


SONJA PALADE

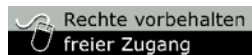
Aspekte des Heimatfilms
in Herbert Achternbuschs BIERKAMPF

Erschienen 2021 auf ART-Dok

DOI: <https://doi.org/10.11588/artdok.00007589>

ORCID*

Sonja Palade  <https://orcid.org/0000-0002-8199-825X>



Dieses Werk ist durch das Urheberrecht und/oder verwandte Schutzrechte geschützt, aber kostenlos zugänglich. Die Nutzung, insbesondere die Vervielfältigung, ist nur innerhalb der gesetzlichen Schranken des Urheberrechts oder mit Zustimmung des Urhebers gestattet.

Für den Abbildungsteil liegen die Urheberrechte bei Herbert Achternbusch (© 1977). Alle Rechte am Bildmaterial, einschließlich der Vervielfältigung, Veröffentlichung und Bearbeitung, bleiben vorbehalten.

Ich danke Herbert Achternbusch für die Genehmigung, die Abbildungen im Rahmen dieser Arbeit veröffentlichen zu dürfen.

Diese Arbeit entstand im Kontext des Seminars „Der Heimatfilm. Das Genre und seine Kritik“ (WS 19/20) am Kunstgeschichtlichen Institut der Goethe-Universität Frankfurt am Main, betreut von Profⁱⁿ. Dr. Regine Prange.



Publiziert auf ART-Dok – Publikationsplattform Kunst- und Bildwissenschaften, Universitätsbibliothek Heidelberg 2021.

Die Online-Version dieser Publikation ist dauerhaft frei verfügbar (Open Access).
DOI: <https://doi.org/10.11588/artdok.00007589>

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung – Achternbusch im Kontext des Heimatfilm-Genres	4
2. Handlungsanalyse	5
2.1 Inhaltsangabe	5
2.2 Dramaturgische Strukturelemente	7
3. Figurenanalyse	10
4. Analyse der Bauformen	14
4.1 Anfangssequenz – Heimat als Kulisse	14
4.2 Herbert und Annamirl – Heimat als Familie	19
4.3 Schlusssequenz – Heimat als Gemeinschaft?	24
5. Fazit – Bruch mit der ‚heimatlichen Ordnung‘ und emanzipatorisches Potenzial	28
6. Literaturverzeichnis	31
7. Abbildungsverzeichnis	33

1. Einleitung – Achternbusch im Kontext des Heimatfilm-Genres

Der Heimatfilm gilt als das populärste Filmgenre in der Bundesrepublik der 1950er-Jahre.¹ Die genretypische Inszenierung idyllischer Landschaften als Schauplatz einer schematisch verlaufenden Liebesgeschichte bediente, so Jürgen Trimborn, die „Sehnsucht nach einer unbeschädigten Heimat“ in der unmittelbaren Nachkriegszeit.² Auf den Erfolg des Genres reagierten Regisseur*innen aus dem Umfeld des Neuen Deutschen Films in den 1960er- und 70er-Jahren mit dem ‚Kritischen Heimatfilm‘, der das erklärte Ziel verfolgte, einen Blick hinter die Fassade der vermeintlichen Idylle des ländlichen Raums zu werfen und diese als Illusion zu entlarven.³ Auch auf formaler Ebene unterwanderten sie die genrekstituierenden Codes des Heimatfilms durch eine innovative, selbstreflexive Filmsprache.⁴ In dieser Tradition steht Herbert Achternbusch, der sich unter den Vertreter*innen des Neuen Deutschen Films am umfänglichsten einer Verhandlung der Konventionen des klassischen Heimatfilms widmete.⁵ Der Blick auf Bayern, die eigene Heimat des Regisseurs und Autors, nehme dabei, wie Thomas Elsaesser ausführt, einen zentralen Stellenwert in seinen Filmen ein:

[Achternbusch] ließ sich auf das große Wagnis ein, aus Bayern und seiner Sprache, aus seinen Mythen, seiner Politik und geographischen Situation Stil und Thema für ein ganzes Œuvre zu nehmen, das eine satirische Anthologie und radikale Neudichtung des Heimatfilms ist. Achternbusch [...] ist das Beispiel eines Filmemachers, der die Codes eines volkstümlichen Genres so weit transformiert und deformiert hat, daß daraus sein unverwechselbares Markenzeichen als Autor und Darsteller geworden ist.⁶

In BIERKAMPF⁷ (1977) widmet sich Achternbusch einer Institution, die das stereotype Bild Bayerns maßgeblich geprägt hat – dem Oktoberfest. Formal wie inhaltlich zeichnet sich der Film dabei durch wiederholte „Grenzüberschreitungen“⁸ aus, die die Trennlinie zwischen filmischer Inszenierung und Dokumentation aufweichen und dabei den

¹ Vgl. Jürgen Trimborn: Der deutsche Heimatfilm der fünfziger Jahre. Motive, Symbole und Handlungsmuster. Köln 1998, S. 7.

² Ebd., S 11.

³ Vgl. Eric Rentschler: Kritische Heimatfilme. In: Norbert Grob u.a. (Hrsg.): Neuer Deutscher Film. Stuttgart 2012, S. 138f.

⁴ Vgl. ebd., S. 139.

⁵ Vgl. Thomas Elsaesser: Der Neue Deutsche Film. Von den Anfängen bis zu den neunziger Jahren. München 1994, S. 198.

⁶ Ebd., S. 200.

⁷ BIERKAMPF, D 1977, R: Herbert Achternbusch.

⁸ Johannes G. Pankau: Figurationen des Bayerischen: Sperr, Fassbinder, Achternbusch. In: H.G. Seliger (Hrsg.): Der Begriff „Heimat“ in der deutschen Gegenwartsliteratur. München 1987, S. 138.

Illusionscharakter des Mediums in den Blick nehmen.⁹ In der nachfolgenden Filmanalyse soll daher untersucht werden, wie Achternbuschs als anarchistisch beschriebene Filmsprache¹⁰ mit den Erzähl- und Darstellungskonventionen des klassischen Heimatfilms der 1950er-Jahre bricht. Im Fokus der Untersuchung steht dabei die Frage, welcher genretypischen Motive und Handlungsmuster sich BIERKAMPF im Einzelnen bedient und wie diese von Achternbusch neu interpretiert werden. Dazu soll der Film zunächst hinsichtlich seiner narrativen Struktur und seiner wichtigsten Figuren betrachtet werden. Im Anschluss untersuche ich die Bauformen des Films in einer exemplarischen Analyse der Anfangs- und Schlussequenz sowie eines Streitgesprächs zwischen den Hauptfiguren Herbert und Annamirl.

2. Handlungsanalyse

2.1 Inhaltsangabe

Im Zentrum von BIERKAMPF steht die Geschichte des Protagonisten Herbert (Herbert Achternbusch), der in Folge eines Streits mit seiner Frau Annamirl (Annamirl Bierbichler) den Entschluss fasst, ein Polizist zu werden. Während Annamirl ihm Untätigkeit und mangelndes Verantwortungsbewusstsein vorwirft, ist Herbert überzeugt, als Polizist einen produktiven Beitrag zur Gesellschaft leisten zu können. Die nachfolgenden Ereignisse erstrecken sich über den Verlauf eines einzigen Tages, wobei die Handlung im Film jedoch nicht chronologisch erzählt wird. Vielmehr folgt die dramaturgische Struktur von BIERKAMPF einer Aneinanderreihung einzelner absurdkomischer, zum Teil grotesker Episoden.

Um seinen Plan in die Tat umzusetzen, stiehlt Herbert dem Polizisten Alois (Alois Hitzenbichler) die Uniform, die dieser abgelegt hatte, um in einen See zu springen. Als Alois' Kollege Heinz (Heinz Braun) den Diebstahl bemerkt, beginnen die beiden eine Verfolgungsjagd. Zeitgleich begibt sich auch Annamirl auf die Suche nach Herbert, der während seiner Flucht in die Rolle des Polizisten schlüpft. Bekleidet mit der entwendeten Uniform führt er eine Verkehrskontrolle durch. Dabei entnimmt er einem Lastwagenfahrer für einen Alkoholtest Blut aus der Halsschlagader und lässt ihn

⁹ Vgl. Eric Rentschler: Bierkampf. In: Norbert Grob u.a. (Hrsg.): Neuer Deutscher Film. Stuttgart 2012, S. 217f.

¹⁰ Vgl. ebd., S. 220f.

anschließend blutverschmiert am Straßenrand zurück. Eine unbekannte Dame (Margarete von Trotta), die die Szene beobachtet hatte, nimmt Herbert in ihrem Cabrio mit zum Oktoberfest.

Dort setzt er seine Kontrolltätigkeiten auf dem Festplatz fort und interagiert dabei mit verschiedenen Besucher*innen, die ihm am Biertisch aus ihrem Leben berichten. Doch Herbert befürchtet, er könne jeden Moment als Hochstapler enttarnt werden und auch die übrigen Figuren ahnen bereits, dass etwas nicht stimmt. Heinz, der auf dem Oktoberfest als Würstchenverkäufer arbeitet, und Herberts Schwager, der Zigarettenverkäufer Sepp (Josef Bierbichler), äußern Zweifel an der Echtheit des Polizisten, sind jedoch zunächst nicht in der Lage, Herbert in der Uniform zu erkennen. Auf der Flucht vor Annamirl, die ihren Mann unterdessen auf dem Oktoberfest eingeholt hat und versucht, ihn zur Heimkehr zu bewegen, sucht Herbert sein Glück bei anderen Frauen.¹¹ Er umwirbt die Akkordeonspielerin Gerda (Gerda Achternbusch), mit der er ein Verhältnis beginnt, sowie eine Rosenverkäuferin (Barbara Gass).

In seiner stetig zunehmenden Angst, als falscher Polizist aufzufliegen, trinkt sich Herbert dabei nach und nach in einen Rausch. Als Alois und Heinz ihn schließlich als den Dieb identifizieren, nimmt die Verfolgungsjagd Fahrt auf. In mehreren längeren Einstellungen, die dokumentarische Aufnahmen des Oktoberfestes mit der inszenierten Spielhandlung verbinden, flüchtet Herbert durch das Bierzelt. Während er sich seinen Weg durch die dicht gefüllten Tischreihen bahnt, provoziert er die Gäste, die teils amüsiert, teils aggressiv reagieren, wenn er aus ihren Bierkrügen trinkt und ihr Essen stiehlt.¹² Eine sechsminütige Einstellung stellt dabei dramaturgisch wie formal den Höhepunkt von *BIERKAMPF* dar: die ansonsten vorwiegend statischen Einstellungen des Films werden abgelöst von einer dynamischen Handkamera, die sich an den spontanen Bewegungen des Protagonisten orientiert und diesen verfolgt.¹³ Bis auf vereinzelte Zurufe aus dem Bierzelt wird dabei wenig gesprochen; die groteske Komik der Flucht entsteht durch das improvisierte, auf die Oktoberfestbesucher*innen ausgerichtete Spiel Achternbuschs, welches der Einstellung, wie Manfred Loimeier bemerkt, insgesamt den Charakter eines Happenings verleiht.¹⁴ Im Alkoholrausch stellt Herbert schließlich fest, dass sein Plan

¹¹ Vgl. Rentschler 2012a, S. 218.

¹² Vgl. Helmut Schödel: Kommentierte Filmografie. In: Peter W. Jansen/Wolfram Schütte (Hrsg.): Herbert Achternbusch. München 1984, S. 128.

¹³ Vgl. *BIERKAMPF*, TC 01:01:54–01:08:18.

¹⁴ Vgl. Manfred Loimeier: Die Kunst des Fliegens. Annäherung an das künstlerische Gesamtwerk von Herbert Achternbusch. München 2013, S. 163.

nicht aufgegangen ist. Er könne es sich, wie er in einem letzten, zur Kamera gesprochenen Monolog sagt, nicht „verzeihe[n]“, ein Polizist geworden zu sein und fasst in seiner Verzweiflung den Entschluss, sich umzubringen.¹⁵ Nachdem Herbert das Bierzelt verlassen hat, fällt ein Schuss im Off. Zum Ende des Films versammeln sich die Figuren um den leblosen Körper des Protagonisten.

2.2 Dramaturgische Strukturelemente

In seiner erzählerischen „Serialität“ erinnerten Achternbuschs Filme, wie Loimeier schreibt, an Stücke aus dem „Bauerntheater“ – ihre episodenhaften filmischen „Kapitel“ reihten sich wie Akte aneinander.¹⁶ Der dramaturgische Zusammenhang dieser „lose verbundene[n] [...] Tableaus“¹⁷, wie Rentschler es formuliert, ist in BIERKAMPF durch unterschiedliche Strukturelemente organisiert, die zum Teil auch über den Film hinausweisen. BIERKAMPF greift Erzählstränge, Figuren und Motive aus dem filmischen wie literarischen Gesamtwerk Achternbuschs auf, welche der Regisseur, wie in jedem seiner Filme, als „Mikrokosmos“ um ihn selbst als zentrale Figur etabliert.¹⁸

Als erstes „erkennbar ordnende[s] Mittel“ bezeichnet Rentschler die Aufnahmen der Bavariastatue am Anfang und Ende von BIERKAMPF, welche die offene Dramaturgie des Films in einen „erzählerischen Rahmen“ einfassten.¹⁹ Die Erzählzeit des Films beginnt mit dem Betreten des Festplatzes durch den Protagonisten bei Tageslicht und endet, ebenfalls am Oktoberfest, am Abend desselben Tages in der Dunkelheit. Dabei ordne Herberts „doppelte Verfolgungssituation durch die Polizisten und die Ehefrau“, so Rentschler, die filmischen Tableaus einer „Erzähllogik“ unter.²⁰ Mit der Verfolgungsjagd greift BIERKAMPF ein klassisches Element früher Slapstick-Komödien auf,²¹ die insbesondere auf dem Höhepunkt der Flucht durch das Bierzelt auch als Referenz für Achternbuschs körperbetonten, von Groucho Marx inspirierten Darstellungsstil erkennbar sind.²² Als roter Faden führt die Verfolgung durch die episodenhaft erzählten

¹⁵ BIERKAMPF, TC 01:16:31–01:16:47.

¹⁶ Loimeier 2013, S. 221f.

¹⁷ Rentschler 2012a, S. 218.

¹⁸ Ebd., S. 216.

¹⁹ Ebd., S. 218 (Vgl. Abb. 13 und 73).

²⁰ Ebd.

²¹ Vgl. Werner Faulstich: Grundkurs Filmanalyse. München 2002, S. 48.

²² Vgl. Rentschler 2012a, S. 220.

Geschichten der Nebenfiguren, denen Herbert auf der Flucht begegnet. Dabei wird sie durch „rhythmisch angeordnete[] Rückblenden“ unterbrochen, die Rentschler als weiteres Strukturelement identifiziert.²³ In der ersten Filmhälfte wird in insgesamt drei Rückblenden im Sinne einer nachgereichten Exposition die Vorgeschichte der Ereignisse auf dem Oktoberfest erläutert. Der Handlungsort des Streits zwischen Herbert und Annamirl sowie von Herberts beginnender Flucht Richtung München ist die ländliche Gegend um Ambach am Starnberger See. BIERKAMPF orientiert sich hier am Zwei-Orte-Modell des klassischen Heimatfilms, dem genrekonstituierenden „Antagonismus von Stadt und Land“.²⁴ Die immanente Wertung, welche den ländlichen Raum zum idealisierten Zufluchtsort in einer „kalten, hektischen [...] Welt“²⁵ stilisiert, übernimmt der Film jedoch nicht. Wenngleich die Landschaftsaufnahmen der Rückblenden durch die sonnige Lichtstimmung zunächst idyllisch erscheinen, sind sie allesamt Schauplätze von Gewalt. Der Lastwagenfahrer bleibt nach Herberts Verkehrskontrolle blutüberströmt auf einer grünen Wiese an der Landstraße zurück,²⁶ ein Unbekannter ertrinkt im Starnberger See, während ihm ein Mann am Ufer mit einer Axt droht.²⁷ Herberts Flucht nach München bietet hier wiederum auch keine Alternative. Es ist weniger der städtische Raum, der in BIERKAMPF dem ländlichen gegenübersteht, als die Fortsetzung des letzteren in die Scheinwelt des Oktoberfests als bayerischer Mikrokosmos, als „Metapher“, so Schödel, „für Leben, Welt, Gesellschaft.“²⁸

Als ein weiteres Strukturelement lässt sich in BIERKAMPF die Filmmusik betrachten. Den dramaturgisch motivierten Einsatz von Filmmusik, insbesondere aus der volkstümlichen Musiktradition, bezeichnet Trimborn „als elementare[n] Bestandteil der Handlung [und] als konstituierendes Geschehensmoment“ des Heimatfilms.²⁹ Analog dazu dienen auch in BIERKAMPF zwei volksmusikalische Leitmotive einer Verknüpfung der filmischen Tableaus aus verschiedenen Handlungsphasen, welche dabei zudem auf inhaltlicher Ebene kommentiert werden.³⁰ Während die volksmusikalische Untermalung des

²³ Vgl. Rentschler 2012a, S. 218.

²⁴ Trimborn 1998, S. 41f.

²⁵ Ebd., S. 42.

²⁶ Vgl. BIERKAMPF, TC 00:41:10–00:41:18 (Abb. 1).

²⁷ Vgl. ebd., TC 00:25:39–00:26:23 (Abb. 2).

²⁸ Schödel 1984, S. 127.

²⁹ Trimborn 1998, S. 123.

³⁰ Darüber hinaus lassen sich in BIERKAMPF zwei weitere wiederkehrende Motive aus der religiösen sowie der klassischen Musik ausmachen. Sowohl das Marienlied *Meersterne ich dich grüße*, gesungen von Sepp und Annamirl, als auch die Ausschnitte aus *Lohengrin* setzen die „Sehnsuchtsmotive“ (Loimeier 2013, S. 164) des Films auf musikalischer Ebene fort.

Heimatfilms nach Trimborn die „Illusion und Utopie der ‚heilen‘ Welt“ unterstütze,³¹ wird diese in BIERKAMPF durch Filmmusik konterkariert. Das Volkslied *Nach der Heimat möcht' ich eilen*, das von der Sängerin Gusti wechselnd im On und Off gesungen wird, thematisiert die Verzweiflung angesichts einer vergeblichen Suche nach Heimat. Die erste und dritte Strophe des Lieds begleiten Teile der Anfangs- sowie der Schlusssequenz des Films, während das Singen der zweiten Strophe in die Handlung eingebettet ist.³² Dieses Zusammenspiel von diegetischer und nicht-diegetischer Filmmusik setzt sich bei *Freut euch des Lebens*, dem zweiten volksmusikalischen Thema fort. Dessen Carpe-diem-Motiv, das sich insbesondere in der Textzeile „Pflücket die Rose, eh' sie verblüht“ ausdrückt, charakterisiert Herberts Ausbruch aus der Beziehung zu Annamirl. Gerda, Herberts spätere Affäre, spielt es während ihres ersten Auftritts auf dem Akkordeon und singt dazu.³³ In der ersten Rückblende ist es im Streit zwischen Herbert und Annamirl von einer Tuba gespielt aus dem Off zu hören. Das Wortspiel „Wer macht die Musik? Die Wehrmacht?“, mit dem Herbert hier die nicht-diegetische Musik im On kommentiert,³⁴ dient dabei der Überbrückung des Zeitsprungs zwischen Rückblende und Haupthandlung: zu Beginn der unmittelbar auf das Streitgespräch folgenden Einstellung ist auf dem Oktoberfest ein Musiker zu sehen, der das Volkslied im On auf der Tuba aufgreift. Herbert, der aus dem Off ins Bild tritt, verknüpft die zeitlich disparaten Sequenzen miteinander, indem er sich seine Frage mit Blick auf den Tubaspieler selbst beantwortet: „Du machst die Musik! Aber seit heut' Vormittag spielst' die gleiche Melodie!“³⁵

Loimeier hebt zudem die Farbsymbolik als zentrales Element der Filme Achternbuschs hervor. Insbesondere die Farben Rot und Gelb seien hier meist symbolisch besetzt, wobei Gelb häufig für „Sehnsucht“ und Rot für „Leidenschaft“ sowie die „Verkörperung beziehungsweise das Versprechen einer Glückserfüllung“ stehe.³⁶ Diese Beobachtung lässt sich auch in BIERKAMPF weiterverfolgen. Auch hier ist ein wiederkehrendes Farbschema auszumachen, das, analog zum erzählstrategischen Einsatz der

³¹ Trimborn 1998, S. 125.

³² Vgl. BIERKAMPF, TC 00:02:12–00:03:11; TC 00:23:48–00:24:45; TC 01:19:59–01:21:01.

³³ Vgl. ebd., TC 00:03:29–00:03:55 (Abb. 3).

³⁴ Ebd., TC 00:15:13–00:15:20. Gleichzeitig bricht der absurd-komische, im Dialog nicht weiter kommentierte Hinweis auf die Wehrmacht mit dem Tabu, die ahistorische Idylle des Heimatfilms durch einen konkreten Verweis auf den Zweiten Weltkrieg zu stören.

³⁵ Ebd., TC 00:19:22–00:19:27 (Abb. 4).

³⁶ Loimeier 2013, S. 227f.

musikalischen Themen, die zentralen Konflikte und Motive des Films auf visueller Ebene modelliert und einzelne Episoden auf diese Weise thematisch zueinander in Beziehung setzt. Dabei dient die Farbgebung insbesondere der Charakterisierung der Nebenfiguren, mit denen Herbert auf dem Oktoberfest interagiert. In den meist tragischen Geschichten der in Gelb- oder Rottönen gekleideten Figuren wiederholt sich die Sehnsucht nach einer „Glückserfüllung“, die Herberts Verwandlung zum Polizisten motiviert.³⁷ Dem gegenüber steht der wiederholte Einsatz der Farben Grün und Blau, unter anderem in der Einstellung der grünlichen Bavariastatue sowie dem blauen Hemd mit passender Krawatte und der dunkelblauen Schirmmütze der Polizeiuniform. Zwischen den Polen dieses komplementären Farbschemas verhandelt BIERKAMPF das Verhältnis des Individuums zu den Formen institutioneller Ordnung, die es umgeben: „Bist du der Staat?“, fragt Herbert zu Beginn des Films eine Frau mit grünem Hemdkragen, die vor einer mit den blau-weißen Rauten des bayerischen Wappens verzierten Tribüne steht.³⁸ Das rote Blut, das er in Uniform später einem Lastwagenfahrer entnimmt, wandelt sich in der Spritze des Polizisten zu einer grünen Flüssigkeit;³⁹ der Schauplatz der zerrütteten Ehe zu Annamirl, aus der Herbert ausbricht, ist eine dunkelgrün vertäfelte Wohnstube.⁴⁰

3. Figurenanalyse

Wie bei Achternbusch üblich, handelt es sich bei den Schauspieler*innen aus BIERKAMPF zum Großteil um Laiendarsteller*innen aus dem Freundes- und Bekanntenkreis des Regisseurs.⁴¹ Ihre Vornamen sind mit denen ihrer Rollen identisch, zu denen mitunter biografische Bezüge bestehen, was weiterhin zu der für BIERKAMPF charakteristischen Vermischung unterschiedlicher „Realitätsebenen“ beiträgt.⁴² So tritt beispielsweise Annamirl, gespielt von Annamirl Bierbichler, auch im Film als die Schwester von Sepp auf, der von ihrem Bruder Josef Bierbichler gespielt wird. Achternbusch ist dabei stets selbst der Hauptdarsteller seiner Filme, seine Geschichten seien, so Schütte,

³⁷ Vgl. Abb. 5–7.

³⁸ BIERKAMPF, 00:06:17–00:06:19 (Abb. 8).

³⁹ Ebd., TC 00:38:47–00:39:15 (Abb. 9–10).

⁴⁰ Vgl. Abb. 33.

⁴¹ Vgl. Benjamin Henrichs: Das Kino in meinem Kopf. Neues von Achternbusch: Der Film Bierkampf, der Roman Land in Sicht [1977]. In: Jörg Drews (Hrsg.): Herbert Achternbusch. Frankfurt am Main 1982, S. 136.

⁴² Loimeier 2013, S. 214.

„konzentrisch um [ihn] als Person angelegt“.⁴³ Auch BIERKAMPF verfolgt in erster Linie den Weg des Protagonisten Herbert, während es sich bei den übrigen Figuren, mit Ausnahme seiner Frau Annamirl, lediglich um flache Charaktere handelt. Die gestörte Beziehung des Ehepaars bildet dabei den Ausgangspunkt und Motor der weiteren Entwicklungen. Vor diesem Hintergrund werde ich Herbert und Annamirl mit Blick auf das genretypische Figureninventar des klassischen Heimatfilms im Folgenden näher betrachten.

Das moralische wie dramaturgische Grundprinzip des Heimatfilms sei, so Höfig, die Bewahrung einer „normativ[en] [...] ‚richtigen‘ Ordnung der Dinge“.⁴⁴ Aus dieser „heimatlichen Ordnung“, wie Trimborn sie bezeichnet,⁴⁵ bricht Herbert im Verlauf des Films durch Diebstahl, Ehebruch und Täuschung wiederholt aus, jedoch absurder Weise mit dem Ziel, sich in ebendiese einzufügen. Seine Motivation, ein Polizist zu werden, entsteht aus dem Wunsch, so Herberts Formulierung, „eine Ordnung ein[zu]halten“.⁴⁶ Wenngleich er an der Ehe bereits gescheitert ist, sehnt Herbert sich dennoch danach, sich in eine Gemeinschaft einzufügen: „Bei der Polizei“, führt er aus, „kann ich den anderen helfen“.⁴⁷ In Uniform, so Herberts Hoffnung, könne er „einmal in seinem Leben Macht und Würde [...] eines öffentlichen Amtes genießen“,⁴⁸ wie Henrichs schreibt, und schließlich den Respekt erfahren, der ihm von seiner Frau verwehrt wird.⁴⁹ Seine Antagonisten, das Polizistenpaar Alois und Heinz, nehmen dabei die Rolle der klassischen „Ordnungshüter[] im Heimatfilm“ ein, deren Auftrag es sei, so Trimborn, „die durch selbstsüchtiges, individuelles Handeln gestörte Ordnung [...] wiederherzustellen.“⁵⁰ Dabei sind sie selbst weniger autoritäre Würdenträger als ein komisches Duo mit karikaturartigen Zügen, die sich in ihrer Charakterisierung kaum von Herbert unterscheiden – ihr erster Auftritt zeigt Heinz mit einer Bierflasche und Alois

⁴³ Wolfram Schütte: Notizen zu Literatur & Film. In: Peter W. Jansen/Wolfram Schütte: Herbert Achternbusch. München 1984, S. 24.

⁴⁴ Willi Höfig: Der deutsche Heimatfilm 1947–1960. Stuttgart 1973, S. 389, zit. n. Trimborn 1998, S. 112.

⁴⁵ Trimborn 1998, S. 112. Ich übernehme den Begriff im Folgenden von Trimborn.

⁴⁶ BIERKAMPF, TC 00:18:51–00:18:52.

⁴⁷ Ebd., TC 00:18:59–00:19:01.

⁴⁸ Henrichs 1977, S. 131.

⁴⁹ Vgl. Rentschler 2012a, S. 218.

⁵⁰ Trimborn 1998, S. 122. Trimborn weist darauf hin, dass der traditionelle „Ordnungshüter“ des Heimatfilms jedoch weniger dem „demokratischen Kollektiv“ entstamme als dem Bereich der „adlige[n] Guts- und Landbesitzer“. Die Aufgabe des Polizisten übernehme hier klassischer Weise der Förster. (Ebd.)

beim Sprung in den See, an dessen gegenüberliegendem Ufer sich gerade eine Frau entkleidet.⁵¹ Herberts Verwandlung zum Polizisten stürze ihn, so Jansen, schrittweise in eine „Identitätskrise“.⁵² Trotz seiner nur oberflächlichen äußeren Veränderung wird er in Uniform zunächst nicht mehr erkannt und, als seine Maskerade auffliegt, schließlich gejagt. Hier nimmt die Entwicklung des Protagonisten ihren tragischen Wendepunkt. In der Einsicht, „dass sein Leben selbst in Uniform jedes Sinns entbehrt“, so Rentschler, setzt Herbert seinem Leiden ein Ende und erschießt sich.⁵³

Annamirl erfüllt auf den ersten Blick die Rolle der „Hausfrau und Mutter“, die Trimborn zufolge für die weibliche Protagonistin des klassischen Heimatfilms bezeichnend sei.⁵⁴ Sie kümmert sich um die Wäsche und den gemeinsamen Sohn Paul, mit dem Herbert im Film nicht interagiert. Das „Bestreben“ der Frau im Heimatfilm, „die Liebe eines [...] Mannes zu erlangen“,⁵⁵ ist zunächst auch Annamirls Ziel, die sich den überwiegenden Teil des Films auf der Suche nach Herbert befindet und ihn bittet, zu ihr zurückzukehren. Jedoch ist es weniger die Liebe, die Annamirl in ihrer Beziehung vermisst, als die finanzielle und soziale Absicherung durch den Mann als Versorger – eine Erwartung, die Herbert nicht erfüllt. Auch unterscheidet sie sich in ihrer aktiven Kritik und Verfolgung Herberts deutlich vom Idealbild der „zum Leiden bereiten Frau vom Land“, die im Heimatfilm passiv auf die Rückkehr des verlorenen Liebhabers wartet.⁵⁶ Nachdem Annamirl Herberts außereheliche Affären auf dem Oktoberfest beobachtet, weist sie ihn zurück und sagt, sie hat inzwischen „einen anderen“.⁵⁷ Nach einem abschließenden, vergeblichen Versuch, Herbert doch zur Rückkehr zu ihr und dem gemeinsamen Sohn zu bewegen, stellt sie nach dem Tod ihres Mannes schließlich fest, dass sie „zusammen nichts ergeben“ hätten⁵⁸ und erklärt ihre Ehe und Familie, nach Trimborn die „höchste[n] Prinzipien“ des Heimatfilms,⁵⁹ damit für gescheitert. Das klassische Happy End, die Rückkehr in die heimatliche Ordnung durch Wiederherstellung einer harmonischen Liebesbeziehung,⁶⁰ bleibt sowohl Annamirl als auch Herbert verwehrt.

⁵¹ Vgl. BIERKAMPF, TC 00:35:35–00:36:18 (Abb. 11).

⁵² Peter W. Jansen: Karl Herbert und die anderen. In: Ders./Wolfram Schütte (Hrsg.): Herbert Achternbusch. München 1984, S. 40f.

⁵³ Rentschler 2012a, S. 218.

⁵⁴ Trimborn 1998, S. 92.

⁵⁵ Ebd.

⁵⁶ Ebd., S. 93.

⁵⁷ BIERKAMPF, TC 00:52:50–00:52:52.

⁵⁸ Ebd., TC 01:19:45–01:19:47.

⁵⁹ Trimborn 1998, S. 76.

⁶⁰ Vgl. ebd.

Als Gegenspielerin der weiblichen Hauptrolle des Heimatfilms identifiziert Trimborn die „selbstbewußte, sich aktiv Liebe nehmende Frau aus der Stadt“, die die Beziehung der ersteren zum Protagonisten gefährde.⁶¹ Die Frauenfiguren aus dem Mikrokosmos des Oktoberfestes, mit denen Herbert ein Verhältnis beginnt, sind an diesen Typus angelehnt. Obwohl Annamirl selbst keine passive Rolle einnimmt, unterscheiden sich die Musikerin Gerda und die Rosenverkäuferin sowohl in ihrer Erwerbstätigkeit als auch in ihrer sexuell freizügigen Art von der Protagonistin. Mit der Akkordeonspielerin Gerda greift BIERKAMPF zudem eine weitere genretypische Figur aus dem klassischen Heimatfilm auf – den „umherziehenden Musikanten“, der trotz seiner finanziell prekären Lage durch Musik eine „fröhlich-optimistische“ Stimmung verbreitet.⁶² So lässt sich Gerdas Darbietung des Volkslieds *Freut euch des Lebens* angesichts ihrer Situation als alleinerziehende Mutter von vier Kindern, die des Bettelns auf dem Zeltplatz bezichtigt wird,⁶³ als Referenz auf die Ausblendung sozialer Probleme im Heimatfilm verstehen. Den Prototyp der mondänen Stadtbewohnerin verkörpert jedoch Margarete von Trotta als unbekannte Dame in modischer Kleidung und mit einer großen Sonnenbrille, die Herbert auf dem Weg zum Oktoberfest in ihrem schwarzen Cabrio mitnimmt.⁶⁴ Der Name der Frau wird nicht genannt, als Star des Neuen Deutschen Films spielt sich von Trotta hier jedoch gewissermaßen selbst.⁶⁵ Analog zur Rolle der Außenseiterin aus dem städtischen Milieu, die, so Elsaesser, eine „Bedrohung“ der Idylle des klassischen Heimatfilms darstelle,⁶⁶ stört auch die unbekannte Dame die heimatliche Ordnung, indem sie Herbert im Verlauf des Films wiederholt auf seiner Flucht behilflich ist.⁶⁷

Wie in der Handlungs- und Figurenanalyse gezeigt wurde, ist das Spiel mit den Konventionen des Erzählkinos sowie das Unterwandern der Rollenkonstellationen des Heimatfilms der 1950er-Jahre für BIERKAMPF konstitutiv. In einer Analyse der Bauformen sollen nachfolgend drei weitere Topoi des Heimatfilms exemplarisch in den Blick genommen werden: Heimat als landschaftliche Idylle, die als Kulisse des

⁶¹ Trimborn 1998, S. 92.

⁶² Ebd., S. 106f.

⁶³ Vgl. BIERKAMPF, TC 00:03:56–00:04:05.

⁶⁴ Vgl. ebd., TC 00:40:03–00:40:31 (Abb. 12).

⁶⁵ Die Figur rekurriert damit auf von Trottas Rolle in Achternbuschs Filmdebüt *DAS ANDECHSER GEFÜHL* (1974), in welchem sie, ebenfalls in einem Sportwagen, im ländlichen Andechs eintrifft. Als „Filmstar aus München“ verkörpere sie dort, wie Elsaesser schreibt, das Objekt der Begierde des Protagonisten, gespielt von Herbert Achternbusch. (Vgl. Elsaesser 1994, S. 201)

⁶⁶ Elsaesser 1994, S. 202. Auch hier besteht eine Parallele zu von Trottas Rolle in *DAS ANDECHSER GEFÜHL*. (Vgl. ebd.)

⁶⁷ Vgl. BIERKAMPF, TC 00:55:19–00:57:04.

Filmgeschehens fungiert, sowie Heimat als soziales Gefüge – hier betrachte ich zum einen das Motiv der Familie und zum anderen die Beziehung des Protagonisten zur ihn umgebenden Gemeinschaft.

4. Analyse der Bauformen

4.1 Anfangssequenz – Heimat als Kulisse⁶⁸

BIERKAMPF beginnt auf dem Oktoberfest, mit einer statischen Einstellung der Bavaria-Statue auf der Theresienwiese, aufgenommen aus der Untersicht.⁶⁹ Die Frauenfigur der Bavaria und der Löwe zu ihrer Linken füllen in der Halbnahaufnahme dabei den Großteil des Bildraumes. Mit der linken Hand hält die Statue einen Kranz über ihr Haupt, in ihrer Rechten ist der Knauf eines Schwertes zu erkennen. Während der gesamten Sequenz ist die Geräuschkulisse des Oktoberfests aus dem Off zu hören, die zunehmend lauter wird und somit den Eindruck eines schrittweisen Eintritts in das Filmgeschehen erzeugt. Darüber ertönt eine Kinderstimme, die in der nächsten Einstellung im On verortet wird. Nach einem harten Schnitt ist aus leichter Untersicht die Treppe des Bavaria-Monuments in der Halbtotale zu sehen, auf der in der Bildmitte ein blondes Mädchen steht, bekleidet mit einer roten Latzhose. Sie schwenkt eine rote Jacke und ruft nach ihrem Hund, der am unteren linken Bildrand erscheint und auf sie zuläuft. Das Mädchen setzt sich und streichelt ihn, während er sie freudig hechelnd umkreist.⁷⁰ Die Kamera schwenkt nach oben über die Treppe und den Sockel des Monuments, über welchem der Anfangstitel „Bierkampf“ in weißen Buchenstaben eingeblendet wird. Der Schwenk setzt sich fort, bis sich die Bavaria wieder halb-nah in der Bildmitte befindet. Die Kamera verharrt anschließend statisch auf der Statue, die im Vergleich zur ersten Einstellung weniger untersichtig aufgenommen ist.⁷¹ Während aus dem Off ein Akkordeon vom Festplatz erklingt, werden die Opening Credits eingeblendet. Die Aufzählung der mitwirkenden Darsteller*innen endet mit dem Zusatz „und viele tausend andere“.⁷²

⁶⁸ Vgl. BIERKAMPF, TC 00:00:01–00:03:28.

⁶⁹ Vgl. ebd., TC 00:00:01–00:00:05 (Abb. 13).

⁷⁰ Vgl. ebd., TC 00:00:06–00:00:27 (Abb. 14–16).

⁷¹ Vgl. ebd., TC 00:00:28–00:00:40 (Abb. 17–18).

⁷² Vgl. ebd., TC 00:00:41–00:02:11 (Abb. 19-20).

Die Einblendung der Anfangstitel vor strahlend blauem Himmel, während im Hintergrund eine volkstümliche, fröhliche Melodie zu hören ist, erinnert an die genretypische Titelsequenz des Heimatfilms. Gleichzeitig deutet sich hier jedoch bereits vor Beginn der Handlung der Konflikt an, der sich im Verlauf des Films entwickeln wird. Der Löwe an der Seite der Bavaria, einer Allegorie Bayerns, gilt als „Zeichen für Kraft und Stärke“, ihr Schwert steht für „Macht und Wehrhaftigkeit“ des Freistaats.⁷³ Diese Attribute betont das Bild der Statue in der dritten Einstellung, in welcher sie das durch die Kameraperspektive der ersten noch verdeckte Schwert, dessen Spitze hier links im Bild hinter dem Löwen herausragt, nun deutlich erkennbar in der rechten Hand hält. In der Montage des Bildes der wehrhaften Bavaria mit dem eines verspielten Mädchens mit Hund verstärken sich die jeweiligen Attribute beider Figuren. Diese Gegenüberstellung hebt Achternbusch im Drehbuch zu BIERKAMPF hervor, indem er kommentiert: „So sind sie: das Kind mit einem Hund und der unumstößliche Apparat mit einem Löwen.“⁷⁴ Gegenüber der durch die Untersicht noch monumentaler wirkenden Bavaria erscheint das Mädchen wie ein kleiner, bunter Fleck auf den bildfüllenden Treppenstufen des Denkmals. Folgt man Loimeiers Farbsymbolik, lässt sich das Kind in seiner roten Bekleidung als das „Versprechen einer Glückserfüllung“⁷⁵ inmitten des vereinnahmenden, „unumstößliche[n] Apparats“⁷⁶ betrachten – ein Bild, das Achternbuschs vielschichtigen Heimatbegriff und seine damit einhergehende Sicht auf Bayern widerspiegelt. In seiner „negativen Besetzung“ stehe Bayern in Achternbuschs Werk, so Johannes G. Pankau, häufig für „Deformierung, Disziplinierung und Ausgrenzung des Individuums.“⁷⁷ Gleichzeitig werde das Bild Bayerns auch „zur Projektionsfläche, zur Stätte des Kampfes um die Rückgewinnung von verschüttetem Leben, die Versprechungen der Kindheit, die Überwindung der Entfremdung.“⁷⁸ So ist auch die Einblendung des Titels „Bierkampf“ über dem Sockel der Bavaria im wörtlichen

⁷³ Manfred F. Fischer: *Ruhmeshalle und Bavaria*. München 1997, S. 27f.

⁷⁴ Herbert Achternbusch: *Land in Sicht*. Frankfurt am Main 1977, S. 108. Wie eingangs erwähnt, betrachtet Achternbusch seine filmische und literarische Arbeit als nicht zu trennende Elemente eines künstlerischen Gesamtwerks. Die Drehbücher seiner Filme verarbeitete er ebenfalls in seinen Romanen, seine literarischen Texte fanden wiederum Eingang in sein filmisches Werk. (Vgl. Loimeier 2013, S. 214.) So ist das Drehbuch zu BIERKAMPF gleichzeitig ein Kapitel des Romans *Land in Sicht*, in dem auch der autobiografische Bericht *Blutentnahme* enthalten ist. In diesem schildert Achternbusch ein traumatisches Erlebnis einer Polizeikontrolle, das in der Blutabnahme-Sequenz in BIERKAMPF wiederaufgegriffen wird. (Vgl. Achternbusch 1977, S. 96–108 und BIERKAMPF, TC 00:36:37–00:40:30.)

⁷⁵ Loimeier 2013, S. 228.

⁷⁶ Achternbusch 1977, S. 108.

⁷⁷ Pankau 1987, S. 137.

⁷⁸ Ebd., S. 138.

Sinne als Kampfansage zu verstehen, selbst wenn, wie Pankau schreibt, „die Revolte, so trotzig Achternbusch sie auch propagiert, doch von Beginn mit dem Mal notwendiger Niederlage behaftet [ist].“⁷⁹

An die Anfangstitel schließt sich ein klassischer Establishing Shot an.⁸⁰ Anstelle der idyllischen Landschaftstotale, die zu Beginn des klassischen Heimatfilms einen fiktiven, idealisierten Schauplatz beschreibt,⁸¹ zeigt die Einstellung eine Übersicht der Theresienwiese, aufgenommen von einem erhöhten Standpunkt. Nur im Vordergrund der Totalen ist noch ein Verweis auf die Natur zu finden, parallel zum unteren Bildrand spannt sich hier zwischen zwei Bäumen ein mit grünen Blättern bewachsener Torbogen. An ihre Stelle tritt, wie auf dem Eingangsschild zu lesen ist, das Oktoberfest. Zwischen den Reihen der Bierzelte, die fluchtartig auf den Horizont zulaufen, bewegt sich eine riesige Menschenmenge, aus welcher vereinzelt Fahnenstangen mit Flaggen und die Dächer von Verkaufsbuden herausragen. Am oberen Bildrand ist rechts der Mittelachse ein großer grauer Maßkrug zu erkennen, der das Dach eines Bierzeltes schmückt und sich dabei um die eigene Achse dreht.

Zentral für den klassischen Heimatfilm der Nachkriegszeit sei, wie Manuela Fiedler schreibt, das „Versprechen einer unberührten Landschaftsidylle, in der die Spuren deutscher Geschichte (vordergründig) unsichtbar blieben.“⁸² So entstehe eine „Verkoppelung von heimatlichen Affekten“ mit konstruierten „Ideallandschaften, die keiner Echtheitsprüfung standhalten könnten.“⁸³ Dabei dient der süddeutsche Raum als einer der Hauptschauplätze der Heimatfilme, deren Handlung jedoch selten an einem konkreten geografischen Standpunkt verortet ist.⁸⁴ Vielmehr ergebe sich der „utopische, irrealer Ort des Films“, so Trimborn, aus der Montage von „besonders reizvollen Landschaftsaufnahmen“ unterschiedlicher Herkunft.⁸⁵ Dieses Bild einer landschaftlichen Idylle werde weiterhin durch „ländliche-traditionelle“ Motive wie Volksmusik oder „Trachtenkleidung“ ergänzt.⁸⁶

⁷⁹ Pankau 1987, S. 141.

⁸⁰ Vgl. BIERKAMPF, TC 00:02:12–00:02:25 (Abb. 21).

⁸¹ Vgl. Manuela Fiedler: Heimat im deutschen Film. Ein Mythos zwischen Regression und Utopie. Coppengrave 1995, S. 12.

⁸² Ebd., S. 43.

⁸³ Ebd., S. 12.

⁸⁴ Vgl. Trimborn 1998, S. 60.

⁸⁵ Ebd.

⁸⁶ Ebd., S. 53.

Den auf diese Weise entstehenden Heimatfilm-Kitsch greift BIERKAMPF durch den Verweis auf stereotype Versatzstücke bayerischer Folklore auf. Dabei bricht der Film jedoch mit der Inszenierung der Heimatidylle als natürliche Ordnung, indem er deren Künstlichkeit fortlaufend betont. Achternbuschs „Bayernbild“, so Elsaesser, spiele mit dem bewussten Einsatz und der Bearbeitung volkstümlicher „Plastikmythen“.⁸⁷ Den Begriff „Plastikmythos“ entnimmt Elsaesser einer Kritik Peter Handkes an den Filmen Achternbuschs, denen dieser eine „[s]klavische [...] Ergebenheit in die Kulturpropaganda“ vorwirft und hinterfragt, ob Achternbuschs „Travestien der Plastikmythen“ noch als widerständig zu verstehen seien.⁸⁸ Als derartiger „Plastikmythos“ kann auch das Oktoberfest betrachtet werden, das zwischen Tradition und Verwertbarkeit der „heimatlichen Affekte[]“⁸⁹ changiert – der überdimensionale Maßkrug lädt zum Bierkonsum ins Zelt ein, in dem sich die Trachtenhüte wie Kostüme von der Stange kaufen lassen.⁹⁰ Die Illusion der idyllischen Ideallandschaft des Heimatfilms treibt BIERKAMPF auf die Spitze, indem die folkloristisch-kitschigen Wandmalereien an den Außenwänden der Bierzelte im Verlauf des Films immer wieder als Kulisse der Handlung dienen.⁹¹ In einer späteren Einstellung weist der Film auf die Unzulänglichkeit des heimatlichen „Plastikmythos“ auch auf der Dialogebene hin; in Richtung des rotierenden Maßkruges gestikulierend, den er durch die Kameraperspektive scheinbar auf dem Kopf trägt, bemerkt Sepp: „Die Welt [...] kann noch gar nicht erlöst sein, weil es sie noch gar nicht gibt. Das hier ist doch nichts!“⁹²

Die Akkordeonmusik wird im Establishing Shot von Filmmusik aus dem Off abgelöst, die sich über die Geräuschkulisse des Zeltplatzes legt und auch in den beiden folgenden Einstellungen fortgesetzt wird. Eine weibliche Stimme singt getragen und sehnsuchtsvoll die erste Strophe von *Nach der Heimat möcht' ich eilen*: „Hoffnungslos muss ich verzagen, teure Eltern euch zu seh'n. Meine Leiden, meine Klagen wollt' ich still und mutig tragen; selbst zum Tode wollt' ich gehen, könnt ich euch noch einmal seh'n.“⁹³ Der Liedtext kontrastiert die Menschenmasse auf der Suche nach Zerstreuung mit der

⁸⁷ Elsaesser 1994, S. 204f.

⁸⁸ Peter Handke: Sätze im Schwarzen oder Ausleiern der Tageträume, in: Die Zeit, 24.6.1977, zit. n. Elsaesser 1994, S. 202.

⁸⁹ Fiedler 1995, S. 12.

⁹⁰ Vgl. BIERKAMPF, TC 00:05:43–00:05:48 (Abb. 22).

⁹¹ Vgl. Abb. 23–24.

⁹² BIERKAMPF, TC 00:12:15–00:12:24 (Abb. 25–26).

⁹³ Ebd., TC 00:02:12–00:03:11.

Verzweiflung des Einzelnen, dessen Sehnsucht nach einer Rückkehr in die verlorene Heimat aussichtslos scheint, und verweist bereits zu Beginn des Films auf dessen tödlichen Ausgang.

In den zwei nachfolgenden Einstellungen ist jeweils nach einem Cut-in ein engerer Ausschnitt des Establishing Shots zu sehen.⁹⁴ Durch die verringerte Distanz zur Kamera wirkt die Masse in der vorletzten Einstellung weniger homogen; es sind einzelne Personen zu unterscheiden, sowie einige bunte Luftballons, die etwas über den Köpfen der Besucher*innen schweben und von diesen an Schnüren festgehalten werden. Es folgt ein letzter Cut-in zu einer Nahaufnahme aus der Normalsicht, der Kamerastandpunkt befindet sich hier inmitten der Menschenmasse. Im Vordergrund treten von links und rechts Passant*innen in das Bild, durchqueren es horizontal und verlassen es am jeweils gegenüberliegenden Bildrand. Einige richten ihren Blick – teils verwundert, teils skeptisch – in die Kamera. Unter ihnen befindet sich auch der Protagonist, der jedoch nur in Rückenansicht zu sehen ist.⁹⁵ Er trägt eine Polizeiuniform und bewegt sich Richtung Bildmitte in die Menschenmenge hinein, während er mehrfach „Vorsicht, Polizei!“ ruft.⁹⁶ Dabei entfernt er sich zunehmend von der Kamera, bis er in der Masse verschwindet.

Nach der Etablierung des Handlungsortes führt der Film durch die sukzessive Distanzverringering schrittweise in das Geschehen ein. Damit folgt BIERKAMPF zunächst der Filmgrammatik des traditionellen Erzählkinos, bricht jedoch bereits im ersten Auftritt des Protagonisten mit dessen Konventionen. In diesem Schlüsselmoment ist Herbert nur von hinten zu sehen, während die Gesichter der Passant*innen klar zu erkennen sind. Durch ihre direkten Blicke in die Kamera entsteht ein Irritationsmoment, in welchem Inszenierung und dokumentarische Filmaufnahmen unvermittelt aufeinandertreffen. Während der klassische Heimatfilm hauptsächlich im Studio aufgenommen wurde, drehten kritische Heimatfilmer*innen überwiegend an Originalschauplätzen.⁹⁷ So integrierte beispielsweise Peter Fleischmann dokumentarisches Filmmaterial in die Spielhandlung seines 1968 erschienen Films JAGDSZENEN AUS NIEDERBAYERN, mit der

⁹⁴ Vgl. BIERKAMPF, TC 00:02:26–00:03:11 (Abb. 27–28).

⁹⁵ Vgl. ebd., TC 00:03:12–00:03:38 (Abb. 29–32).

⁹⁶ Ebd.

⁹⁷ Vgl. Thomas Hoffmann/Iris Steiner: Die Sechziger Jahre. Zwischen Jagdszenen und Jägerporno. In: Wolfgang Kaschuba u.a. (Hrsg.): Der deutsche Heimatfilm. Bildwelten und Weltbilder. Tübingen 1989, S. 112.

Absicht, einen ungeschönten Blick auf das Dorfleben zu richten.⁹⁸ Achternbusch geht hier jedoch einen Schritt weiter. Anstelle der vermeintlich unbeteiligten Beobachtung des klassisch Dokumentarischen⁹⁹ wird die Anwesenheit des Filmteams auf dem Festplatz durch die Reaktionen der Passant*innen auf die Schauspieler*innen und die Kamera thematisiert. Damit dient das Oktoberfest dem Film nicht allein als ‚authentische‘ Kulisse, vielmehr greifen Fiktion und Dokumentation wiederholt ineinander und beeinflussen sich gegenseitig. In Achternbuschs dokumentarischen Aufnahmen, angelehnt an den Stil des „cinéma vérité“, reduziere er die Besucher*innen damit „nicht zum Lokalkolorit“, so Rentschler, vielmehr seien sie ein „integrale[r] Bestandteil des Geschehens“.¹⁰⁰ Ein erster Hinweis darauf ist bereits in der Titelsequenz zu finden – die Formulierung „und viele tausend andere“, welche die Aufzählung der Schauspieler*innen beendet, weist auf die darstellende Rolle hin, die die Besucher*innen des Oktoberfestes in BIERKAMPF einnehmen.

4.2 Herbert und Annamirl – Heimat als Familie¹⁰¹

Die erste Rückblende spielt in einem Interieur, dem Wohnraum von Herbert und Annamirl. Während sie bügelt und er Bier trinkt und raucht, entwickelt sich ein Streitgespräch.¹⁰² Herbert fühlt sich von seiner Frau nicht wertgeschätzt und beklagt, dass die Liebe in der Beziehung verloren gegangen sei. Vor lauter häuslicher Pflichten sei es nicht mehr möglich, den „Augenblick [zu] genieße[n]“, stattdessen begegne ihm Annamirl nur mit Härte.¹⁰³ Gleichzeitig ist Herbert nicht in der Lage, die Erwartungen seiner Frau zu erfüllen, da er seiner Rolle als Versorger nicht nachkommt – Annamirl wirft ihm vor, er habe schon länger kein „Geld verdient“ und kann kein Verständnis für ihn aufbringen, denn er rede „wie ein Kind“.¹⁰⁴ Herbert flüchtet sich währenddessen in den Konsum, er trinkt und raucht unentwegt. Auch Annamirl ist in der Ehe nicht glücklich, sie empfindet sie vielmehr als „lebenslänglich[e]“ Strafe, als eine „Schlinge“ um den Hals, die sie zu ersticken droht.¹⁰⁵ Der Sohn der beiden leidet ebenfalls unter der

⁹⁸ Vgl. Hoffmann/Steiner 1989, S. 112.

⁹⁹ Vgl. Knut Hickethier: Film- und Fernsehanalyse. Stuttgart/Weimar 1996, S. 186.

¹⁰⁰ Rentschler 2012a, S. 217.

¹⁰¹ Vgl. BIERKAMPF, TC 00:14:39–00:19:08.

¹⁰² Vgl. Abb. 33–34.

¹⁰³ BIERKAMPF, TC 00:15:38–00:18:11.

¹⁰⁴ Ebd., TC 00:14:58–00:15:37.

¹⁰⁵ Ebd., TC 00:17:03–00:17:45.

Situation der Eltern, von denen er, wie Annamirl ausführt, geschlagen werde, weshalb er versuche sich zu „trösten“, indem er eine Schnur aus einer leeren Weinflasche zieht – eine visuelle Wiederholung der Motive, die die Verzweiflung der Mutter und den Alkoholkonsum des Vaters kennzeichnen.¹⁰⁶

Die Zerrüttung der Ehe von Herbert und Annamirl kündigt sich bereits in der ersten Einstellung der Sequenz an, eine Detailaufnahme einer in Zigarettenqualm gehüllten verwelkten Rose, die die Liedzeile „Pflücket die Rose, eh‘ sie verblüht“ aus dem musikalischen Thema *Freut euch des Lebens* auf visueller Ebene aufgreift.¹⁰⁷ Die Melodie des Volkslieds ist während der Sequenz immer wieder auf einer Tuba gespielt aus dem Off zu hören. Auch in den folgenden Einstellungen ist die Rose wiederholt im Bild zu sehen, in einer Vase steht sie mittig zwischen den Eheleuten auf dem Tisch.¹⁰⁸ Obwohl ihre Farbe, Gelb mit rosa Akzenten, nur noch blass zu erkennen ist, hebt sie sich dennoch deutlich von den blau-grünen Farbtönen ab, die den Raum dominieren. Die Wände sind mit einer dunkelgrünen Holzvertäfelung verkleidet, Annamirl trägt ein blaues Kleid und Herbert eine blaue Mütze, vor ihm auf dem Tisch liegt eine blaue Zigarettschachtel der Marke Nil.¹⁰⁹ Vor dem Hintergrund des wiederkehrenden komplementären Farbschemas erscheint die Ehe als Institution, in der romantische Liebe verwelkt und erstickt. Die Blume als Motiv kehrt auch im weiteren Verlauf des Films wiederholt zurück; während die Liebe von Herbert und Annamirl bereits verblüht ist, sind die außerehelichen Beziehungen Herberts noch ‚frisch‘. Gerda schenkt er eine rosa Blume, die diese fortan im Knopfloch trägt,¹¹⁰ die Rosenverkäuferin, die er ebenfalls umwirbt, trägt einen roten Strauß.¹¹¹

¹⁰⁶ BIERKAMPF, TC 00:16:39–00:16:55 (Abb. 35).

¹⁰⁷ Vgl. ebd., TC 00:14:39–00:15:08 (Abb. 37).

¹⁰⁸ Vgl. Abb. 38.

¹⁰⁹ Vgl. BIERKAMPF, TC 00:18:15–00:18:19 (Abb. 36). Nil, als Kurzform des lateinischen nihil, nichts, verweist auf Annamirls Bemerkung zum Ende des Films, Herbert und sie hätten „zusammen nichts ergeben“. Dem Zusammenhang von ‚Nil‘ und ‚nihil‘ geht Achternbusch ebenfalls mit der Figur Nil aus seinem Film DAS LETZTE LOCH sowie im Roman *Haus am Nil* nach. (Vgl. Hans Günther Pflaum: Interview. In: Peter W. Jansen/Wolfram Schütte (Hrsg.): Herbert Achternbusch. München 1984, S. 84.)

¹¹⁰ Vgl. BIERKAMPF, TC 00:22:20–00:22:25; TC 00:49:35–00:50:09 (Abb. 23 und 39).

¹¹¹ Vgl. ebd., TC 00:59:03–01:00:05 (Abb. 40). Dass der Protagonist nicht in der Lage ist, einer einzigen Frau treu zu bleiben, verdeutlicht sein Gespräch mit der Rosenverkäuferin: „Geben Sie mir eine Rose.“, sagt Herbert, woraufhin sie antwortet: „Es gibt nicht eine. Es sind immer drei.“ (Ebd., TC: 00:59:21–00:59:27.)

Die Vereinzelung der Eheleute wird durch die Montage der Einstellungen verdeutlicht, die dem zur Darstellung von Gesprächssituationen etablierten Schuss-Gegenschuss Schema folgt. Der in diesem Verfahren übliche Kamerablick über die Schulter, welcher die*den Dialogpartner*in im Vordergrund schräg anschneidet,¹¹² bleibt hier jedoch aus, die Figuren sind jeweils nur alleine im Bild zu sehen. Dabei nimmt die Kamera die Perspektive der jeweils anderen Person ein, woraus sich eine Übereinstimmung von Wahrnehmungs- und Handlungsachse ergibt. So wird Herbert leicht von oben gezeigt, aus der Perspektive der stehenden Annamirl, die wortwörtlich auf ihn herabblickt. Annamirl wiederum, aus Herberts Perspektive gesehen, erscheint aus einer leichten Untersicht, die ihren Anschuldigungen einen bedrohlichen Gestus gibt.¹¹³ Die Figuren sprechen, sofern sie ihr Gegenüber dabei ansehen, frontal in die Kamera und adressieren damit gleichzeitig die Zuschauer*innen.¹¹⁴

Einer Identifikation mit einer der beiden handelnden Figuren steht jedoch der unnatürliche Darstellungsstil entgegen, durch den der direkte Blick in die Kamera weniger immersiv als distanzierend wirkt. Die Artikulation der Schauspieler*innen, die ein bemühtes Hochdeutsch sprechen, aus dem sie immer wieder in einen dialektalen Sprachgebrauch verfallen, ist betont langsam und deutlich, beinahe künstlich. Im Gegensatz zum Ideal der „Verschmelzung von Rolle und Darsteller“ im klassischen Erzählkino, die sich nach Hickethier in einem möglichst naturalistischen Darstellungsstil ausdrückt,¹¹⁵ gibt BIERKAMPF das Spielen der Rolle als gestisches Prinzip im Sinne Brechts zu erkennen. Anstelle eines „illusionssteigernde[n] Hineinversetzen[s]“, so Hickethier, trete in dieser Darstellungsform „ein Spiel, bei dem der Betrachter sich bewusst bleibt, einem Spiel beizuwohnen“, mit dem Ziel, die gesellschaftlichen Implikationen „sozial typische[r] Verhaltensweisen“ zu reflektieren.¹¹⁶ Besonders deutlich wird diese Distanz zur eigenen Rolle durch Annamirls Selbstbeobachtung – ihre häusliche Tätigkeit kommentiert sie mit dem Satz „Leider bügelt die Frau.“ aus der dritten Person.¹¹⁷ Ihre Aussage, „die Schlinge um [ihren] Hals“ werde „immer enger,“ aber sie

¹¹² Vgl. Faulstich 2002, S. 122.

¹¹³ Vgl. Abb. 41-42.

¹¹⁴ Vgl. Abb. 43-44.

¹¹⁵ Hickethier 1996, S. 164.

¹¹⁶ Ebd., S. 165.

¹¹⁷ BIERKAMPF, TC 00:15:28–00:15:29.

„schreie immer lauter“ begleitet Annamirl mit einer mimischen und gestischen Darstellung des Erstickens.¹¹⁸

Darüber hinaus verweist die „Kunstsprache“, ein wiederkehrendes Stilmittel in Achternbuschs Filmen, nach Loimeier auf den Zustand der Entfremdung seiner Figuren, indem sie unterstreiche, „wie wenig“ diese „in der Wirklichkeit [...] zuhause sind.“¹¹⁹ Sowohl Annamirl als auch Herbert scheitern an der Erfüllung der konservativen Rollenbilder, die im klassischen Heimatfilm die Basis einer funktionierenden Liebesbeziehung bilden.¹²⁰ Als „[h]öchstes Ideal“ des Heimatfilms bezeichnet Trimborn die „Erfüllung im Liebesglück“, welche „obligatorisch immer an die Vorstellung ehelichen Zusammenlebens [...] gebunden ist.“¹²¹ Während der glücklichen Ehe dabei nur „vorübergehend[e]“ Widerstände entgegen stünden, die bis zum Ende des Films stets überwunden seien,¹²² zeichnet BIERKAMPF das Bild einer Beziehung, in der die Liebe nicht über alle Probleme triumphiert – insbesondere nicht über wirtschaftliche – und schlussendlich scheitert.

Der unnatürliche Sprachstil verleiht der Sequenz jedoch auch eine absurde Komik, die sich auf visueller Ebene fortsetzt, indem die bildhafte Ausdrucksweise der Figuren hier aufgegriffen wird. Nach Annamirls Bemerkung „Du hast nur einen Kopf und damit redest du.“ schwenkt die Kamera auf den Kopf des Protagonisten in der Großaufnahme, der zu sprechen beginnt.¹²³ Nachdem sie kritisiert, dass Herbert nicht bei Verstand zu sein scheint, da ihm sein „Hirn [...] runter[rinnt]“, läuft ihm eine dunkle Flüssigkeit aus der Nase.¹²⁴ Diese Form eines „Beim-Wort-Nehmen[s]“ im bayerischen Sprachgebrauch findet sich insbesondere bei Karl Valentin, dessen Einfluss, wie Pankau schreibt, in Achternbuschs Schreiben deutlich erkennbar sei.¹²⁵ Achternbuschs Einsatz des bayerischen Dialekts diene nicht, wie im klassischen Heimatfilm, dem „Lokalkolorit“, so Pankau, sondern verweise „vielmehr auf das Bestreben, eine Bildkraft wiederherzustellen, die der hochdeutschen ‚Normalsprache‘ abhanden gekommen ist.“¹²⁶

¹¹⁸ BIERKAMPF, TC 00:17:41–00:17:52 (Abb. 45).

¹¹⁹ Loimeier 2013, S. 214.

¹²⁰ Vgl. Trimborn 1998, S. 78.

¹²¹ Ebd., S. 76.

¹²² Ebd.

¹²³ Vgl. BIERKAMPF, TC 00:15:06–00:15:15 (Abb. 46).

¹²⁴ Vgl. ebd., TC 00:16:07–00:16:11 (Abb. 47).

¹²⁵ Pankau 1987, S. 135.

¹²⁶ Ebd., S. 140.

Die Einsamkeit der Figuren lässt sich weiterhin in der Komposition der Einstellungen verfolgen. Die Enge und vermeintliche Ausweglosigkeit ihrer Beziehung spiegelt sich in der Eingeschlossenheit Herberts und Annamirls im Bildausschnitt. Meist zeigt die Kamera sie alleine in der Nahaufnahme, die grüne Holzvertäfelung füllt dabei den Bildhintergrund aus. Lediglich eine Totale zeigt alle drei Familienmitglieder zusammen im Raum.¹²⁷ Dabei wechselt die Kamera unvermittelt aus der subjektiven Sicht der vorgehenden Einstellung, die das auf dem Teppich sitzende Kind des Paares aufsichtig aus Annamirls Blickwinkel zeigt,¹²⁸ in eine distanzierte Beobachterposition im rechten Winkel zur Handlungsachse. Die Perspektive lässt die Wohnstube bühnenhaft wirken, was den Eindruck eines gestischen Spiels weiterhin verstärkt.

Der Bildaufbau ist durch parallel verlaufende Vertikalen sowie die Horizontale des Holztisches gegliedert, die das Interieur in einzelne Segmente teilen.¹²⁹ Die Platzierung der Figuren im Raum unterstreicht die räumliche wie emotionale Distanz, in der sie zueinander stehen. In der unteren Bildmitte ist im Vordergrund des Holztisches der Sohn zu sehen, der sich von den Eltern abgewandt hat und nicht an ihrem Streit teilnimmt. Annamirl und Herbert befinden sich an den gegenüberliegenden Enden des langen Tisches, jeweils am linken und rechten Bildrand. Beide üben während des Gesprächs die für ihre Figuren bezeichnenden Tätigkeiten aus – sie bügelt, er trinkt – welche sich in den im Raum befindlichen Gegenständen spiegeln. Neben Annamirl steht ein Wäschekorb und das vom Tisch herunterhängende Kabel ihres Bügeleisens erinnert an die Schlinge, die ihr die Luft zum Atmen nimmt. Herbert widmet sich unterdessen dem Alkohol, neben seinem Stuhl sammeln sich die ausgetrunkenen Bierflaschen.

Der Festgefahrenheit der Situation entsprechend bleibt die Kamera im Verlauf der Sequenz insgesamt statisch und auch die Figuren verharren an ihrem Platz. Einer der wenigen Schwenks setzt Annamirl zu einem Bild in Beziehung, das links neben ihr an der Wand hängt und eine in einem dunklen Zimmer sitzende Frau zeigt, die ihren Kopf auf einen Tisch gestützt hat.¹³⁰ Das Motiv visualisiert den Zustand ihrer Erschöpfung,¹³¹ gleichzeitig verweist der Holzrahmen des Gemäldes auf die Eingeschlossenheit der Figuren im Rahmen des filmischen Bildausschnitts. In das insgesamt dunkel gehaltene

¹²⁷ Vgl. BIERKAMPF, TC 00:16:55–00:17:08 (Abb. 48).

¹²⁸ Vgl. ebd., TC 00:16:39–00:16:55 (Abb. 35).

¹²⁹ Vgl. Loimeier 2013, S. 163.

¹³⁰ Vgl. BIERKAMPF, TC 00:17:20–00:17:29 (Abb. 49–50).

¹³¹ Vgl. Loimeier 2013, S. 163.

Interieur dringt jedoch Sonnenlicht durch ein Fenster, das in der Totale im Hintergrund zu sehen und in den übrigen Einstellungen neben Herbert am linken Bildrand angeschnitten ist.¹³² Indem das Fenster im Anschnitt auf einen Raum außerhalb des filmischen verweist, deutet es die Möglichkeit eines Ausbruchs aus der Enge der häuslichen Situation an. So fasst Herbert einen Plan, der ihn aus seiner scheinbar ausweglosen Lage befreien soll und verlässt am Ende der Sequenz die Wohnung, um ein Polizist zu werden. Hinter ihm ist an der Wand eine Landkarte des Starnberger Sees zu sehen, dessen Umriss Herbert am Oktoberfest mit der Hand in eine „Bierpfütze“ zeichnet und so, wie Rentschler bemerkt, den Versuch unternimmt, als „Individuum“ das „Bild der ihn umgebenden Welt zu gestalten.“¹³³

Gleichzeitig kündigt sich im Verlauf der Sequenz bereits das Scheitern dieses Versuchs und sein tödlicher Ausgang an. Die niedergeschlagene Pose der Frau auf dem Bild nimmt die Körperhaltung vorweg, mit der sich in der Schlussequenz ein Betrunkener auf dem Biertisch abstützt, unter welchem Herbert bereits tot liegt.¹³⁴ Während die Kamera auf dem Gemälde verweilt, verweist der Protagonist aus dem Off auf den Tod seiner Mutter: „Wenn du so mit mir redest“, so Herbert zu Annamirl, „geh‘ ich weit weg zu dem See, wo sich meine leibliche Mutter ertränkt hat.“¹³⁵ Der Hinweis auf den Selbstmord der „leibliche[n] Mutter“, ein wiederkehrendes, autobiografisches Motiv aus Achternbuschs Gesamtwerk,¹³⁶ referenziert wie der Name des Protagonisten dessen Doppelrolle als fiktive und reale Person und kündigt Herberts eigenen Suizid zum Ende des Films an.

4.3 Schlussequenz – Heimat als Gemeinschaft?¹³⁷

Nachdem sich Herbert auf der Flucht entschließt, Selbstmord zu begehen, verlässt er, wie zu Filmbeginn in Rückenansicht, das Bierzelt durch ein geöffnetes Tor, das links und rechts von leeren Maßkrügen umgeben ist.¹³⁸ Über diesem hängt ein Schild mit der Aufschrift „Ausgang“, das als Gegenstück zum Eingangstor der Anfangssequenz auf das Filmende, aber auch auf Herberts nahenden Austritt aus dem Leben hinweist. In der zentralperspektivischen Mise-en-scène erinnert die Innenwand des Bierzelts an das

¹³² Vgl. Abb. 34 und 42.

¹³³ Rentschler 2012a, S. 219 und BIERKAMPF, TC 00:47:27–00:47:52 (Abb. 51).

¹³⁴ Vgl. BIERKAMPF, TC 01:18:04–01:18:17 (Abb. 58–59).

¹³⁵ Ebd., TC 00:17:20–00:17:29.

¹³⁶ Vgl. Loimeier 2013, S. 157.

¹³⁷ Vgl. BIERKAMPF, TC 01:17:33–01:21:15.

¹³⁸ Ebd., TC 01:17:33–01:17:43 (Abb. 52–53).

Proszenium einer Theaterbühne, deren Bühnenraum, den Vorplatz des Bierzeltes, Herbert durch den rot umrahmten Torbogen betritt. Die nach einem Cut-in folgende Einstellung zeigt aus gleichbleibender Perspektive nur den Blick auf den Vorplatz, aus dem Off sind Umgebungsgeräusche und eine Blaskappelle aus dem Inneren des Zeltens zu hören. Herbert, die Pistole aus seinem Halfter ziehend, verlässt die Einstellung jedoch sofort über den rechten Bildrand, als ginge er von der Bühne ab. Zeitgleich tritt am linken Bildrand der ehemalige Balletttänzer Gunter ins On, eine Nebenfigur des Films, der hier als Clown gekleidet ist.¹³⁹ Er trägt einen kleinen roten Hut, der mit einer Feder und Luftballons geschmückt ist, um seinen Hals hängen Lebkuchenherzen. In seiner Kostümierung, eine Referenz auf die ‚falsche‘ Polizeiuniform des Protagonisten, führt er einen komischen Tanz auf, der an Herberts slapstickartige Flucht durch das Bierzelt anschließt. Pantomimenhaft stellt er den weiteren Handlungsverlauf des Films dar, der parallel im Off passiert. Als ein Schuss zu hören ist, fällt er zu Boden, wo er nach einigen erfolglosen Versuchen, sich aufzurichten, regungslos liegenbleibt.¹⁴⁰ Als kurzes Spiel im Spiel greift der Auftritt des Tänzers zwei zentrale Motive aus BIERKAMPF auf; die Betonung des filmischen Illusionscharakters im Spannungsverhältnis zwischen Inszenierung und Dokumentation sowie das Einnehmen einer Rolle als gestisches Prinzip, das für die Verhandlung traditioneller Rollenbilder in der Ehe der Hauptfiguren ebenso bestimmend ist wie für Herberts Verwandlung zum Polizisten.

Nach einem harten Schnitt ist ein Oktoberfestbesucher zu sehen, der mit dem Oberkörper auf einem Biertisch liegt, in seiner Körperhaltung ähnlich der Frau auf dem Gemälde in Herberts und Annamirls Stube.¹⁴¹ Er ist umgeben von Verpackungsmüll und ausgetrunkenen Maßkrügen, mit der rechten Hand schiebt er den Rest einer Brezel vom Tisch. Die verheißungsvollen „Plastikmythen“ der bayerischen Gemütlichkeit, die zu Beginn des Films eingeführt wurden, sind am Abend des Oktoberfesttages leer, entzaubert und fahl. Der „Bierkampf“, so Schödel, fordere jedoch mehr als nur eine sprichwörtliche „Bierleiche“.¹⁴² Ein Kameranachschwenk nach unten rückt, parallel zum Betrunkenen, Herberts leblosen Körper ins Bild.¹⁴³ Auch er liegt in ähnlicher Körperhaltung mit dem Gesicht nach unten auf dem Boden, seine Uniformmütze ist ihm

¹³⁹ Vgl. BIERKAMPF, TC 01:17:44–01:17:49 (Abb. 54).

¹⁴⁰ Vgl. ebd., TC 01:17:49–01:18:03 (Abb. 55–57).

¹⁴¹ Vgl. Abb. 50.

¹⁴² Vgl. Schödel 1984, S. 127.

¹⁴³ Vgl. BIERKAMPF, TC 01:18:11–01:18:17 (Abb. 59).

vom Kopf gefallen, ein rotes Ballonherz unter seinem Oberkörper zerquetscht. Herberts Plan, als Polizist „ein Mensch [zu] werden“, ist gescheitert.¹⁴⁴

Die folgende Einstellung versammelt den Großteil des Figureninventars um den erschossenen Protagonisten und führt damit die „lose verbundene[n]“¹⁴⁵ Handlungsstränge des Films abschließend zusammen. In einer Nahaufnahme aus der Untersicht sprechen die Figuren schräg von oben in die Kamera, die von Person zu Person stückweise nach links schwenkt.¹⁴⁶ Buchstäblich auf ihn herabblickend, „sprechen“ die Versammelten, so Henrichs, nacheinander „ihr Urteil über den Toten“.¹⁴⁷ Die erhoffte Anerkennung bleibt Herbert verwehrt, er wird von den Anwesenden ausgelacht und verspottet. Auch diese bleiben jedoch, mit Ausnahme des Polizistenpaars, im Bildausschnitt alleine. Die identitätsstiftende Gemeinschaft, nach der Herbert sich gesehnt hatte, ist „nichts anderes als eine Ansammlung von [...] Außenseitern“, wie Elsaesser schreibt.¹⁴⁸ Dass auch ihre Sehnsucht vergeblich bleibt, verdeutlichen ihre abschließenden Äußerungen mit Blick auf den Protagonisten: „Jeden einzelnen siehst, wie’s ihn erwischt.“, kommentiert Sepp, und Gunter erwidert: „Du meinst, alle sollen auf einmal sterben?“¹⁴⁹ Als letztes schwenkt die Kamera auf die Rosenverkäuferin – sie schweigt, während sie drei rote Rosen in der Hand hält, die auf Herberts Liebesbeziehungen verweisen.¹⁵⁰

Der Polizist Alois entkleidet den Toten anschließend aus seiner gestohlenen Uniform und stellt somit die ursprüngliche Ordnung wieder her.¹⁵¹ Annamirl, die hinzutritt und sich im Beisein von Gerda über Herbert beugt, stellt abschließend fest, sie hätten „zusammen nichts ergeben“ und greift damit das Motiv der Vereinzelung aus dem Streitgespräch des Paares auf.¹⁵² Die Hand, die Annamirl über Herberts Körper ausgestreckt hat, zieht sie zurück, ohne ihn zu berühren – auch am Schluss bleibt jeder für sich.¹⁵³ Für Annamirl bedeutet dies jedoch gleichzeitig das Ende ihrer „lebenslänglich[en]“ Strafe¹⁵⁴, in einer

¹⁴⁴ BIERKAMPF, TC 00:18:53–00:18:54.

¹⁴⁵ Rentschler 2012a, S. 218.

¹⁴⁶ Vgl. BIERKAMPF, TC 01:18:17–01:19:03 (Abb. 60–64).

¹⁴⁷ Henrichs 1977, S. 131.

¹⁴⁸ Elsaesser 1994, S. 202.

¹⁴⁹ BIERKAMPF, TC 01:18:18–01:18:26.

¹⁵⁰ Vgl. ebd., TC 01:18:58–01:19:02 (Abb. 64).

¹⁵¹ Vgl. ebd., TC 01:19:07–01:19:37 (Abb. 65).

¹⁵² Ebd., 01:19:27–01:19:47 (Abb. 66).

¹⁵³ Vgl. ebd., TC 01:19:28–01:19:58 (Abb. 67).

¹⁵⁴ Ebd., TC 00:17:10–00:17:11.

lieblosen Ehe zu Herbert gefangen zu sein – anstelle des hochgeschlossenen, blauen Kleids trägt sie auf dem Oktoberfest eine leuchtend rote Bluse.

Auf musikalischer Ebene wird die Einsamkeit der Figuren durch die dritte Strophe des leitmotivischen Heimatliedes konterkariert, die Gusti in der nachfolgenden Einstellung zunächst im On singt und die bis zum Ende des Films weiter aus dem Off zu hören ist: „Nach der Heimat möcht‘ ich eilen, in der Heimat möcht‘ möcht‘ ich sein. Möcht‘ bei meinen Lieben weilen, Freud‘ und Leid mit ihnen teilen.“¹⁵⁵ Die im Liedtext beschriebene Heimat als Gemeinschaft greift die „versöhnende, [...] vor allem gemeinschaftsstiftende und familiär-harmonische Stimmung“ auf, die nach Trimborn für den genretypischen Abschluss des Heimatfilms bezeichnend ist.¹⁵⁶ Das Trachtenfest, mit welchem die Filmhandlung konventioneller Weise endet, führt die handelnden Figuren – insbesondere das Liebespaar – abschließend zusammen.¹⁵⁷ „Konflikte, Mißverständnisse und Verwechslungen“, so Trimborn, „werden hier aufgelöst [...] so daß der Film in völliger, ungetrübter Harmonie enden kann.“¹⁵⁸ Zwar versammelt auch BIERKAMPF die Figuren zur abschließenden Aufklärung der Täuschung auf einem ‚Trachtenfest‘, die Konflikte lösen sich jedoch nicht in Wohlgefallen auf. Das glückliche Ende bleibt aus, das Paar findet nicht wieder zusammen und der Weg des Protagonisten endet mit dem Tod.

Die Kamera schwenkt von der singenden Gusti, die auf dem sich leerenden Festplatz zwischen Bierfässern steht, nach oben und rückt die vor dem schwarzen Nachthimmel grün leuchtende Bavariastatue ins Bild.¹⁵⁹ Die letzten Einstellungen des Films zeigen die Statue wiederholt in ausschnitthaften Halbtotale, die auf den Beginn des Films verweisen. Die Kamera verfolgt dabei einzelne rote Luftballons, ein weiteres Motiv aus der Anfangssequenz, die an der Bavaria vorbeifliegen.¹⁶⁰ Die Einblendung des Satzes ‚So hört es auf‘ über dem Sockel der Statue „betont“, so Rentschler, „die narrative Sackgasse“ des Films.¹⁶¹ Wie bereits in der Anfangssequenz das Mädchen mit roter Jacke auf den Treppenstufen der Bavaria auf das „Versprechen einer Glückserfüllung“ verwies, lassen

¹⁵⁵ BIERKAMPF, TC 01:19:59–01:19:27.

¹⁵⁶ Trimborn 1998, S. 129.

¹⁵⁷ Vgl. ebd.

¹⁵⁸ Ebd.

¹⁵⁹ Vgl. BIERKAMPF, TC 01:20:18–01:20:26 (Abb. 68–69).

¹⁶⁰ Vgl. ebd., TC 01:20:27–01:21:15 (Abb. 70–73).

¹⁶¹ Rentschler 2012a, S. 219 (Abb. 74).

sich jedoch auch die roten Luftballons abschließend als Zeichen der Hoffnung verstehen. „Hölle und Paradies der Bevölkerung ist das Oktoberfest:“, so Achternbusch im Drehbuch, „Blicke auf die Massen, die sich durch die Hauptstraße wälzen. Auch Würmer in Mengen sehen so aus, kein Mensch ist zu unterscheiden und kein Laut, nur Luftballons kommen aus.“¹⁶² Während die Ballons zu Beginn des Films noch dicht über den Köpfen der Menschen schweben, glückt ihnen zum Ende doch der ‚Ausbruch‘ aus der heimatlichen Ordnung, der für den Protagonisten tödlich endet. Die letzte Zeile des Volkslieds, „In der Heimat nur allein, kann ich froh und glücklich sein“, ist aus dem Off zur hören, während die Luftballons in der Dunkelheit verschwinden und der letzte Kameranachschwenk an der Bavaria vorbei schließlich mit dem Blick ins Weite endet.¹⁶³ Achternbuschs Filme bestünden, obwohl seine Protagonist*innen zum Scheitern verurteilt sind, in ihrem „Wunsch und Wille zu verändern“ doch auf der „Idee nach einem anderen Leben“, wie Schütte schreibt.¹⁶⁴ In Bezug auf Achternbuschs Heimatbegriff verweist Schütte dabei auf den Abschluss von Ernst Blochs *Prinzip Hoffnung*: wie Bloch verstehe Achternbusch „Heimat“ nicht als „Rückkehr, sondern deren Gegenteil: endlich Ankunft dort, wo noch keiner war.“¹⁶⁵

5. Fazit – Bruch mit der ‚heimatlichen Ordnung‘ und emanzipatorisches Potenzial

BIERKAMPF greift, wie gezeigt wurde, inhaltliche und formale Elemente des klassischen Heimatfilms auf, die der Film neu interpretiert und dabei konterkariert. Die genrekonstituierende Landschaftsidylle inszeniert Achternbusch als Schauplatz von Gewalt und Scheinwelt zugleich. Anstelle einer konstruierten Ideallandschaft dient dem Film primär das Oktoberfest als Kulisse, das er als nicht weniger stereotype Ansammlung kommerzialisierter bayerischer „Plastikmythen“¹⁶⁶ präsentiert. Aus dem Bierfest, angelehnt an das Heimatfilm-Motiv des gemeinschaftsstiftenden Trachtenfests, wird hier ein buchstäblicher ‚Bierkampf‘ und die vermeintliche Idylle verkehrt sich ins Groteske. Wie im klassischen Heimatfilm steht auch in BIERKAMPF das Verhältnis des Individuums zu einer ihn umgebenden Ordnung im Fokus. Das als natürlich inszenierte Wertegerüst des Heimatfilms, das es zu bewahren und zu schützen gilt, stellt BIERKAMPF jedoch als

¹⁶² Achternbusch 1977, S. 108.

¹⁶³ Vgl. Rentschler 2012a, S. 219 und BIERKAMPF, TC 01:20:18–01:20:26 (Abb. 75).

¹⁶⁴ Schütte 1984, S. 14.

¹⁶⁵ Ebd.

¹⁶⁶ Elsaesser 1994, S. 204.

soziale Norm aus, an deren Erfüllung die Figuren immer wieder scheitern. Wie besessen scheinen Herbert und Annamirl von der Idee, sich in die heimatliche Ordnung einzufügen, unter der sie leiden. Annamirl, die in der Ehe erstickt, hetzt ihrem Mann hinterher, um ihn zur Rückkehr zu bewegen. Herbert, an der Ehe bereits gescheitert, versucht sich in der Rolle des Polizisten, während er von der Polizei gejagt wird. Das tragische Ende ist die Einsicht, dass das Ziel, welches sie dabei verfolgen – „ein Mensch [zu] werden“,¹⁶⁷ Liebe zu erfahren, Teil einer Gemeinschaft zu sein – auf diese Weise unerreichbar bleibt. Gleichzeitig ist es jedoch auch ihre Erlösung; beide Hauptfiguren emanzipieren sich zum Ende des Films. Herbert, noch in Polizeiuniform, richtet seinen Angriff gegen sich selbst und Annamirl löst sich abschließend aus der Ehe, die sie für gescheitert erklärt.

Anstelle des klassischen, schematischen Heimatfilm-Plots tritt in BIERKAMPF eine offene, episodenhafte Erzählstruktur, die den Bruch mit der Ordnung auf dramaturgischer Ebene aufgreift. Dieser resultiert jedoch nicht in Chaos: vielmehr schafft Achternbusch in BIERKAMPF eine Filmsprache, die durch den erzählstrategischen Einsatz von Musik und Farbe sowie durch wiederkehrende Figuren und Motive aus dem Gesamtwerk eigene Sinn- und Struktursysteme erkennbar werden lässt. Auch in der Komposition der Einstellungen lässt sich das Motiv verfolgen. Immer wieder finden sich die Figuren vor bildfüllenden Hintergründen wieder, halb-nah eingeschlossen im Bildraum, aus dem es scheinbar kein Entkommen gibt. Achternbusch betont jedoch insbesondere in der Bühnenhaften, zentralperspektivischen Mise-en-scène statischer Einstellungen, welche die Figuren wiederholt über den seitlichen Bildrand betreten und verlassen, dass auch der geschlossene Filmraum keine natürliche Ordnung, sondern lediglich Konstruktion darstellt.

Das Einnehmen und Spielen verschiedener Rollen, ein zentrales Thema des Films, verhandelt BIERKAMPF mit den Mitteln des epischen Theaters. Der Darstellungsstil der Schauspieler*innen, zum Teil Laien, ist nicht naturalistisch, sondern gestisch: sie sprechen und blicken wiederholt in die Kamera, kommentieren die eigene Handlung oder nicht-diegetische Filmmusik. Auch über das Theater hinaus überschreitet der Film wiederholt Gattungsgrenzen, indem Elemente aus literarischen Werken Achternbuschs oder aus der Aktionskunst in den Film integriert werden. Neben dem Heimatfilm zitiert

¹⁶⁷ BIERKAMPF, TC 00:18:53–00:18:54.

BIERKAMPF auch die Filmgenres der Slapstick-Komödie und des Dokumentarfilms, wobei inszenierte und dokumentarische Aufnahmen wiederholt ineinandergreifen.

Das Spiel mit dem Verhältnis von intra- und extradiegetischer Realität, das sich auch in den zahlreichen biografischen Bezügen zwischen Schauspieler*innen und ihren Rollen wiederfindet, ist für den Film programmatisch: „Wirklichkeit in den eigenen Film zu verwandeln, empirische Existenz also so zu formen, dass eine eigene Darstellung entsteht“ bedeute, wie Rentschler schreibt, „ihre Herausforderungen zu akzeptieren und sich ihnen zu stellen.“¹⁶⁸ Indem BIERKAMPF immer wieder betont, dass es sich bei der heimatlichen um keine natürliche, sondern eine konstruierte Ordnung handelt, stellt er diese zugleich als veränderbar dar. Obwohl Annamirl und Herbert das glückliche Ende verwehrt bleibt, sind sie doch aktiv handelnde, gestaltende Figuren, die sich von der Schicksalsergebenheit klassischer Heimatfilm-Protagonist*innen unterscheiden. Dabei kommt insbesondere dem bayerischen Dialekt eine besondere Bedeutung zu. Die zum Teil absurde Komik des Films, die durch vom dialektalen Sprachgebrauch abgeleitete Wortspiele entsteht, ist aktive Sinn- und Ordnungsverweigerung und damit Selbstermächtigung der Figuren.¹⁶⁹

Als ‚Kritischer Heimatfilm‘ grenzt sich BIERKAMPF deutlich von einem idealisierten, stereotypen Bild folkloristisch-bayerischer Heimatidylle sowie der konservativen, normierenden Ordnung des klassischen Heimatfilms ab. Zugleich etabliert der Film jedoch Aspekte des Bayerischen, in der Tradition Karl Valentins, als sprachliche „Unordnungsmacht“,¹⁷⁰ deren emanzipatorisches Potenzial für Achternbuschs differenzierten Heimatbegriff von entscheidender Bedeutung ist.

¹⁶⁸ Rentschler 2012a, S. 219

¹⁶⁹ Vgl. Loimeier 2013, S. 22f.

¹⁷⁰ Vgl. Schütte 1984, S. 11.

6. Literaturverzeichnis

Achternbusch, Herbert: *Land in Sicht*. Frankfurt am Main 1977.

Elsaesser, Thomas: *Der Neue Deutsche Film. Von den Anfängen bis zu den Neunziger Jahren*. München 1994.

Faulstich, Werner: *Grundkurs Filmanalyse*. München 2002.

Fiedler, Manuela: *Heimat im deutschen Film. Ein Mythos zwischen Regression und Utopie*. Coppingrave 1995.

Fischer, Manfred F.: *Ruhmeshalle und Bavaria*. München 1997.

Henrichs, Benjamin: *Das Kino in meinem Kopf. Zu Bierkampf und Land in Sicht*. In: Jörg Drews (Hrsg.): *Herbert Achternbusch*. Frankfurt am Main 1982, S. 130-137.

Hickethier, Knut: *Film- und Fernsehanalyse*. Stuttgart/Weimar 1996.

Hoffmann, Thomas/Iris Steiner: *Die Sechziger Jahre. Zwischen Jagdszenen und Jägerporno*. In: Wolfgang Kaschuba u.a. (Hrsg.): *Der deutsche Heimatfilm. Bildwelten und Weltbilder*. Tübingen 1989, S. 97-129.

Jansen, Peter W.: *Karl Herbert und die anderen*. In: Ders./Wolfram Schütte (Hrsg.): *Herbert Achternbusch*. München 1984, S. 29-58.

Loimeier, Manfred: *Die Kunst des Fliegens. Annäherung an das künstlerische Gesamtwerk von Herbert Achternbusch*. München 2013.

Pankau, Johannes G.: *Figurationen des Bayerischen: Sperr, Fassbinder, Achternbusch*. In: Helfried W. Seliger (Hrsg.): *Der Begriff ‚Heimat‘ in der deutschen Gegenwartsliteratur*. München 1987, S. 133-147.

Pflaum, Hans Günther: *Interview*. In: Peter W. Jansen/Wolfram Schütte (Hrsg.): *Herbert Achternbusch*. München 1984, S. 59-120.

Rentschler, Eric: *Bierkampf*. In: Norbert Grob u.a. (Hrsg.): *Neuer deutscher Film*. Stuttgart 2012, S. 215-221.

Rentschler, Eric: *Kritische Heimatfilme*. In: Norbert Grob u.a. (Hrsg.): *Neuer deutscher Film*. Stuttgart 2012, S. 135-145.

Schödel, Helmut: *Kommentierte Filmografie*. In: Peter W. Jansen/Wolfram Schütte (Hrsg.): *Herbert Achternbusch*. München 1984, S. 121-160.

Schütte, Wolfram: *Notizen zu Literatur & Film*. In: Peter W. Jansen/Wolfram Schütte (Hrsg.): *Herbert Achternbusch*. München 1984, S. 7-28.

Trimborn, Jürgen: Der deutsche Heimatfilm der fünfziger Jahre. Motive, Symbole und Handlungsmuster. Köln 1998.

Filme

BIERKAMPF, D 1977, R: Herbert Achternbusch.

Alle Abbildungen aus: BIERKAMPF, © Herbert Achternbusch, 1977. Alle Abbildungen sind urheberrechtlich geschützt. Alle Rechte, einschließlich der Vervielfältigung, Veröffentlichung und Bearbeitung, bleiben vorbehalten. Ich danke Herbert Achternbusch für die Genehmigung, die Abbildungen im Rahmen dieser Arbeit veröffentlichen zu dürfen.



Abb. 1 (TC 00:41:10)



Abb. 2 (TC 00:41:10)



Abb. 3 (TC 00:03:31)



Abb. 4 (TC 00:19:22)



Abb. 5 (TC 00:07:55)



Abb. 6 (TC 00:09:41)



Abb. 7 (TC 00:13:35)



Abb. 8 (TC 00:06:09)



Abb. 9 (TC 00:38:50)



Abb. 10 (TC 00:39:11)



Abb. 11 (TC 00:36:14)



Abb. 12 (TC 00:40:06)



Abb. 13 (TC 00:00:01)



Abb. 14 (TC 00:00:06)



Abb. 15 (TC 00:00:13)



Abb. 16 (TC 00:00:22)



Abb. 17 (TC 00:00:35)



Abb. 18 (TC 00:00:39)



Abb. 19 (TC 00:01:02)



Abb. 20 (TC 00:01:22)



Abb. 21 (TC 00:02:16)



Abb. 22 (TC 00:05:45)



Abb. 23 (TC 00:22:20)



Abb. 24 (TC 00:05:40)



Abb. 25 (TC 00:05:17)



Abb. 26 (TC 00:05:45)



Abb. 27 (TC 00:02:26)



Abb. 28 (TC 00:03:01)



Abb. 29 (TC 00:03:12)



Abb. 30 (TC 00:03:15)



Abb. 31 (TC 00:03:17)



Abb. 32 (TC 00:03:20)



Abb. 33 (TC 00:15:29)



Abb. 34 (TC 00:15:54)



Abb. 35 (TC 00:16:55)



Abb. 36 (TC 00:18:19)



Abb. 37 (TC 00:14:39)



Abb. 38 (TC 00:18:10)



Abb. 39 (TC 00:49:49)



Abb. 40 (TC 00:59:49)



Abb. 41 (TC 00:16:36)



Abb. 42 (TC 00:15:50)



Abb. 43 (TC 00:16:05)



Abb. 44 (TC 00:18:54)



Abb. 45 (TC 00:17:50)



Abb. 46 (TC 00:15:19)



Abb. 47 (TC 00:16:11)



Abb. 48 (TC 00:16:56)



Abb. 49 (TC 00:17:22)



Abb. 50 (TC 00:17:26)



Abb. 51 (TC 00:47:36)



Abb. 52 (TC 01:17:36)



Abb. 53 (TC 01:17:42)



Abb. 54 (TC 01:17:48)



Abb. 55 (TC 01:17:52)



Abb. 56 (TC 01:18:02)



Abb. 57 (TC 01:18:03)



Abb. 58 (TC 01:18:06)



Abb. 59 (TC 01:18:14)



Abb. 60 (TC 01:18:20)



Abb. 61 (TC 01:18:26)



Abb. 62 (TC 01:18:37)



Abb. 63 (TC 01:18:54)



Abb. 64 (TC 01:19:01)



Abb. 65 (TC 01:19:05)



Abb. 66 (TC 01:19:37)



Abb. 67 (TC 01:19:40)



Abb. 68 (TC 01:19:59)



Abb. 69 (TC 01:19:23)



Abb. 70 (TC 01:20:28)

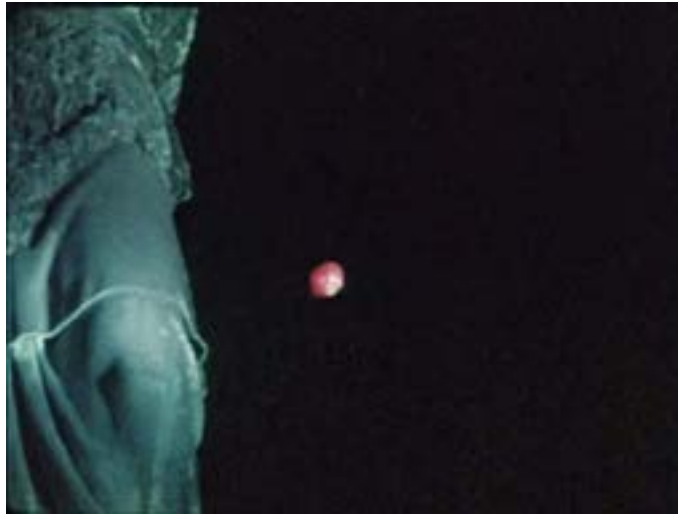


Abb. 71 (TC 01:20:30)



Abb. 72 (TC 01:20:32)



Abb. 73 (TC 01:20:43)



Abb. 74 (TC 01:21:02)



Abb. 75 (TC 01:21:07)