

Heimatgesang.

Gewalt, Sprache und demokratische Aushandlungsprozesse in literarisch-filmischer Montage

Art des Vorhabens: Künstlerische Forschung (Romanprojekt und Fotofilm)

Das Projekt *Heimatgesang* ist als künstlerisch-wissenschaftliches Vorhaben an der Schnittstelle von Literatur, Film und sozialwissenschaftlicher Gewaltforschung angesiedelt. Im Zentrum steht ein Romanprojekt, das durch einen dreiminütigen Fotofilm ergänzt wird. Beide Formate basieren einer biografischen Feldforschung zu Familie und Österreich. In Form von narrativen Interviews mit Frauen unterschiedlicher Generationen sowie Fotos und Videos zu zeithistorischen Orten wird die Verschränkung von familiären Gewaltverhältnissen, gesellschaftlichen Strukturen und deren sprachlich-symbolischer Rahmung untersucht.

Ausgangspunkt ist die Frage, wie sich männliche Gewalt in familialen Kontexten über Generationen hinweg in Körper, Erinnerung und Sprache einschreibt und welche Rolle gesellschaftliche Institutionen und Diskurse dabei spielen. Der Roman erzählt die Rückkehr einer Protagonistin (Anna) in ihre Herkunftsregion (Oberösterreich) und ihre Auseinandersetzung mit der Gewaltgeschichte ihrer Familie, insbesondere den Gewalterfahrungen der Frauen durch Väter und Ehemänner. In Gesprächen mit Mutter und Großmutter tritt ein Spannungsfeld zwischen Offenlegung, Loyalität gegenüber gewalttätigen Männern sowie verschiedene Formen weiblichen Vergessens (Assmann 2016) zutage, das auf strukturelle Bedingungen von Geschlecht, Herkunft und nationaler Selbstbeschreibung verweist (Bourdieu 2005).

Formal wird dieses Erkenntnisinteresse durch eine Montage ästhetischer und dokumentarischer Verfahren umgesetzt. Der begleitende Fotofilm arbeitet mit der Verschränkung von privaten Bildräumen, historischen Medienbildern und rechtlichen Texten. Fotografien aus den 1980er-Jahren – insbesondere aus der Zeit vor der strafrechtlichen Anerkennung von Vergewaltigung in der Ehe – werden mit politischen Reden, Zitaten feministischer Literatinnen und juristischen Formulierungen (u. a. § 44 ABGB) kombiniert. Durch gezielte Schnitttechniken (Hard Cuts, Überblendungen, Match Cuts) wird ein Spannungsfeld zwischen Intimität, männlicher Gewalt und institutioneller Rahmung sichtbar gemacht. Sprache erscheint dabei nicht als neutrales Medium, sondern als Träger ideologischer Ordnungen, die Gewalt legitimieren, verschleiern oder herausfordern. Der Fotofilm fungiert dabei als ästhetische Verdichtung und analytische Zuspitzung der im Roman entwickelten Fragestellungen

Das Projekt steht in einem expliziten Dialog mit dem Werk von Elfriede Jelinek, insbesondere mit dem Roman *Die Liebhaberinnen*. Während Jelinek in der Figur der Paula die Verstrickung von weiblicher Biografie, Ehe und ökonomischer Abhängigkeit in den 1970er-Jahren analysiert, lässt sich *Heimatgesang* als eine Fortschreibung dieser Konstellation lesen: Im Fokus steht eine nachfolgende Generation, die Hauptfigur Anna, die als „Paulas Tochter“ die sedimentierten Gewaltverhältnisse, Sprachmuster und gesellschaftlichen Erwartungen erbt und zugleich zu durchbrechen versucht. Diese genealogische Perspektive erlaubt es, Kontinuitäten und Transformationen geschlechtsspezifischer Gewalt im Kontext gesellschaftlicher und rechtlicher Veränderungen sichtbar zu machen.

Vor dem Hintergrund aktueller Debatten um die Erosion demokratischer Verbindlichkeiten versteht das Projekt Gewalt gegen Frauen nicht allein als individuelles oder familiäres Problem,

sondern als demokratiepolitische Herausforderung. Es fragt danach, welche Rolle künstlerische und wissenschaftliche Verfahren dabei spielen können, Gewaltverhältnisse sowie Anerkennungs- und Erinnerungskulturen sichtbar zu machen, dominante Sprach- und Bildordnungen zu irritieren und alternative Formen des Wissens und Erinnerns zu eröffnen.

In diesem Sinne begreift sich *Heimatgesang* als Beitrag zu einer künstlerischen Forschung, die ästhetische Praxis und sozialwissenschaftliche Erkenntnis miteinander verschränkt, um neue Perspektiven auf das Verhältnis von Wissenschaft, Kunst und Demokratie zu entwickeln.

Literaturangaben

- Elfriede Jelinek (1975): *Die Liebhaberinnen*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.
- Pierre Bourdieu (2005): *Die männliche Herrschaft*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Aleida Assmann (2016): *Formen des Vergessens*. Göttingen: Wallstein.

Kurzvita

Anita Scheuermann ist Soziologin (Dr. phil.) sowie Religionswissenschaftlerin, Psychotherapeutin, Musiktherapeutin und als Postdoc an der Universität Ulm tätig. Ihre Forschungsschwerpunkte liegen in der Gewalt-, Biografie- sowie Psychiatrieforschung. Parallel arbeitet sie als Autorin an literarischen Veröffentlichungen im Schnittfeld von Kunst und Wissenschaft. *Heimatgesang* ist ihr aktuelles Romanprojekt zur transgenerationalen Weitergabe von häuslicher Gewalt und Erinnerung.

Heimatgesang

Vom Versuch, Gewaltgeschichten mittels feministischer Oral History in Roman und Fotofilm zu montieren

1. Einleitung: Heimatgesang als demokratiepolitisches Projekt

Auf dem Vorplatz des österreichischen Parlaments steht die Statue der Pallas Athene, in der einen Hand den Speer, in der anderen die kleine Siegesgöttin Nike. Seit 2012 heißt es in der ersten Strophe der Bundeshymne „Heimat großer Töchter und Söhne“. In der dritten Strophe schwört man weiterhin dem „Vaterland“ die Treue, in Jubelchören, die diese Töchter übertönen. Genau an diesem Ort, zwischen Gesetzgebung und Gesang, beginnt sich für Anna, die Protagonistin von *Heimatgesang*, ein Zusammenhang zu schließen, dem das Projekt im Anschluss an das Erbe der Zweiten Frauenbewegung („Das Private ist Politisch“) nun im ersten Drittel des 21. Jahrhunderts nachgeht:

Heimatgesang erzählt die Rückkehr von Anna in das „Land der toten Töchter“ im Sommer 2022: Eine Rückkehr in die oberösterreichische Provinz, in der sie aufwuchs, geprägt von der Ehegewalt des Vaters gegen die Mutter. In Gesprächen mit Mutter und Großmutter, auf der Suche nach dem nicht mehr existierenden Frauenhaus-Gebäude, das die Mutter Anfang der 1980er mit ihr aufsuchte, und auf der Spur eines fragmentierten Familiengedächtnisses, das sie auch in Stadt- und Bundesarchive führt, verdichtet sich eine Frage, die zugleich literarisch und demokratiepolitisch ist: Was wird zwischen Generationen von Frauen weitergegeben, wenn männliche Gewalt auch Jahrzehnte später nicht thematisiert werden darf? Männliche Gewalt in familialen Kontexten bleibt noch immer unterhalb der gesellschaftlichen Berichtsschwelle. Sichtbar wird sie dann, wenn die Frau und ihr Körper endgültig vernichtet wurden, wenn Medien von „Bluttaten“, „Familientragedien“, neuerdings auch von „Femiziden“ sprechen, und „Eifersucht“ und „enttäuschter Liebe“ als Tatmotiv der mordenden Männer angeben.

Eine Demokratie, die Gewalt gegen Frauen strukturell toleriert, durch unzureichende Institutionen, durch Schweigen der Zeugen, durch die Sprache des Rechts selbst, produziert genau jene Lücken, in denen Generationen von Frauenerzählungen verschwinden. Der vorliegende Beitrag beschreibt das künstlerisch-wissenschaftliche Verfahren, mit dem dieser Zusammenhang sichtbar gemacht werden soll: eine Montage aus Roman, Fotofilm und narrativer Interviewforschung, die ästhetische Praxis, die Archivkrankheit (Derrida 1997) und sozialwissenschaftliche Erkenntnis als interdisziplinäres Familiengedächtnis verschränken möchte.

2. Genealogie und Fortschreibung: Im Dialog mit Jelinek

Jelineks Paula (Die Liebhaberinnen, Jelinek 1975) willigt in die Ehe ein, weil ihr keine andere Möglichkeit zur Verfügung steht. *Heimatgesang* liest sich als Fortschreibung dieser Konstellation, aus der Perspektive der Anna, symbolisch die Tochter Paulas, die keine Wiederholung produziert, sondern 50 Jahre später rekonstruktiv einen Rückblick auf Paulas Leben aka ihrer Mutter Gerti wagt. Gertis Geschichte ist Paulas Geschichte: die Verstrickung

von weiblicher Biografie, Ehe und ökonomischer Abhängigkeit, fortgeschrieben in die nächste Generation. Anna ist Paulas Tochter. Sie erbt die sedimentierten Verhältnisse, die Sprachmuster, die Schweigeformen, und versucht zugleich, sie zu durchbrechen. Der Roman macht so Kontinuität und Transformation geschlechtsspezifischer Gewalt über Generationen sichtbar.

Jelinek arbeitet mit ironischer Distanz und anti-empathischen Sprachflächen. *Heimatgesang* sucht einen anderen Weg: Nähe, die Stimme der Frauen selbst, narrative Interviewforschung als literarisches Verfahren. Das ist der entscheidende Unterschied. Während Jelinek das Subjekt eliminiert, um die Struktur freizulegen, hält *Heimatgesang* radikal am Subjekt fest, und versucht auf diese Weise die Strukturen aufzuzeigen. Beide Verfahren sind politisch. Jelineks Sprachflächen verweigern Empathie, um Identifikation zu verhindern. *Heimatgesang* riskiert radikale Subjektnähe, um Zeugenschaft zu ermöglichen.

Beide teilen die Überzeugung, dass Sprache nicht neutral ist. Bei Jelinek trägt Sprache soziale Ordnung, sie organisiert Gewalt und verschleiert sie zugleich. Werbesprache, Heimatfilm-Kitsch, Rechtstexte und Volkslied schichten sich aufeinander, bis die Widersprüche explodieren. *Heimatgesang* macht aus dieser Einsicht einen methodischen Ausgangspunkt. Wenn Gerti erzählt, spricht sie nicht nur aus sich selbst heraus. Sie spricht in Formulierungen, die ihr das Dorf, die Kirche, die Ehe als Institution gegeben haben: „Eine brave Ehefrau“, „nicht so eine“, „daheim ist daheim“. Diese eingeschriebenen Fremdstimmen im eigenen Sprechen sichtbar zu machen, ist eine zentrale Aufgabe des Romans. Bourdieus Begriff der symbolischen Gewalt liefert den theoretischen Rahmen: Gewalt erscheint als Normalität, weil sie in Körper, Sprache und Routine eingeschrieben ist (Bourdieu 2005). Assmanns Formen des Vergessens ergänzen diesen Rahmen um die Reflexionen zu Formen des Vergessens (Assmann 2016).

Eine weitere Dimension durchzieht das gesamte Verfahren des Romans: die Frage des Archivs. Gemeint sind nicht nur die Stadt- und Frauenarchive, die Anna auf ihren Reisen aufsucht, um Spuren in Dokumenten und Zeugnissen zu suchen. Gemeint ist auch das Familienarchiv selbst: das, was erinnert, erzählt und weitergegeben wurde, und das, was durch Schweigen, Loyalität und Formen des Vergessens aus der Überlieferung gefallen ist (Assmann 2016). Anna befragt dieses Archiv, indem sie zurückfährt, den Leiden der Archivkrankheit anheimfällt, Interviews führt, zuhört und das Gehörte selbst in Form von Gesängen ihrer Mutter beschreibt. Derridas Archivbegriff, der das Archiv nicht als neutralen Speicher, sondern als politischen Akt des Auswählens und Auslassens beschreibt, dient als weiteres Verständnis, wie sich Gewalt im Privaten verunsichtbaren kann (Derrida 1997).

3. Sprachverfahren: Wie Gewalt sich einschreibt

Heimatgesang operiert mit einer Erzählhaltung, die man als ethnografische Intimität bezeichnen könnte: Anna ist zugleich Wissenschaftlerin und mitbetroffene Tochter. Sie ist Beobachterin ihrer eigenen Erinnerungen, aber auch Bezeugende der erzählten Frauengeschichten in ihrer Familie. Wenn Anna notiert „Memo an mich: Postprotokoll heute abend anfertigen“ und wenige Zeilen später dasselbe Protokoll als literarische Szene erscheint,

wird die Grenze zwischen wissenschaftlicher Aufzeichnung und erzählerischer Vergegenwärtigung absichtlich unkenntlich gemacht.

Eine besondere Aufmerksamkeit gilt den Fremdstimmen im eigenen Sprechen. Wenn Gerti im Interview formuliert, sie sei „nicht so eine“ jener Frauen, die ihrem Mann untreu wird, die „faul“ sind, Frauen, mit dem Gesetz in Konflikt kommen, dann spricht nicht nur Gerti selbst, sondern die verinnerlichte Stimme ihrer Heimat, die den Frauen ihren Platz zuweist. Es spricht das Dorf. Es spricht die Kirche. Es spricht die männliche Herrschaft und deren Macht über das Weibliche. Diese Sätze gehören Gerti und sie gehören ihr nicht. Der Roman macht dies sichtbar, ohne sie zu kommentieren: Sie stehen im Text wie selbstverständlich, weil sie für Gerti selbstverständlich sind.

Besonders präzise zeigt sich das Verfahren in den Passagen, die Anna aus dem Gehörten rekonstruiert, wenn sie die Stimme ihrer Mutter als Audio abhört und das Erzählte in der dritten Person als ‚Gertis Gesang‘ verschriftlicht. Gerti spricht nicht mehr selbst; Anna spricht für sie, über sie, durch sie hindurch. Es ist diese Verdoppelung (Tochter beschreibt die Mutter, Forscherin beschreibt die Zeitzeugin, aus der Gegenwart wird Vergangenheit rekonstruiert), die das zentrale Sprachverfahren des Romans sichtbar macht. Und es ist dieselbe Verdoppelung, die die Frage aufwirft, die über dem gesamten Projekt steht: Wem gehört diese ungehörte Geschichte eigentlich?

4. Werkprobe: Romanauszug

Die folgende Passage ist einer von mehreren „Gesängen“ im Roman, die in Anlehnung an die in Gesänge gegliederte Struktur der Odyssee die patriarchalen „Erlebnisse“ der Mutter Gerti nachzeichnen. Diese Episoden sind eingebettet in die handlungstragende Nulllinien-Erzählung der Anna, die sich im Sommer 2022 auf eine Feldforschungsreise in die oberösterreichische Provinz begibt, um die unerzählten Geschichten der Frauen ihrer Familie, insbesondere jene ihrer Mutter Gerti, in Erfahrung zu bringen. Gertis Gesänge entstammen der Feder von Anna, die während ihrer Feldforschung immer wieder das Notizbuch aufschlägt, um ihre Eindrücke und Gehörtes in eine Form (Gesänge) zu gießen. Der vorliegende Gesang rekonstruiert ein Wochenende, das Gerti während ihrer Ehe damals vermeintlich im Frauenhaus Linz, nur kurz nach seiner Ersteröffnung in Oberösterreich, verbrachte.

(s. Anhang)

5. Fotofilm als Zuspitzung

Der Fotofilm verarbeitet das im Roman entwickelte Erkenntnisinteresse nicht illustrativ, sondern durch ein eigenes, genuin filmisches Verfahren: die Konfrontation privater Bildräume mit gefundenem historischem Material, vermittelt über harte Schnitte und lange Überblendungen, die im Roman so nicht herstellbar wären.

Die erste Montagebewegung verbindet ein privates Hochzeitsfoto mit zwei realen Zeitungsausschnitten aus dem Jahr 1987 (Abb. 1). Die Braut, in Großaufnahme, blickt nicht in die Kamera, sondern nach unten auf den Brautstrauß, ihr Gesicht ist angespannt, nicht festlich.

Aus dieser Aufnahme blendet der Film über in einen Bunte-Artikel mit dem Titel „Vergewaltigung in der Ehe“ (12.11.1987), der unmittelbar in einen zweiten Ausschnitt übergeht, „Gewalt in der Familie: Immer noch 'Privatsache'“ (AZ/Tagblatt, 24. Dezember 1987). Beide Ausschnitte sind durch dieselbe Karikatur verbunden, einen Richter mit Waage, der eine Geste über einem Ehebett vollzieht, unterlegt mit der Sprechblase „Was soll ich nur tun, Liebling, irgendwie fühle ich mich gehemmt!“ Die Pointe der Karikatur, die juristische Form als Verlegenheit des Mannes zu inszenieren, kollidiert mit sexualisierter Ausbeutung durch den Mann in der Ehe, die bis 1988 noch nicht strafbar war. Der Schnitt produziert eine doppelte Ironie: Das private Bild der Eheschließung wird durch das später gefundene Archivmaterial nachträglich lesbar als Bild eines Rechtszustands, den die Braut zum Zeitpunkt der Aufnahme nicht kennen konnte, der sie aber bereits betraf.



Abbildung 1: Filmstill aus Die verheiratete Frau (2026), Überblendung der Zeitungsausschnitte „Vergewaltigung in der Ehe“ (Bunte, Nr. 47, 1987) und Karikatur: „Was soll ich nur tun, Liebling, irgendwie fühle ich mich gehemmt!“ Bildquelle: STICHWORT - Archiv der Frauen- und Lesbenbewegung (Verein Frauenforschung und weiblicher Lebenszusammenhang), Wien.

Die zweite Montagebewegung verläuft über drei Schnitte: vom Bezirksgericht (Abb. 2), in Gegenwartsaufnahme von unten fotografiert, zu einem Familienfoto vor einem Getreidefeld, Mitte der 1970er Jahre, zu einer schwarzen Infotafel zur Straffreiheit für Vergewaltigung in der Ehe bis 1988. Gewalt erscheint nicht als Bild, sondern als Auslassung. Das Familienfoto selbst, die Frauen eingehängt beim Ehemann und Familienvater im Mittelpunkt der Inszenierung, ein Kirchturm im Hintergrund, zitiert die Bildsprache der Familien und Heimatidylle. Der harte Schnitt in die schwarze Infobox, entzieht dem Idyll seine Tarnung.



Abbildung 1: Filmstill aus Die verheiratete Frau (2026), Bezirksgericht, Gegenwartsaufnahme. Bildquelle: Privatfoto Anita Scheuermann.

Die dritte Bewegung überblendet die Pallas-Athene-Statue des Wiener Parlaments direkt mit der oberösterreichischen Landschaft, die am Zugfenster vorbeizieht (Abb. 3). Für einige

Sekunden sind beide Bilder gleichzeitig sichtbar: Pallas Athene, scharf konturiert und golden beleuchtet, steht über den verschwimmenden Feldern und Bergsilhouetten.

Die Überblendung lässt die Göttin der Weisheit und Gerechtigkeit förmlich aus der oberösterreichischen Landschaft heraustreten, aus genau jener Landschaft, die der Roman als Schauplatz der Gewaltgeschichte der Familie etabliert. Genau dieses Verhältnis, die Sichtbarkeit der weißgoldenen Statue als Symbol für Gerechtigkeit über der unscharfen, durch Erinnerung gebrochenen Landschaft, ist die filmische Entsprechung zu der Frage, ob die demokratischen Versprechen von Gesetzgebung und Gerechtigkeit das Leben von Gerti, von Jelineks Paula und all ihren Kindern im letzten Drittel des 20. Jahrhunderts erreichten, und wie wir heute mit diesem Erbe von vergessener häuslicher Gewalt umgehen.

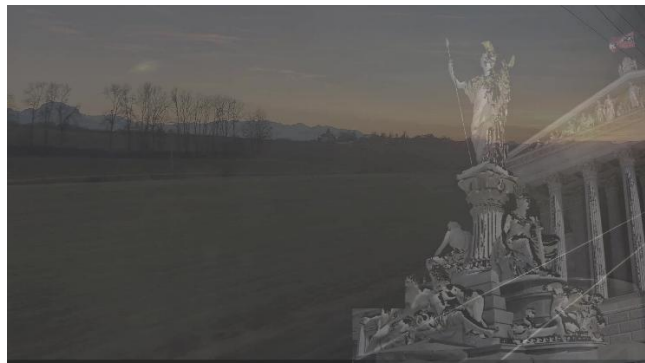


Abbildung 2: Filmstill aus Die verheiratete Frau (2026), Überblendung der Pallas-Athene-Statue vor dem österreichischen Parlament mit Landschaftsaufnahme aus dem fahrenden Zug. Bildquellen: Pallas Athene Statue: „Austria Parlament Athena“, jha, Wikimedia Commons; Landschaftsaufnahme: Privatfoto Anita Scheuermann.

6. Offene Fragen und Workshop-Anliegen

- Wie wird das Vorhaben in seiner Verschränkung von wissenschaftlichem Apparat und literarisch-filmischem Verfahren insgesamt eingeschätzt: Trägt die gewählte Form das Erkenntnisinteresse, oder zeichnet sich Korrekturbedarf in der Gewichtung zwischen Theorieteil und Werkprobe ab?
- Welche Resonanz löst der vorgelegte Romanauszug aus, insbesondere im Verhältnis von dialektaler Figurenrede zu analytischem Rahmen: Trägt die Spannung, oder droht eines der beiden das andere zu überlagern?
- In welche Richtung sollte der Fotofilm konzeptionell weiterentwickelt werden, etwa hinsichtlich der Auswahl des historischen Bild- und Rechtsmaterials, der Schnitttechnik oder des Verhältnisses zum Roman?
- Welche nächsten Schritte empfehlen sich für das Projekt nach dem Workshop, etwa hinsichtlich Publikationsformat, möglicher Kooperationspartner für den Fotofilm, oder weiterer Archivrecherche?

Materialien:

Fotofilm (Dauer: ca. 3 Minuten) „Die verheiratete Frau“ (2026).

Literaturverzeichnis:

Assmann, Aleida (2016): Formen des Vergessens. Göttingen: Wallstein.

Bourdieu, Pierre (2005): Die männliche Herrschaft. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Derrida, Jacques (1997): Dem Archiv verschrieben: Eine Freudsche Impression. Übersetzt von Hans-Dieter Gondek und Hans Naumann. Berlin: Brinkmann & Bose.

Jelinek, Elfriede (1975): Die Liebhaberinnen. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.

Jelinek, Elfriede (1985): Oh Wildnis, oh Schutz vor ihr. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.

Jelinek, Elfriede (1995): Die Kinder der Toten. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.