte: *Die Farbe* ist ein Langspielfilmregiedebut und ambitioniertes Spiel mit fünf Traditionslinien, mit *Die andere Heimat* beendet Edgar Reitz seine Heimat-Fernsehfilmserie, *Das finstere Tal* ist eine Literaturadaption, deren Vorlage auch schon als „Alpenwestern“ oder „Heimatwestern“ bezeichnet worden ist, *13 Uhr Mittags*

ist ein humorvolles Remake von *12 Uhr Mittags (High Noon)*, während *Die Büffel sind los* sich an romantisierten aktuellen Heimatdarstellungen im Fernsehen wie beispielsweise *Einmal Bauernhof und zurück* (2014) oder *Zimmer mit Stall: Ab in die Berge* (2018) orientiert und sie mit dem Western hybridisiert. Eine Generalisierbarkeit des Heimatwestern wird aber auch dadurch fragwürdig, dass es innerhalb des Neuen Deutschen Genrefilms andere Genres gibt, die häufiger produziert worden sind. Beispielsweise gibt es im gleichen Zeitraum von 2010 bis 2018 nach eigener Zählung mindestens 32 deutsch(sprachig)e Horrorfilme und mindestens 17 Noir-Filme, die dem Massenpublikum durch reguläre Kinoauswertungen und/oder vor allem durch eine Auswertung fürs Home-Cinema verfügbar sind.

Zum zweiten Punkt: Verwunderlich ist, das wurde bereits gesagt, die Homogenität des Chronotopos Heimatwestern, obwohl die Filme auf den ersten Blick so verschieden erscheinen. Diese Homogenität scheint darin begründet zu liegen, dass der Chronotopos vorrangig aus den Konventionen der beiden hybridisierten Genres Western und Heimatfilm resultiert. Zwar fließen Vorstellungen und Debatten der Entstehungszeit und -kultur in die Filme mit ein, aber der Chronotopos ist nicht als fiktionale Verhandlung realer Chronotopoi angelegt, sondern durch die ausgestellten Konventionen, die früh vom Publikum als deutliche Genresignale rezipiert werden können, als generisch markiert. Trotz aller Pluralität und Heterogenität realer Chronotopoi in der Bundesrepublik, die unter anderem zwischen Stadt/Land, verschiedenen Klassen und Milieus, West/Ost, Generationen und Geschlechter differenziert betrachtet werden müssten, liegt der Chronotopos Heimatwestern doch sehr fern von realen Chronotopoi des Landlebens.

Wenn es im Neuen Deutschen Genrefilm überhaupt einen Chronotopos geben sollte, der sich eindeutig über viele kurz aufeinander folgende Texte hinweg erkennen lässt und der eine kulturelle Signifikanz als fiktionale Verhandlung realer Chronotopoi des gegenwärtigen Alltagslebens in der Bundesrepublik aufweist, dann ist es wohl Berlin (noir). Der Chronotopos Berlin (noir) lässt sich leicht transmedial und transgenerisch in Kinofilmen wie *Victoria* (2015), *Familiye* (2017) oder *Apshaltgorillas* (2018), Fernsehproduktionen wie *Babylon Berlin* (2017-...), *4 Blocks* (2017), *Dogs of Berlin* (2018) oder *Skyline* (2019), literarischen Erzählungen wie *Berlin Noir* (2018) oder Comics wie *Berlinoir* (2013) ausmachen und ebenso schnell wie klar umreißen als Leben in einer Metropole zwischen lokaler Traditionspflege und internationalem Flair, wobei erstes in langsamen und trist anmutenden Tagesszenen und letzteres in im Neonlicht schillernden, schnelleren Nachtszenen dominiert, zwischen Sehnsucht und Perspektivlosigkeit einerseits und gelassener Feierlaune

und rauschhaftem Exzess andererseits, zwischen traditionellen Werten wie Familie und Freundschaft einerseits und moralischer Ambiguität und korrupten Systemen andererseits, zwischen kultureller Vielseitigkeit und Toleranz einerseits und, zumindest in den letzten Jahren, eine Engführung der Darstellung von Kriminalität mit der aktuellen Familien-Clan-Debatte andererseits (Scheinflug 2021)... der Chronotopos Berlin (noir) ist aber leider nicht Gegenstand dieses Beitrags.

Literatur:

Bachtin, Michail M. 2017. *Chronotopos*. Berlin: Suhrkamp.

Bazin, André. 2004. „Der Western oder: das amerikanische Kino par excellence.“ In: ders. *Was ist Film? Herausgegeben von Robert Fischer. Mit einem Vorwort von Tom Tykwer und einer Einleitung von François Truffaut*, 255-266. Berlin: Alexander Verlag.

Cooke, Paul. 2013. „The Heimat Film in the Twenty-First Century: Negotiating the New German Cinema to Return to *Papas Kino*“. In: *Generic Histories of German Cinema. Genre and its Deviations*, hg. von Jaimey Fisher, 221-241. Rochester: Camden House.

Elsaesser, Thomas. 1989. *New German Cinema. A History*. New Brunswick: Rutgers University Press.

Fischer, Stefan. 2021. „High Noon in Oberöhde“. URL: <https://www.sueddeutsche.de/medien/film-fernsehen-heute-stirbt-hier-kainer-1.5270689> (letzter Zugriff: 21.05.2021).

Gräf, Dennis. 2012. „„Grün ist die Heide“. Die (Re-)Konstruktion von ‚Heimat‘ im Film der 195er Jahre“. In: *Deutsche Selbstbilder in den Medien. Film 1945 bis zur Gegenwart*, hg. von Martin Nies, 53-82. Marburg: Schüren.

Koebner, Thomas. 2011. „Heimatfilm“. In: *Reclam Sachlexikon des Films*, hg. von dem., 301-305. Stuttgart: Reclam.

Lohr, Mathias. 2018. „Heimat-Western im Stil der Berliner Schule. Der Schwarzwald-„Tatort“: Fast so gut wie Wallander“, URL: <https://www.hna.de/kultur/tv-kino/tv-kritik-schwarzwald-tatort-sonnenwende-9861261.html> (letzter Zugriff: 30.10.2019).

Moltke, Johannes von. 2008. „Evergreens: *The Heimat Genre*.“ In: *The German Cinema Book*, hg. von Tim Bergfelder et al., 18-28. London: Bfi.

Montgomery, Michael V. 1993. *Carnivals and Commonplaces. Bakhtin's Chronotope, Cultural Studies, and Film*. New York et al.: Peter Lang.

Neale, Steve. 2000. *Genre and Hollywood*. London und New York: Routledge.

o.A. 2012: „Signierstunde mit Bela Sobottke am Samstag, 28.7.2012 um 14 Uhr“, URL: http://groberunflug-comics.blogspot.com/2012_07_27_archive.html (letzter Zugriff: 30.10.2019).

Scheinflug, Peter. 2014. *Formelkino. Medienwissenschaftliche Perspektiven auf die Genre-Theorie und den Giallo*. Bielefeld: transcript.

Scheinflug, Peter. 2021. „Vom Multikulti-Witz zur Genre-Politik Noir und Fremdheit im Neuen Deutschen Genrefilm“. In: *Genre und Race*, hg. von Irina Gradinari und Ivo Ritzer, 207-241. Wiesbaden: Springer VS.

Sobchak, Vivian. 1998. „Lounge Time. Postwar Crisis and the Chronotope of Film Noir“. In: *Refiguring American Film Genres. Theory and History*, hg. von Nick Browne, 129-170. Berkeley et al.: University of California Press.

Tittelbach, Rainer. 2021. „Fernsehfilm ‚Heute stirbt hier Kainer‘“. URL: <http://www.tittelbach.tv/programm/fernsehfilm/artikel-5788.html> (letzter Zugriff: 21.05.2021).

Todorov, Tzvetan. 1975. *The Fantastic. A Structural Approach to a Literary Genre*. Ithaca: Cornell University Press.

Vu, Huan. 2018. „Lange Schatten. Genrefilm und Fantastik im Spannungsfeld der deutschen Geschichte.“ In *Fantastisches in dunklen Sälen. Science-Fiction, Horror und Fantasy im jungen deutschen Film*, hg. von Christian Alexius und Sarah Beicht, 19-36. Marburg: Schüren.

Wortmann, Thomas. 2017. „Fernweh als Kulturtechnik des Zuhausebleibens. Edgar Reitz' Filmepos *Die andere Heimat. Chronik einer Sehnsucht*.“ In: *Fernweh nach der Romantik. Begriff – Diskurs – Phänomen*, hg. von Irmtraud Hnilica, Malte Kleinwort und Patrick Ramponi, 155-179. Freiburg i.Br., Berlin und Wien: Rombach.

Abbildungsnachweise:

Abb. 1.1–1.4: Screenshots von einer Fernsehaufnahme von *Die Büffel sind los* (2016).

Abb. 2.1–2.2: Screenshots von einer Fernsehaufnahme von *Die Büffel sind los* (2016).

Abb. 3.1–3.3: Screenshots von einer Fernsehaufnahme von *Das finstere Tal* (2014), *Die Büffel sind los* (2016) und *13 Uhr Mittags* (2018)