



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

Das Silberwald-Syndrom

Landschaft, Geschlecht, Gedächtnis und Gemeinschaft
als Konstruktionsachsen von Identität am Beispiel
Österreichischer Heimatfilm

eingereicht von

Katharina Brandner

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, im November 2010

Matrikelnummer:	9907206
Studienkennzahl:	A 300 (Politikwissenschaft)
Betreuerin:	Univ. Prof. Dr. Birgit Sauer

Inhaltsverzeichnis

1	ABSTRACT.....	4
2	EINLEITUNG	5
2.1	Persönliche Motivation.....	5
2.2	Untersuchungsgegenstand und Fragestellung.....	8
3	FORSCHUNGSANSATZ: Der Film als Medium von Identitätskonstruktionen	12
3.1	Politikwissenschaftliche Untersuchung von Film	12
3.2	Identitätskonstruktion als Gegenstand politikwissenschaftlicher Filmanalyse.....	18
3.2.1	Identität: Begriff und Konstruktion	18
3.2.2	Identität: Mythos und Narration	20
3.2.3	Konstruktionsachsen von Identität	22
3.2.3.1	<i>Achse Orte / Räume: Landschaften.....</i>	<i>22</i>
3.2.3.2	<i>Achse Geschlecht</i>	<i>23</i>
3.2.3.3	<i>Achse Zeit: Gedächtnis.....</i>	<i>25</i>
3.2.3.4	<i>Achse Gemeinschaft.....</i>	<i>26</i>
3.3	Methode	27
3.3.1	Das Material: Filmauswahlkriterien	28
3.3.2	Das Material: Filmauswahl.....	30
3.3.3	Politikwissenschaftliche Methodik der Filmanalyse	31
3.3.4	Analysemodell: Konzept und Struktur der Filmanalyse.....	32
3.4	Zwischenfazit Forschungsansatz	34
4	DER HEIMATFILM: Eine Bestandsaufnahme	36
4.1	Rahmenbedingungen und Kontexte.....	36
4.1.1	Ökonomische und gesellschaftliche Entwicklungen der 1950er Jahre.....	36
4.1.2	Filmproduktionsbedingungen der 1950er Jahre	38
4.2	Abgrenzung des Genres Heimatfilm	43
4.2.1	Zum Genre Heimatfilm: Allgemeines und Begriff.....	43
4.2.2	Ein kurze Geschichte des Heimatfilms.....	44
4.2.3	Der Heimatbegriff im Heimatfilm	51
4.3	Zwischenfazit Bestandsaufnahme	54

5	EMPIRISCHER TEIL: Identitätskonstruktionen im Österreichischen Heimatfilm	55
5.1	Entstehung, Produktion, Kontext, Allgemeine Daten	56
5.1.1	Echo der Berge (1954).....	56
5.1.2	Die Sennerin von St. Kathrein (1955)	57
5.1.3	Försterliesel (1956).....	57
5.2	Handlung, Erzähllinien, Charaktere	58
5.2.1	Echo der Berge (1954).....	58
5.2.2	Die Sennerin von St. Kathrein (1955)	58
5.2.3	Försterliesel (1956).....	59
5.3	Landschaft	59
5.3.1	Echo der Berge (1954).....	59
5.3.2	Die Sennerin von St. Kathrein (1955)	61
5.3.3	Försterliesel (1956).....	63
5.3.4	Fazit Landschaft	64
5.4	Geschlecht.....	67
5.4.1	Echo der Berge (1954).....	67
5.4.2	Die Sennerin von St. Kathrein (1955)	69
5.4.3	Försterliesel (1956).....	72
5.4.4	Fazit Geschlecht	74
5.5	Gedächtnis	76
5.5.1	Echo der Berge (1954).....	76
5.5.2	Die Sennerin von St. Kathrein (1955)	76
5.5.3	Försterliesel (1956).....	77
5.5.4	Fazit Gedächtnis	78
5.6	Gemeinschaft	80
5.6.1	Echo der Berge (1954).....	80
5.6.2	Försterliesel (1956).....	81
5.6.3	Die Sennerin von St. Kathrein (1956)	82
5.6.4	Fazit Gemeinschaft.....	83
6	SCHLUSSBEMERKUNGEN	87
7	LITERATUR.....	91
8	ANHANG	96

1 ABSTRACT

Im Fokus der vorliegenden Arbeit stehen medienkulturelle Produkte und die daraus konstruierten Identitäten. Es wird untersucht, inwiefern die „Konstruktionsachsen von Identität“ Landschaft, Geschlecht, Gedächtnis und Gemeinschaft in österreichischen Heimatfilmen der 1950er Jahre verortet werden können.

Dazu wurde ein theoretischer Ansatz, wie ihn Andreas Dörner und Douglas Kellner in Auseinandersetzung mit den wichtigsten Konzepten zur Erforschung von Medienkultur (Kritische Theorie, Strukturalismus, Cultural Studies) geprägt haben, gewählt und um eine geschlechtskritische Perspektive erweitert. Auf dieser theoretischen Basis wurde eine methodische Herangehensweise entwickelt, die es möglich macht, Produkte der Unterhaltungsindustrie einer politikwissenschaftlichen Untersuchung zu unterziehen. Dafür wurden drei Filme als beispielhaft für das Genre Heimatfilm ausgewählt und diese anhand eines theoretisch strukturierten Analysemodells auf Kontext, Produktion, Inhalt, Charaktere, Handlungen und den Verortungen von Landschaft, Geschlecht, Gemeinschaft und Gedächtnis untersucht.

Die Ergebnisse dieser Untersuchungen machen deutlich, dass das medienkulturelle Produkt Kinofilm im gesellschaftlichen Aushandlungsprozess von Identität eine wesentliche Rolle spielt und sich die Legitimation gesellschaftlicher Verhältnisse, Geschlechterordnungen sowie kollektiver Vergangenheiten und die damit verbundenen Identitätskonstruktionen auf vielen Ebenen vollziehen.

This study focuses on the products of media culture and the creation and construction of identities within. Along so called „structural axes of identity“, naming landscape, gender, remembrance and community, an analysis of the commercially leading Austrian post-war genre movie type, the „Heimatfilme“ of the 1950s, is made.

This studies' theoretical background is based on a theoretical approaches shaped by Andreas Dörner and Douglas Kellner. Their works closely connect with the major concepts in understanding and analyzing media culture (critical theory, structuralism, cultural studies) and enable both an expansion of the scopes as well as an methodologically sound approach in analyzing entertainment industry products. In doing so, three examples of „Heimatfilme“ are structurally analyzed by the means of locating landscape, remembrance, gender and community within the movies' context, production, content, characters and plot.

Conclusions of the analysis show the role of media culture as an organizing force of identity constructions as well as movies' contributions to legitimizing society conditions, orders of the sexes and a collective remembrance of pasts on various levels.

2 EINLEITUNG

Im folgenden Kapitel werden die Motivation und die Beweggründe für die Wahl des Forschungsgegenstandes *Film* offen gelegt. Weiters wird die inhaltliche Einleitung in Theorien und Themen der politikwissenschaftlichen Untersuchung von Identität und Film dargestellt, eine Eingrenzung des Untersuchungsgegenstandes formuliert und auf dieser Basis die Formulierung der Fragestellung vorgenommen, um einen einführenden Überblick über die vorliegende Arbeit zu geben.

2.1 Persönliche Motivation

Als die nationalsozialistische Diktatur 1938 in Deutschland und Österreich mit dem Novemberpogrom den Judenhass öffentlich und sichtbar machten, wurde begonnen, die in den folgenden Jahren mit organisatorischer Perfidie durchgeführte, faktische Auslöschung der europäischen Jüdinnen und Juden in Konzentrations- und Vernichtungslagern tiefgreifend und weitreichend in der Bevölkerung zu legitimieren. Durch pseudowissenschaftliche, „rassenkundliche“ Erklärungsversuche in Medizin und Biologie, sozial-strukturelle Diskriminierungen in Beruf und Alltag und die systematische Ausgrenzung aus dem Rechtssystem mittels der „Nürnberger Gesetze“ wurde der ohnehin bereits vorhandene antisemitische Nährboden für Hass und Misstrauen systematisch bestellt und aufbereitet. Als zusätzliche und unterstützende Maßnahme bediente sich das nationalsozialistische Regime der propagandistischen Nutzung von Film, wie bereits vor ihnen das demokratische Frankreich oder das österreich-ungarische Kaiserreich. Die Fiktion und Vorführung von der moralischen Aufgabe der Befreiung der Welt vom Judentum legitimierte die Vernichtungspolitik im Mindset der österreichischen und deutschen Bevölkerung. Mit Filmen wie *Wien 1910*, *Heimkehr* mit Paula Wessely oder *Jud Süß*¹ produzierten Wien-Film und UFA ästhetisch goutierte, kollektiv verwertbare und politiklegitimierende Bilder, die quasi-historisch und pseudo-dokumentarisch die Realitäten erklärte und rechtfertigte. Die Fiktion über das Selbst und den Feind im Film war keine demokratische Entscheidung, es war die Entscheidung der Macher und der Machthaber. Der unreflektierte, visuelle Eindruck der bewegten Bilder konnte tief in die Köpfe der Zuschauerinnen und Zuschauer vordringen, die Bildwelt formte das Weltbild mit (Stern 2009: o.P.).

Die Beschäftigung mit der jüdischen Geschichte des 20. Jahrhunderts lässt keinen Bogen um die propagandistische, filmische Legitimation des nationalsozialistischen Regimes durch NS-Filme zu, erst recht nicht als Filmfreak. Warum es in vorliegender Arbeit nun nicht um antijüdische Propagandafilme sondern um so genannte österreichische Heimatfilme der 1950er

¹ Die genannten Filme stellen eine nicht näher erläuterte Auswahl aus der langen Reihe der NS-Propagandafilme dar und sind willkürlich, für die Verfasserin beispielhaft stehend, ausgewählt.

Jahre geht, dem Genre, das in Verruf steht, in genau jener NS-Filmtradition zu stehen, möchte ich anhand folgender Anekdote skizzieren: Als 1954 der Film *Echo der Berge*, die Liebesgeschichte von Hubert und Liesl, eingebettet im Alpenpanorama des immergrünen Silberwalds, in Österreich ein Publikumserfolg wurde, wie ihn die junge Zweite Republik noch nie gesehen hatte, wurden die Verantwortlichen des Verleihers, die Sascha-Filmverleihanstalt, mit Leserbriefen überschüttet. Immer wieder wurde dieselbe Frage gestellt: „Wo ist der Silberwald, wo kann man ihn finden?“ Die Verleihanstalt antwortete allen Anfragen mit derselben Antwort: „Der Silberwald ist überall in Österreich!“ (zit. in Steiner 1995: 65).

„Überall in Österreich“, das bedeutet wenige Jahre zuvor noch Vernichtung, Verfolgung, Zerstörung, Ausgrenzung, Hass und Krieg. Neun Jahre nach Kriegsende war nun der Silberwald als fiktiver Ort aus Heimatfilmen, in dem „die Welt noch in Ordnung ist“, als Fiktum, als Wunschvorstellung „überall in Österreich“. Die Aussage unterstellt die zeitlose Omnipräsenz des Gezeigten und suggeriert Wahrheit und Tatsache fernab vom Film in den Realitäten der Zuschauerinnen und Zuschauer. Nun waren die Heimatfilme nicht vom herrschenden Regime in Auftrag gegebene Propagandafilme, sondern privat finanzierte Spielfilme. Die Tatsache, dass ein privat finanzierter Film ein Publikumserfolg wurde, wie ihn kommerziell niemand vorhergesehen hatte, ist ein Grund, sich näher damit zu beschäftigen. Dass der „Silberwald“-Film eine ganze Reihe ähnlich „gestrickter“ Filme provozierte, und von ihm ausgehend bis Ende der 1950er Jahre eine „Heimatfilmwelle“ über Österreich rollte, ist ein weiterer Beweggrund für die Beschäftigung damit. Dass es in Österreich unmittelbar nach Ende des Zweiten Weltkrieges filmisch nicht um Vergangenheitsbewältigung, sondern um Vergangenheitslegitimation ging, war ein weiterer Beweggrund, sich damit intensiver zu beschäftigen.

Die Heimatfilme lassen die 1950er Jahre auch 60 Jahre später nicht gut dastehen. Ob und um wie viel die nachfolgenden Jahrzehnte bezüglich ihres filmischen Umgangs mit gesellschaftlichen Verhältnissen besser waren, wäre ebenfalls eine Untersuchung wert. So geht auch beispielsweise im 2009 mit dem Auslands-Oscar prämierten Film „Die Fälscher“ nichts verloren vom nationalsozialistischen Heldenmythos und der Zurschaustellung eines KZs „auf österreichisch“: Ein bisserl chaotisch, ein bisserl korrupt, eigentlich fast liebenswert kommen die Nazischergen daher, und es findet sich immer ein SS-Soldat, der dann doch Herz zeigt. Die Tatsache, dass Jüdinnen und Juden außerhalb ihrer eigenen Vernichtungsgeschichte bis heute in Filmen nicht bzw. kaum dargestellt werden, lässt sich als der viel zu lange und nachhaltige Atem der NS-Propaganda interpretieren. Die Produktion und Reproduktion des „Selbst“ in der österreichischen Filmtradition, das ewig gleiche Herausarbeiten „österreichischer Eigenheiten“, vom süßlich-romantischen Wiener Mädel zum brutal-provokanten *Nordrand*-Gör, oder Fernsehserien wie *Der Bergdoktor*, *Die Landärztin* oder *Forsthaus Falkenau* lassen sich auch in aktuellen Film- und Fernsehproduktionen wieder

finden. Der österreichische Heimatfilm hat in seiner Bildtradition wesentlich zur Konstruktion eines vermeintlich „Neuen Österreich“ beigetragen, in *Universum* und *Klingendes Österreich* wird österreichischen Fernsehkonsumentinnen und -konsumenten die „Natürlichkeit“ dieser Einheit auch heute wöchentlich vor Augen geführt. Es wurden und werden in Österreichischen Filmproduktionen Eigenheiten und Einheiten des Österreichischen suggeriert, Unterscheidungsangebote zum „Anderen“, zum „Fremden“ filmisch verwertet, um ein positives Identitätsangebot zu stiften, um Feel-Good zu produzieren und um Homogenität zu konstruieren, die sich in den Alltagspraktiken jedes und jeder Einzelnen nicht wiederfinden.

Nun bleibt der Einwand, dass Filme nicht nur in Österreich nichts mit der Realität zu tun haben müssen. Die Eigenheit von Film bleibt auch vor diesem Hintergrund ein politikwissenschaftlich relevanter: Sie produzieren, stärker noch als jedes Geschichtsbuch, jeder Zeitungsartikel, jedes Fachbuch und jede Stammtischdiskussion, Bilder im Kopf, die zu überwinden eine aktive Tat sein müsste. „Die Wirkung der Bildwelten ist deshalb so groß, weil uns das Politische hier nicht in der Rahmung von Bildungsveranstaltungen (...) begegnet. (...) Der scheinbar ideologiefreie Rahmen der Situation macht den Transfer der Sinnmuster umso effektiver.“ (Dörner 1999: 310ff).

Die intensive Auseinandersetzung mit Filmen lässt mich nicht davor zurückschrecken, mir so gut wie alles, was bewegte Bilder sind, anzuschauen. Ein Sozialdrama des finnischen Regisseurs Aki Kaurismäki ohne auf den ersten Blick erkennbare „Handlung“ fesselt mich genauso wie ein Bruce-Willis-Blockbuster zur Free-TV-Premiere oder eben ein Heimatfilm an einem Sonntagvormittag auf ORF2. Am Ende jedes Films ist es nicht relevant, ob er „gut“ war, ich würde auch selten einen Film so bezeichnen. Aber sie fesseln mich alle aus demselben Grund: Die Geschichten, die sich vor mir als Betrachterin bewegt darstellen, lassen sich auslösen und aufspalten in eine Vielzahl von politischen, sozialen, ökonomischen Bedeutungen, Mustern, Strukturen, die bewertet, gedeutet, überzeichnet, überhöht, untertrieben in eine Fiktion eingebettet sind. Am Ende kann ich nichts, wenig oder viel davon für mich „mitnehmen“.

Es gibt aus meiner Sicht keine nicht-intentionalen, authentischen Filme, Filme unterliegen immer den Entscheidungen der Macherinnen und Macher. Die Frage bleibt allerdings, wie offen mit Intentionen umgegangen wird, wie auf Themen rekuriert wird und wie bewusst und reflektiert das Gezeigte „ankommt“. Das Gezeigte in seinen Konstruktionen, Intentionalitäten, Mythen und Logiken zu erfassen, ist seit vielen Jahren meine Motivation, wenn ich den Fernseher einschalte oder ins Kino gehe. Der Spaß schmälert sich nicht, im Gegenteil. Ein nachhaltiges, sehr kritisches und reflektiertes Konsumieren von Medien ist die Folge. Erst der bewusste und selbstkritische Umgang mit Bildern ist der Scharfzeichner für die Grenzen zwischen Bildwelten und Weltbildern, die in einer medialisierten Welt schwimmen können.

Das schlichte Einverstandensein mit dem Gezeigten legitimiert Instrumentalisierungen und Propagandismen.

Film und Fiktion sind gleichzeitig die Konzentration von und Mittel zur Macht. „Mise en scène“, also das „In-Szene-setzen“, und „mise en cadre“, also das „In-einen-Rahmen-bringen“, sind die beiden Grundprinzipien der Filmmacherei. Beides sind aktive, gewollte, bewusste und/oder unbewusste Tätigkeiten, die der Entscheidung der Macherinnen und Macher unterstehen, welche Intentionen auch immer dahinterstehen mögen. In der vorliegenden Arbeit wird nicht darauf eingegangen, WARUM sie genau diese Bilder „machen“, weil dieser Prozess ein kaum zu fassender ist. Es wird darauf eingegangen, WELCHE Bilder sie produzieren und reproduzieren, in welchem Kontext diese entstanden sind und was aus ihnen abgelesen werden kann.

„Sicherlich kann die Filmanalyse ihren Gegenstand nicht erschöpfend beschreiben und muss einen unerklärbaren Rest respektieren, doch sie kann auf dem Wege der Bewusstmachung die scheinbare sinnliche Unmittelbarkeit des audiovisuellen Bildes als vermittelte und absichtsvoll gestaltete erkennbar und Suggestionen durchschaubar machen und damit Betrachtenden einen Zugewinn an Souveränität gegenüber dem Film geben.“ (Hickethier 2007: 27).

2.2 Untersuchungsgegenstand und Fragestellung

Filme vermitteln soziale, politische und gesellschaftliche Vorstellungen einer Zeit, sie widerspiegeln jedoch nicht nur, sie greifen ein und bieten ein Deutungsangebot. Filme sind so verstanden eine Intervention in politische Verhältnisse. Gleichzeitig sind Filme Vermittler und vermittelndes Medium von Identitätskonstruktionen und -angeboten. Am Beispiel von drei ausgewählten Heimatfilmproduktionen der 1950er Jahre wird in vorliegender Arbeit die Untersuchung von Film als „zentrale vermittelnde Instanz“ von Identitätskonstruktionen vorgenommen. Anhand der Konstruktionsachsen Landschaft, Geschlecht, Gedächtnis und Gemeinschaft werden ausgewählte Filme untersucht.

Identität kann, um untersucht werden zu können, an Eckpunkten, entlang von „Achsen“, quasi aufgespannt werden, zwischen, an und in denen sie sich darstellt und konstruiert. Die Gleichheit und Übereinstimmung mit diesen Faktoren bietet die Möglichkeit zur Identifikation und damit zur Herausbildung von Identität. Als zurecht problematisch zu betrachtender Begriff lässt sich Identität nur solcherart fassen. In der vorliegenden Arbeit werden die Elemente Landschaft, Geschlecht, Gedächtnis und Gemeinschaft als „Achsen“ von Identität herausgearbeitet und empirisch in den Filmen untersucht. Diese Aspekte sind fassbare Gemeinsamkeiten, Gleichheiten, Kontinuitäten und Überzeugungen und können – anders als „Identität“ per se – wahrgenommen, dargestellt und erzählt werden. Als solcherart imaginierte

Übereinstimmungen lassen sie sich als identitätsbezeichnende Elemente wahrnehmen und untersuchen, und wirken gleichzeitig wiederum als identitätsrepräsentierende Faktoren. Geschlecht und Geschlechterverhältnisse fungieren als gemeinsames Moment, ebenso eine gemeinsame Vergangenheit bzw. der gemeinsame Umgang mit Vergangenheit in Gedächtnis und einer „kollektiven Erinnerung“. All das findet im Heimatfilm eingebettet in eine österreichspezifische Landschaft statt. Die medienkulturelle Heimatfilmproduktion, zeitlich am Beginn der Zweiten Republik angesiedelt, bietet ein solches identifikatorisches Angebot und bildet die Fläche meiner Untersuchung. Meine zentrale Fragestellung lautet, wie und inwiefern Filme Identitäten mittels bzw. entlang der Achsen Landschaft, Gemeinschaft, Geschlecht und Gedächtnis konstruieren und inwiefern sich diese Konstruktionen an ausgewählten Beispielen österreichischer Heimatfilme ablesen lassen. Die genannten „Achsen“ werden im Forschungsansatz nachgezeichnet und im empirischen Teil anhand eines Analysemodells untersucht.

Die Filmuntersuchung kennt das Phänomen, dass in staatlichen und politischen Übergangszeiten die Rekurse auf das „Gute“ und „Alte“ verstärkt auftreten, es wird verklärt und romantisiert und geht es um kollektiv goutierte Verbindungen, „Werte“ und Überzeugungen, die alle „zusammenschweißen“. In den Inhalten der Heimatfilmprodukte sind es die Forcierung von tradierten Geschlechterverhältnissen, die Darstellung unproblematischer, weil autoritär geführter Gemeinschaften, ein schuldloses weil vergangenheitsloses kollektives Gedächtnis und die Darstellung einer staatspezifischen, *österreichischen* Landschaft, die Identitäten konstruieren, (re)produzieren und repräsentieren sollen. Heimatfilme stillen in den 1950er Jahre den Hunger nach Identität in der Übergangszeit nach dem Zweiten Weltkrieg und werden so zum Kassenschlager.

Gertraud Steiner spricht in diesem Zusammenhang vom „Zeitbarometer Trivialfilm“ und richtet in ihren Analysen das Augenmerk auf Bedeutung und Ideologie von Filmproduktionen, die explizit einem Thema „gewidmet“ sind, und immer Gleiches aufgreifen und behandeln. Als österreichisches Beispiel kann hierbei der österreichische Heimatfilm der 1950er Jahre gelten, der in seinen Darstellungen und seiner Sprache explizit auf ein einzelnes Thema, auf „das Österreichische“, verweist (Steiner 1987). Im Heimatfilm der 1950er Jahre wurden österreichische Zuschauerinnen und Zuschauer mit bestimmten Vorstellungen von Gemeinschaft und mit Rollenbildern konfrontiert, und die Bereitstellung dieser Bilder war ein Erfolg, der bis heute seinesgleichen sucht. Nun lässt sich freilich nicht alles an einem kommerziellen Erfolg messen, doch kann dieser im Sinne Adornos als ein Barometer fungieren: „Vergnügtsein heißt Einverstandensein“ (Adorno 1988: 167). Vorstellungen und Ideologien, die vermittelt werden, lassen, so verstanden, nicht nur Rückschlüsse auf „die Macher“ und Produzierenden zu, sondern bieten – im Falle eines massenmedialen Produkts – auch Aufschluss über das Publikum und deren Vorstellungen.

Film verstanden als „bewegter Text“ bietet die Möglichkeit, explizite wie auch implizite Vorstellungen aus Inhalten herauszufiltern, die ihrerseits Aufschluss bieten über einerseits die „Macher“, vielmehr jedoch Aufschluss bietet über das Publikum, das diese Filme sieht, rezipiert, sich darin wiederfindet, Erfolg bzw. Misserfolg des Films bestimmt. Filme, verstanden als „bewegte Bilder“ sowie als das „gesprochene Wort“ schaffen Wirklichkeiten, diese produzieren Zustimmung oder Ablehnung. Genrekinos wie der Heimatfilm basieren auf Wiederholungen (vgl. Hölzer 2004 zit. nach Weidinger 2005: 14), auf einem festgelegten Formelwerk. Zuschauerinnen und Zuschauer finden Modelle wieder, Konventionen werden erkannt, Bezüge und Unterschiede festgestellt. Solcherart ausgestaltete Filme sind eindeutig strukturiert und aufgebaut, im Falle des Heimatfilmes sind es, stärker ausgeprägt als in anderen Filmgenres, eindeutige, klare Erzählstrukturen und eindeutige, beinahe penetrante Trennlinien zwischen Gut und Böse.

Für die Untersuchung der Filme ist es notwendig, den diesbezüglichen, (nationalen) Diskurs und Kontext der 1950er Jahre in Österreich mit einzubeziehen: Produktions- und Rezeptionsbedingungen, Akteure und Akteurinnen sowie einige Daten des kommerziellen Erfolgs des Genres Heimatfilm in den 1950er Jahren sind notwendig, um die Filmproduktion soziokulturell sowie historisch einzubetten. Die Entwicklung vom Beginn des kommerziellen Erfolgs des Heimatfilms bis nach dem österreichischen Staatsvertrag 1955 ist der zeitliche Rahmen, in dem sich auch die Auswahl meiner Filme bewegt. In einem eigenen Kapitel werde ich deshalb im Anschluss an den Forschungsansatz die Einbettung des Heimatfilms und seine Produktion in den spezifischen ökonomischen, sozialen, gesellschaftlichen und politischen Rahmenbedingungen der 1950er Jahre skizzieren, und den Gegenstand hinsichtlich meiner Untersuchung eingrenzen, um mein Forschungsinteresse entsprechend festzumachen: Warum interpretiere ich gerade Film, was sind Spezifika in der Untersuchung kultureller Praktiken und welchen Erkenntnisgewinn verspreche ich mir? Besonderes Augenmerk gilt dem Heimatbegriff im Allgemeinen sowie im Heimatfilm. Er ist nicht nur namensgebend für das empirisch untersuchte Filmgenre, sondern ist in der Literatur auch eng verwoben mit dem Begriff Identität; sämtliche anderen verwendeten Begriffe versuche ich, in der jeweiligen Auseinandersetzung damit genauer zu umreißen.

Die theoretische Auseinandersetzung steht in engem Zusammenhang mit denjenigen Ansätzen, wie sie Douglas Kellner in den American Studies bzw. Andreas Dörner im deutschsprachigen Raum anwenden, um Film einer politikwissenschaftlichen Analyse zu unterziehen. Um eine medienkulturelle Produktion wie den Film in seiner Differenziertheit präzise und aussagekräftig fassen zu können, erscheint es mir für eine Untersuchung unumgänglich, mit unterschiedlichen theoretischen Annäherungen zu arbeiten. In den theoretischen Reflexionen zum Thema erscheint es mir daher zielführend, eine Klammer zu

schaffen von den Ansätzen der Frankfurter Schule hin zu neueren Cultural Studies-Ansätzen, und dabei nicht Gefahr zu laufen, durch zu starke Konzentration auf medienkulturelle Praktiken und ihre Lesarten das Thema und die Problemfelder zu entpolitisieren. Das ökonomische, politische und soziale Umfeld, in das die kulturelle Praxis „Heimattfilm“ eingebettet liegt, muss hierbei immer im Blick behalten werden. Theoretiker, mit denen ich arbeiten werde, sind neben Andreas Dörner und Douglas Kellner somit auch Theodor Adorno und Max Horkheimer, deren Ansätze seit den 1930er Jahren in hohem Maß verantwortlich waren, das Thema „Massenkultur“ in den wissenschaftlichen Diskurs zu bringen. Weiters werden Ansätze der Cultural Studies-Theoretiker um Stuart Hall am Center of Contemporary Studies CCCS mit einbezogen. Roland Barthes Ansätze zur Decodierung gesellschaftlicher Praktiken in medienkulturellen Produkten eröffnen eine weitere Verständnisebene von Film. Der Ansatz Douglas Kellners versucht, eine Verbindung zu schaffen zwischen den Denkansätzen Adornos und Horkheimers und den postmodernen Theorien der Cultural Studies, vor allem seine theoretischen Versuche zur „Entideologisierung“ von Begriffen und der Etablierung des Begriffes der „Media Culture“ anstelle von „Massenkultur“ bietet meines Erachtens eine vielleicht in einigen Punkten zu gewollt zeitgemäße, jedoch beachtenswerte Möglichkeit, das Produkt Film zu fassen. Eine Analyse der identitätskonstruierenden Elemente Landschaft, Geschlecht, Gedächtnis und Gemeinschaft im Heimattfilm soll nicht ausschließlich vor dem Hintergrund der Kritischen Theorie stattfinden, noch sollen die Produktionen ohne deren ökonomischen, politischen und sozialen Kontexten untersucht werden. Aspekte einer bewusst geschlechtskritischen Perspektive sollen den gewählten Forschungsansatz erweitern und eine Untersuchung des Aspektes „Geschlecht“ als identitätskonstruierende Achse möglich machen.

Auf Basis dieser theoretischen Reflexionen erkläre ich meine gewählte Konzentration auf die Analysekriterien „Landschaft“ (im Sinne der Darstellung von örtlicher/räumlicher Umgebung) „Geschlecht“ (im Sinne dargestellter Rollenbilder und Einschreibungen), „Gedächtnis“ (im Sinne der Darstellung bzw. (Nicht-)Thematisierung von Vergangenheit) sowie „Gemeinschaft“ (im Sinne der Darstellung von Gemeinschaft, Autorität und Kommunität).

Im empirischen Teil meiner Arbeit gehe ich zuerst auf die Auswahl der untersuchten Filme ein, anhand der Analysekriterien werde ich die Spezifika der Darstellungen in den ausgewählten Heimattfilmproduktionen herausarbeiten. Hierfür werden die Fragekomplexe zu den einzelnen Analysekriterien spezifiziert, die an die Filme „herangetragen“ werden. Im Anschluss an jedes Kapitel wird ein Fazit der untersuchten Filme in Bezug auf die jeweils besprochene „Achse“ gegeben. Im Schlusskapitel werden wesentliche Verständnislinien noch einmal aufgegriffen und zu abschließenden Schlussbemerkungen verknüpft.

3 FORSCHUNGSANSATZ: Der Film als Medium von Identitätskonstruktionen

Im vorliegenden Kapitel erläutere ich meinen Zugang zum Forschungsgegenstand – dem österreichischen Heimatfilm der 1950er Jahre als Medium von Identitätskonstruktionen. Zu diesem Zweck sollen die Konzepte zur politikwissenschaftlichen Untersuchung von Film, die Begriffe und die Forschungsmethoden, mit denen ich arbeiten werde, dargelegt, erklärt und präzisiert werden. Das Kapitel gliedert sich in drei Kapitel: Theorie (3.1), Begriffsarbeit (3.2) sowie Methode (3.3). Die Auseinandersetzung mit Film, verstanden als vermittelnde Instanz von Identitätsangeboten sowie als Medium von Identitätskonstruktionen, steht im Mittelpunkt meiner theoretischen Diskussion. Ziel der vorliegenden Arbeit ist es, herauszuschälen, wie Film Identitäten konstruiert und anhand welcher Aspekte sich Identität in ausgewählten Heimatfilmen ablesen lässt.

3.1 Politikwissenschaftliche Untersuchung von Film

Politikwissenschaftliche Filmanalyse begründet keine selbstständige Forschungsrichtung, sondern bezeichnet eine interdisziplinäre Auseinandersetzung mit filmischem Untersuchungsmaterial aus politikwissenschaftlicher Perspektive. So wie auch in anderen Disziplinen fordert der methodische Zugang immer wieder eine umfangreiche methodologische Reflexion (Hickethier 2007: 25; vgl. Seeßlen 1986, Korte/Faulstich 1988). Über ästhetische Strukturen von Filmen sprachliche Formulierungen abzugeben bedeutet oftmals, die Komplexität des Mediums Film zu simplifizieren, indem der Versuch gemacht wird, das Medium, das Bild, Text und Inhalt auf einmal transportiert, zu dividieren und getrennt abzuhandeln. Darin liegt die Schwäche jeglicher systematisierter Auseinandersetzung mit dem Medium Film, die „Rivalität“ (Schulz 2009: 7) zwischen Wort und Bild bleibt als Vorurteil bestehen. „Ein Bild ist etwas anderes als ein zu entschlüsselndes Sinngefüge. (...) Ein Bild zu sehen bedeutet etwas anderes, als ein gesprochenes Wort zu hören oder einen geschriebenen Satz zu lesen“ (ebd.: 7). In dieser Überhöhung der Blickes auf Bilder liegt die Schwierigkeit, diese zu lesen: Es wird zwar die Verwendbarkeit und rhetorische Macht von Bildern konstatiert, aber wenig Antworten auf Fragen geboten, „warum es Bilder gibt, was diese leisten, worin sie sich von anderen ‚symbolischen Formen‘ unterscheiden und wie sie sich mit ihnen ergänzen.“ (ebd.: 8). Wenn auch diesem Vorurteil mit einer Filmanalyse entgegnet und eben doch der Versuch gestartet wird, „Bilderordnungen“ zu erfassen, ist die Zielgerichtetheit in der Analyse ein wesentliches Merkmal einer gelungenen Methode (Hickethier 2007: 27). Trotzdem zeigt der Versuch, die Vielschichtigkeit des Mediums sprachlich-methodologisch zu erfassen, Grenzen auf. Filmanalyse startet also den Versuch, das „sinnlich Überwältigende, Nicht-Rationale in seinen Strukturen begreifbar und in seiner filmischen und televisuellen Konstruiertheit

durchschaubar zu machen“ (ebd.: 27), hierbei spielt auch die Untersuchung des Nicht-Sprachlichen eine gewichtige Rolle. In diesem Versuch ist es vonnöten sich in der zielgerichteten Analyse für eine Methode zu entscheiden, die die Vielschichtigkeit des untersuchten Mediums erfasst.

Ohne Zweifel kann die Auseinandersetzung mit medienkulturellen Inhalten als Randbereich der politikwissenschaftlichen Forschung gesehen werden. Wenn auch in der Soziologie und in anderen Disziplinen in den letzten Jahren ein vermehrtes Interesse an der Untersuchung kulturell produzierter Inhalte und Formate festzustellen ist, so ist der Anteil an solcherart gestalteten Untersuchungen mit einer dezidiert politikwissenschaftlichen Perspektive gering. Die disziplinär nicht-politikwissenschaftliche Auseinandersetzung mit dem Thema lässt politikwissenschaftliche relevante Aspekte eventuell einfließen, sie stehen jedoch nie im Zentrum der Untersuchung. Aus literatur- und filmwissenschaftlicher Perspektive und in der Soziologie sind die Ansätze aus den cultural studies nicht wegzudenken, und sie sind auch für Politikwissenschaftlerinnen und Politikwissenschaftler von Bedeutung. Die Annäherung an medienkulturelle Produkte über einen theoretisch eklektizistischen, „multiperspektivischen“ (Kellner 1995) Forschungsansatz ist in der politikwissenschaftlichen Literatur ein oft gewählter Zugang (vgl. Kellner 2003, Dörner 2000, Weidinger 2006). In der vorliegenden Arbeit wird ein Ansatz gewählt, der auf den Arbeiten von Douglas Kellner sowie Andreas Dörner basiert und Dominanz- und Unterdrückungsverhältnisse kritisch betrachtet sowie Bilder, Symbole, Narrationen und Mythen medienkultureller Produkte als konstituierende Ebenen weltanschaulicher Vermittlung versteht. Immer wiederkehrender Fokus der multiperspektivischen Untersuchungen von Kellner und Dörner sind die „Konstruktionen attraktiver Subjektpositionen in den Bildwelten“ (Dörner 2000: 135) und deren Bedeutung für die Identitätsbildung, die die maßgebliche theoretische Rahmung für die vorliegende Arbeit darstellen.

Im Zentrum der Arbeiten von Douglas Kellner stehen die Medienkultur und deren Bedeutung in politischen und sozialen Debatten. Bilder aus Film sowie auch Fernsehen sind in ihrer Eindringlichkeit ein „kaum zu überschätzender Faktor gegenwärtiger Ideologiebildung“ (Dörner 2000: 132). Die analytische Auseinandersetzung mit medienkulturellen Produkten bezieht sich auf die British Cultural Studies und die Kritische Theorie der Frankfurter Schule. Kellner argumentiert die Erweiterung seiner theoretischen Bezugspunkte, indem er auf eine theoretische Reformulierung (vgl. Kellner 1995) der Ideologiekritik besteht, um auf gesellschaftliche Veränderungen der vorangegangenen Jahrzehnte zu reagieren. Gleichzeitig betont er durch seinen Begriff der „Medienkultur“ anstelle von „Populärkultur“ die Relevanz medialer Texte, die „nicht beliebige Kommunikationsanlässe sind, sondern semiotische Gebilde mit weitreichenden Steuerungspotenzialen (...), die es zu entschlüsseln gilt“ (Dörner 2000:

133)². Was Kellner ebenfalls einfordert ist die soziale, historische und politische Kontextualisierung von medienkulturellen Produkten, um damit die Sinn- und Identitätsbildungsprozesse verdeutlichen zu können. Kellner fordert eine „multikulturelle Optik“ der Ideologiekritik ein, die erkennt, dass es eine Vielzahl von Unterdrückungsformen von Menschen verschiedener Hautfarbe, Ethnizität, Geschlecht sowie sexueller Präferenzen gibt, und untersucht, inwiefern „ideologische kulturelle Ausprägungen und Diskurse“ diese Unterdrückungen perpetuieren³ (Kellner 1995: 58). Gruppenspezifische Annahmen über die soziale und politische Welt bezeichnet Kellner als „Syndrome“ (Kellner 1995: 58), deren wesentliche und konstituierende Bestandteile Symbole, Bilder, Mythen und Erzählungen sind. „Ideologiekritik muss demnach als „figurative ideology critique“ betrieben werden, die in der Lage ist, die Logik der Bilder zu decodieren“ (Dörner 2000: 134). Dörner erweitert in seinen Arbeiten das Kellner'sche Konzept einer qualitativen, kulturalistisch politischen Kulturforschung um „zeichentheoretische Aspekte“ (Dörner 2000: 146). Er stellt die „Visualisierung der Kultur“ (ebd.: 146) in den Mittelpunkt seiner Untersuchungen. In seinen Ausführungen zur Identitätsbildung (Dörner 1998, Dörner 2000, Dörner 2003) stellt vor allem die Betonung der diesbezüglichen Funktion der Unterhaltungskultur eine Erweiterung der Ansätze Douglas Kellners' dar. Beide Theoretiker beschäftigen sich in ihren theoretischen Überlegungen intensiv mit der Bedeutung der Ansätze der Kritischen Theorie der Frankfurter Schule und entwickeln diese in ständiger Auseinandersetzung damit. So bringt Andreas Dörner in seinem Buch „Politische Kultur und Medienunterhaltung“ (2000) eine Reihe von Einsprüchen gegen die Argumentationen von Horkheimer und Adorno hinsichtlich ihres Gehalts für die Untersuchung medienkultureller Produkte: Er argumentiert, dass die Autoren die affirmativ-integrative Funktion von Unterhaltungskultur nicht empirisch belegen, sondern ausschließlich eine geschichtsphilosophisch-spekulativ vorgetragene, deduzierte Hypothese darstellen. Weiters wird kritisiert, dass Unterschiede und Differenzen medienkultureller Produkte im ewig gleichen Blick auf „Hoch“- und „Popkultur“ übersehen werden können. Auch die unterstellte völlige und

² Die verwendete Literatur bedient sich, sowohl stringent als auch nicht stringent, im Singular und im Plural, in der Benennung medial-kommerziell vermittelter kultureller Ausformungen und Produkte unterschiedlicher Begriffe: „Populärkultur(en)“, „Popkultur(en)“, „Popularkultur(en)“, „populäre Medienkultur(en)“, „Massenkultur(en)“, „visualistic culture(s)“, „media culture(s)“ sowie „Kommerzkultur“. Ich werde in der vorliegenden Arbeit mit der deutschen Übersetzung des Kellner'schen Begriffe „media culture“, also „Medienkultur“ bzw. „medienkulturell“, arbeiten.

³ „Such ideology critique is multicultural, discerning a range of forms of oppression of people of different races, ethnicities, gender, and sexual preferences and tracing the ways that ideological cultural forms and discourses perpetuate oppression. Multicultural ideology critique involves taking seriously struggles between men and women, feminists and anti-feminists, racist and antiracists, gays and antigays, and many other conflicts as well, which are seen to be as important and worthy of attention as class conflicts by Marxian theory. It assumes that society is a great field of struggle and that the heterogenous struggles are played out on the screens of media culture and are the proper terrain of a critical media culture studies. (Kellner 1995: 58)

totale Abstumpfung, Passivität und Hörigkeit der Rezipienten medienkultureller Produkte ist laut Dörner empirisch unhaltbar, und die vorgenommene Wertung von „richtigen“ und „falschen“ Bedürfnisse der „Massen“ kommt aus seiner Sicht einer elitendiktatorischen Anmaßung gleich. Gleichzeitig verweist aber auch er darauf, dass bei aller Kritik an der Kritischen Theorie das Manipulationspotenzial medienkultureller Produktionen nicht übersehen werden darf, jedoch der „ideologiekritische Totalverdacht“ (...) der ‚Dialektik der Aufklärung‘ (...) für eine adäquate Erfassung der Gegenwartskultur nicht geeignet“ ist (Dörner 2000: 70ff).

Im Großteil der Literatur zu den cultural studies und zu Kulturtheorien finden sich ausführliche Auseinandersetzungen mit den Ansätzen der Kritischen Theorie. Vor allem hinsichtlich des Potenzials zur kritischen Analyse der modernen Kulturindustrie sowie der „diskurs-initiierenden“ Wirkung der Texte von Theodor Adorno und Walter Benjamin sehen sich die neueren Ansätze der Kulturtheorien in deren Tradition (vgl. Müller-Funk 2006: 124ff). Die Radikalität der „Selbstkritik der modernen Kultur“, die Möglichkeit, den Einfluss von Film auf Gesellschaften kritisch zu beleuchten, und das Verständnis von reflexiven und verändernden Funktionen von medienkulturellen Produkten sind ohne die Ansätze der Kritischen Theorie nicht denkbar. Auch wenn die Kritische Theorie vor allem in den letzten zwei Jahrzehnten und ausgehend von den britischen cultural studies kritisiert wurde und ihr Potenzial für die Analyse eines demokratischen und emanzipatorischen Moments der Medienkultur als begrenzt interpretiert wurde (ebd.: 125), ist ihre Relevanz in der Auseinandersetzung mit medienkulturellen Produkten bis heute ungebrochen. Trotz der Schwierigkeiten, die der enge Kulturbegriff bei Adorno und Horkheimer in der tatsächlichen Auseinandersetzung mit medienkulturellen Produkten beinhaltet, sind maßgebliche und wichtige Aspekte der Frankfurter Schule in der Beschäftigung mit der Kulturindustrie somit nicht außer Acht zu lassen. Die Beschäftigung mit Film und damit mit dem Adorno-Horkheimer'schen „Paradigma der Kulturindustrie“ (Dörner 2000: 70) muss anerkennen, dass Zuschauerinnen und Zuschauer, das Publikum, dem Gezeigten ausgeliefert sind, um immer die politische Dimension ästhetischer Wirkungen im Blick zu behalten. Im analytischen Blickfeld muss auch die Vorstellung bleiben, dass die Unterhaltungsindustrie Kulturgüter und damit marktwirtschaftlich verwert- und verwendbare Waren herstellt. Sie (re-)produziert nach kapitalistischer Marktlogik damit Bedürfnisse der Konsumentinnen und Konsumenten, und schafft sich selbst Nachfrage. Bestimmte Muster, Logiken und Wiederholungen mit nur kleinen Abweichungen stellen sicher, dass Konsumentinnen und Konsumenten das Vertraute wieder erkennt, gleichzeitig selbst aber den Eindruck einer unglaublichen Vielfalt hat. Diese Wiedererkennung integriert Konsumentinnen und Konsumenten in vorgeformte Rollen- und Gesellschaftsbilder und Erwartungen. „Die damit verknüpfte emotionalisierende Personalisierung reduziert für den Konsumenten die ihn leicht überfordernde Komplexität seiner Umwelt und entlastet von Reflexion“ (Hofmann/Korta/Niekisch 2004: 115). Recht muss man Adorno und Horkheimer auch

dahingehend geben, dass die Wiederholung des Immergleichen mit gewissen Variationen der Filmproduktion innliegend ist, vor allem in der in der vorliegenden Arbeit untersuchten Heimatfilmproduktion. Als ein Argument für die Beschäftigung mit den Details medienkultureller Produktionen kann gelten, dass genau jene Varianten und Variationen wesentliche Unterschiede in der Betrachtung darstellen, in deren Untersuchung entscheidender Erkenntnisgewinn liegt. Nivellierung und Gleichförmigkeit alles Medienkulturellen findet zwar statt, ist aber für eine Analyse kein Kriterium, das Erkenntnisgewinn über die untersuchten Medienprodukte und deren Inhalte bringt. Die in der „Kulturindustrie“ vorgenommene Dichotomisierung von Hoch- und Massenkultur und die damit einhergehende Unterscheidung von „eigentlicher“ und „minderwertiger“ Kultur kann als zu starrer Rahmen für die Untersuchung der tatsächlichen Ausformungen kultureller Praktiken in der Medienkultur interpretiert werden.

Trotz der Kritik am Werk der Frankfurter Schule und deren mitunter begrenzter Analysekraft in politikwissenschaftliche Fragen an Film stellt Theodor Adornos Arbeit „Dialektik der Aufklärung“ (1988) ein Schlüsselwerk in der Kulturphilosophie dar, das wichtige kulturwissenschaftliche Diskurs-Impulse liefert. „Angesichts der ganz offenkundigen Kehrseiten der modernen Popularkultur, ihrer weithin entpolitisierenden Wirkung, ihrer Unbeeindrucktheit gegenüber Bildung, ihre konsumistische Grundhaltung, lassen sich manche Befunde Adornos (...) noch immer mit Gewinn lesen (...).“ (Müller-Funk 2006: 136).

Die Erweiterung der vorgestellten Ansätze um eine geschlechtskritische Perspektive macht es möglich, Kino auch als zeichen- und bedeutungsproduzierende Praxis hinsichtlich der Geschlechterverhältnisse zu verstehen. Ziel dieser Arbeit kann es nicht sein, eine vollständige Aufarbeitung feministisch bzw. gender-studies-geprägter Ansätze in der Filmtheorie zu umreißen, es gilt vielmehr, Fragestellungen dieses Diskurses als Anknüpfungspunkte zur Erweiterung des genannten theoretischen Rahmens zu nutzen. Die Fragestellungen einer gendersensiblen Filmuntersuchung konzentrieren sich auf Geschlechterbilder, die in patriarchal geprägten Strukturen produziert werden, mit welchen filmischen Mitteln diese Geschlechterbilder dargestellt werden und auch, wie die Subjektpositionen von Männern und Frauen im Film verstanden werden können. „Hier geht es nicht um die Frage, ob die dargestellten Frauen oder Männer der Realität entsprechen, sondern es wird aufgezeigt, welchen Anteil die Medien an der Definition der Realität und der Repräsentation von Männlichkeit und Weiblichkeit haben“ (Hipfl 1995: 150). In der Untersuchung von Film soll herausgeschält werden, zu welchen Identifikationsangeboten, Lesarten und Interpretation Zuschauerinnen und Zuschauer eingeladen werden.

„Film- und Fernsehanalyse will über die ästhetischen Strukturen von Filmen, Fernsehsendungen und Videos Einsichten und Erkenntnisse sprachlich formulieren, um sie auf diese Weise bewusst zu machen“, schreibt Knut Hickethier (2007) über das

Erkenntnisinteresse der Analyse medienkultureller Produkte und offenbart in dieser Formulierung gleichzeitig die Schwierigkeiten, die in dieser Untersuchung stecken. Neben der Untersuchung von Sprache und Text ist es die Übertragung des Nicht-Sprachlichen in das Zeichensystem der Sprache, mit den daraus resultierenden Mutationen und der „Destruktion der sinnlichen Gesamtgestalt“ (ebd.: 27). Filmanalyse kann so verstanden immer nur der Versuch einer Annäherung an den filmischen Text sein, und „in der Versprachlichung der audiovisuellen Momente des Films, also dem Nicht-Sprachlichen, liegt die Leistung der Film- und Fernsehanalyse als ein Mittel zur Konkretisierung des sinnlich Überwältigenden, um die sinnliche Suggestion, die emotionale Wirksamkeit, die Mehrdeutigkeit des Gezeigten aus dem Zustand des unbewusst Erfahrenen in den des bewusst Erlebten zu heben“ (ebd.: 28). Film und seine Bilder weisen niemals das Konkretum eines sprachlichen Zeichens auf und sind nie auf einen letztgültigen Sinn hin festzulegen. Wichtiger erscheint es daher ist es in der Untersuchung, die Ergebnisse auch in ihrem historisch-kulturellen Kontext verstehen zu können und auf ihre Entstehungsbedingungen in Zeit und Kulturkreis hinzuweisen. Dabei bleibt der wesentliche Ausgangspunkt in einer Auseinandersetzung mit Film das Festhalten an formulierten Fragestellungen, welche „die gezielte Nutzung des Instrumentariums der Filmanalyse im Licht einer theoriebestimmten Methode“ (Faulstich: 12) einschließt. Auch Faulstich plädiert für einen Theorie- und Methodenpluralismus, der hilfreich in der Erfassung eines Gesamtproduktes Film sein kann (ebd.: 90ff). Ein „strukturalistisch-soziologischer Zugriff“ (ebd.: 29ff), der Film im Hinblick auf seine Widergabe von Wirklichkeit hin untersucht und methodisch multifunktional die wissenschaftliche Fundierung von Interpretationen impliziert, erlaubt es, Film als System mit Text- und Zeichenebenen, die auf bestimmte Art zueinander in Beziehung stehen, zu verstehen und nach der filmischen Umsetzung bestimmter Ideologien zu fragen.

In diesem kulturtheoretischen „Spannungsfeld“ bewegt es sich im Versuch einer Untersuchung von Kulturprodukten aus politikwissenschaftlicher Sicht gar nicht schlecht. Die Zusammenführung der unterschiedlicher Perspektiven eröffnet immer neue Betonungen und Akzentuierungen: Medienkulturelle Produkte im Sinne der „Cultural Studies“ verstanden, sprengen die „hierarchisierende Dichotomie von ‚Hochkultur‘ und ‚Populärkultur‘, die mit der Popularisierung (...) herausgefordert worden ist, die die Effekte von Konsum und Medien primär als Passivisierung, als Löschen von kritischer Distanz beschrieb und gleichzeitig mit abwertenden Konnotationen (...) verband“ (Bernold 2007: 41). Eine Untersuchung medienkultureller Produkte kann affirmative und auch oppositionelle Potenziale der Unterhaltungskultur anerkennen (Dörner 2000: 132), und gleichzeitig auch den ideologischen Warenwert von Film als unterhaltungsindustriell hergestelltes Konsumgut nicht aus den Augen verlieren. Die Analyse und die Auseinandersetzung mit den als identitätskonstruierend

festgemachten Elementen Landschaft, Geschlecht, Gedächtnis und Gemeinschaft im Heimatfilm ist bewusst in dieses Spannungsfeld eingebettet.

3.2 Identitätskonstruktion als Gegenstand politikwissenschaftlicher Filmanalyse

3.2.1 Identität: Begriff und Konstruktion

Die Frage nach der Identität lässt sich auf die Frage: „Wer bin ich in einer sich stetig ändernden Welt?“ zuspitzen. Identität wird konstruiert und erworben durch Unterscheidung. Die Differenzierung des „Selbst“ als Teil einer Gruppe oder Gemeinschaft entsteht in der Unterscheidung vom „Anderen“. Das Selbst als ein multifaktoriell inkludiertes und exkludiertes Individuum zu subjektivieren und einem subjektiven Konstruktionsprozess zu unterwerfen, um damit eine mögliche, möglichst sinnige und stimmige Kongruenz zwischen einem „Außen“ und dem „Innen“ herzustellen, kann als Teil des nie vollständigen, nie abgeschlossenen und selten bewussten Identifikationsprozesses von Individuen gesehen werden. Peter Sloterdijk bezeichnet diese „Sucht nach Identität“ als „tiefste der unbewussten Programmierungen“ und als „Erblast der abendländischen Zivilisation“, die „so sehr verborgen (ist), daß sie auch der aufmerksamen Reflexion lange entgeht“ (Sloterdijk 1983 zit. nach Keupp 2008). Wenn man davon ausgeht, dass Identitäten konstruiert, also gemacht werden und nicht „naturgegeben“ oder „angeboren“ sind, stellt sich die Frage nach den Faktoren, die eben diese Identität konstruieren, manifestieren, „machen“. Dieses „Making of“ Identität bzw. Identitäten lässt sich an vielfältigen Faktoren und Elementen festmachen. „Identitätsbildung in der Spätmoderne ergibt nur bei oberflächlicher Betrachtung ein Bild postmoderner Beliebigkeit, sondern ist eine aktive Leistung der Subjekte (...)“ (Keupp 2008: 7). Abels formuliert es noch deutlicher: „Selbst wenn wir nicht explizit fragen, wer wir sind, müssen wir damit rechnen, dass wir ungefragt Antworten erhalten“ (Abels 2006: 14). Die Soziologie spricht von der Identität als „Differenzbegriff“ (ebd.: 14). Das „Wir“ kann nur durch eine Abgrenzung zum „Anderen“ beschrieben, erzeugt und reproduziert werden, bzw. braucht es konkret festzumachende Bilder und Anti-Bilder, an denen Identitäten gleichsam „abgelesen“ werden können⁴. „Die omnipräsenten Bilder zeigen uns, wo unser sozialer Ort ist und wer wir politisch sind“ (Dörner 2000: 15).

⁴ vgl. hierzu auch die Arbeiten von Julia Reuter zum Begriff „Othering“ oder George Herbert Meads „generalized other“ und der damit verbundenen Klassifizierung von „Eigenem“ und „Fremden“ in den Zugehörigkeiten und Gemeinsamkeiten wie Nationalität, Geschlecht, Bildung, soziale Stellung, Ideologie, Spezies, Klasse, Zeit und Raum, Kultur und „Rasse“ (vgl. Reuter 2002, Meads 1973). In der vorliegenden Arbeit wird versucht, in der Auseinandersetzung mit vermeintlich homogenen Gruppen und Zugehörigkeiten begrifflich immer kritisch umzugehen.

Identität wird konstruiert an der jeweiligen sozialen und kulturellen Interaktion und ist die Konstruktion dessen, was wir als „Selbst“ wahrnehmen. Identität ist nicht naturgegebene Wahrheit, sie ist konstruierte Wirklichkeit, die permanent in der Kommunikation mit dem sozialen Umfeld (re)produziert wird. Die Tatsache, dass wir heute bis zu sechs Stunden täglich massenmedial, jedoch nur bis zu zwei Stunden personal kommunizieren, zeigt, wie eng Identitätsbildung und Massenmedien, zu denen das Produkt Film gezählt werden kann, zusammenhängen (Berg/Kiefer 1992 zit. nach Dörner 2000: 15). „Die omnipräsenten Bilder zeigen uns, wo unser sozialer Ort ist und wer wir politisch sind“ (ebd.: 15). Douglas Kellner geht in seiner Untersuchung „media cultures“ soweit zu sagen, dass es die Medienkultur ist, die immer mehr „Material und Ressourcen“ zur Identitätskonstruktion liefert⁵ (Kellner 1995: 259). Benedict Anderson bezeichnet in seiner Analyse von Zugehörigkeiten zu Gemeinschaften die Nation ausschließlich als „imagined community“, er beschreibt die imaginäre Gemeinschaft als ein Set aus Symbolen, Bildern, Mythen, Ritualen und Narrationen (vgl. Anderson 1996). „Vorgestellt ist sie deshalb, weil die Mitglieder selbst der kleinsten Nation die meisten anderen niemals kennen, ihnen begegnen oder auch nur von ihnen hören werden, aber im Kopf eines jeden die Vorstellung ihrer Gemeinschaft existiert“ (Anderson 1996: 15). Die damit verbundene Homogenisierung von „Zeit“, und ein medial hergestellter und vermittelter, gleichzeitiger Repräsentations-Raum sind die Grundlage jener Imaginären Gemeinschaften (Bernold 2007: 18). „Wenn also unser (...) Identitätsbedarf (...) in starkem Maße durch mediale Bildwelten bedient wird, dann wird auch klar, daß man die These von der völligen Referenzlosigkeit der Bilder, wie Baudrillard sie formuliert, relativieren muß. Die Bilder (...) verweisen auf kulturelle Realitäten: auf Sinn- und Identitätsentwürfe, auf Traditionen und symbolische Ordnungen. Diese sind wiederum unabhängig von den verweisenden Zeichenpraktiken nicht überlebensfähig, sie führen keine eigenständige Existenz jenseits der Zeichen“ (Dörner 2000: 15). Die Zeichenpraktiken, der „Referenzrahmen“, der diese Bilder umgibt, kann als politisch gesehen werden; die vermeintliche apolitische, unpolitische oder antipolitische Darstellung und Verwendung von Sprache, Inhalten, Figuren und Strukturen, also Text und Bild, im medienkulturellen Produkt Film ist so verstanden immer politisch, und es gibt keine nicht-politischen Praktiken und Repräsentationen. Hickethier spricht von der Funktionsbestimmung der audiovisuellen Medien im Prozess gesellschaftlicher Selbstverständigung, die „im gesellschaftlichen Veränderungsprozess zentrale Institutionen“ darstellen (Hickethier 2000: 93).

Wenn nun also davon ausgegangen wird, dass Film eine gewichtige Rolle in der Identitätsfindung und -bildung einer Nation spielt, wenn davon ausgegangen werden kann, dass Zeichenpraktiken, die einen Referenzrahmen um die Bildwelten von Filmen bilden, immer politisch sind, dann ist es sinnvoll, in der politikwissenschaftlichen Analyse von Film der

⁵ „It is media culture that more and more provides materials and resources to constitute identities“ (Kellner 1995: 259).

zeitliche Kontext der Entstehung und Rezeption ebenso zu betrachten wie den Film bzw. Aspekte des Filmes an sich. In Filmen werden Szenarien und Figuren erschaffen, die ermöglichen, sich darin wiederzufinden, sich damit zu identifizieren und damit ein möglichst unkomplexes System zu präsentieren, das keine Fragen offen lässt. Anhand einfacher Identifikationsmuster soll das Dargestellte als ein dichotomes System aus „Gut“ und „Böse“ wirken und erkennbar sein, um sich darin wohlfühlen, wiederzuerkennen und es dem Besucher und der Besucherin ermöglichen, auch die Außenwirkung des Gezeigten anzuerkennen. Das „triviale Genre Heimatfilm“ ist „eine Hauptschlagader“ von Identität (Frankfurter 1990: 340). Die verflachte, dichotomisierte Darstellung von Männern, Frauen, Städten, Dörfern, Gemeinschaften, Landschaften und „gemeinsamer Werte“ hält Zuschauerinnen und Zuschauern eine angenehme Art eines Spiegels vor, in dem sich alle gern wieder erkennen (Weidinger 1999: 15).

3.2.2 Identität: Mythos und Narration

Der Begriff Mythos ist in der politikwissenschaftlichen Beschäftigung mit dem Thema Film ein oft gewählter Begriff und Terminus. Entsprechend vage ist jeder Versuch der Definition, jede Form der Eingrenzung dieses Begriffs. Das griechische Wort *mythos* kann in seiner Ursprungsbedeutung mit „Sage“, „Dichtung“, „Erzählung“ oder „Rede“ übersetzt werden. Mehr noch: Über die wörtliche Übersetzung steht es für ein zur Legende gewordenes Geschehen, für die glorifizierte und verfälschte Darstellung eines Ereignisses oder einer Person. Es steht in der deutschen Übersetzung also für das Erzählerische und Überlieferte, das Nicht-Reflektierte und die Wahrnehmung (Gemoll 1991). Wahrigs Fremdwörterlexikon (1983) versteht unter dem Begriff Mythos die Überlieferung und Sagen einer Gemeinschaft von seinen Vorstellungen über Götter, Dämonen sowie die zur Legende gewordene Begebenheit oder Person von Bedeutung. Daneben stehen die Bedeutungen von Mythen, wie sie als „eigenständige, mythologische Gebilde“ in Nationen und Gruppen bestehen und für die Unterhaltungsindustrie von großer Bedeutung sind. Der Mythos, so Roland Barthes, ist „beauftragt, historische Intention als Natur und Zufall als Ewigkeit zu gründen“ (Barthes 1964: 130), und er beschreibt dieses Vorgehen als „bürgerliche Ideologie“ (ebd.: 130). Der Mythos sei „das geeignete Instrument der ideologischen Umkehr“ und „der Verkehrung der Antinatur in Pseudonatur“. Der Mythos wird nach Barthes bestimmt „durch den Verlust der historischen Eigenschaft der Dinge“ (ebd.: 130).

Mit dem Begriff des Mythos ist es möglich, „Persönlichkeiten oder Ereignisse (...) über ihre tatsächliche Bedeutungsebene hinauszuhoben, zu überhöhen oder auch (...) um über sie verstärkten Zusammenhalt einer Gruppe (der „Wir“-Gruppe, wer immer sie ist) und emotionale Momente der Gemeinsamkeit zu generieren“ (Weidinger 2006: 59). Generell, so Weidinger, neigen die *media cultures*, also die Medienkultur, dazu, Personen zum Mythos zu erklären

(ebd.: 59). Eine besondere Rolle in der Auseinandersetzung mit kollektiven Mythen kommt der zeitlichen Erscheinung ihrer Verbreitung zu:

„Keine Nation kommt in der Begründung ihrer Einzigartigkeit oder auch Andersartigkeit ohne eine nationale Mythologie aus. Insbesondere die Gründungsphase einer Nation sowie historische Epochen der ‚Landnahme‘ (...) bedürfen der Mythologisierung, um sie von einer rational-historischen Ebene (...) auf eine emotionale, quasi-religiöse Ebene zu heben. Diese rund um die Entstehung und Staatswerdung des Landes angesiedelten mythischen Erzählungen bilden den Kern der (...) Zivilreligion, des gemeinsamen politischen Glaubensbekenntnis, dessen identitätsstiftende Faktoren (...) unverzichtbar ist.“ (ebd. 59ff).

Jede Basis aus Gemeinsamkeiten, die sich aus Erzählungen und Symbolen speist, kann als nationale bzw. kollektive Mythologie benannt werden. Die kollektive Mythologie kann als Sichtweise-dramatisierender, Erfahrungs-reduzierender Komplex von Narrativen, also von jeder Form sprachlicher Äußerung, Erzählungen und Erzähltem, verstanden werden: „A mythology is a complex of narratives that dramatizes the world vision and historical sense of a people or culture, reducing centuries of experience into a constellation of compelling metaphors“ (Slotkin 2000 zit. nach Weidinger 2006: 60). Nach diesem Mythologisierungsprozess bleiben aus einer ursprünglichen Vielzahl von Erscheinungen, Meinungen und Praktiken „erzwungene Metaphern“ (Weidinger 2000: 60) übrig. Dieser Prozess erfolgt in Ritualen wie zum Beispiel der ikonischen Verdichtung und bildlichen Darstellung von Personen wie sie in Denkmälern stattfindet, als auch in der narrativen Extension, „also in der breiten, darstellerisch oft ausufernden, vom Schulbuchtext bis zu Roman, Lyrik und historiographischen Darstellung reichenden Literatur“ (Nohlen/Schultze 2005: 775). Mythen sind für die Zusammengehörigkeit von Gemeinschaften seit der Antike von Bedeutung, um zur Festigung und Emotionalisierung von Momenten der Gemeinsamkeit beizutragen (vgl. Anderson 1996).

Die mythische Verbreitung, die Mythogenese von erzählerisch-narrativen Konstruktionen und Repräsentation, von „Erzählmythen“, kann als prozessual und zeitlich nicht abgegrenzt gesehen werden, sie ist ein fortlaufender Prozess (Weidinger 2006: 60ff). Waren es zuvor Literatur und Malerei, die die Rolle der „zentralen vermittelnden Instanz in der Verbreitung des Mythos“ eingenommen hatten, wurden diese Medien von Film und Fernsehen abgelöst (Weidinger 2006: 61). „Jede Untersuchung eines Genres hat also auch zur Aufgabe, das Problem und seine Lösung zu erkennen. Das zielt gewiß über das bloße Erkennen einer Bedürfnisstruktur beim Publikum hinaus: Nicht nur im Verborgenen, sondern in der Art (der Kunst) des Verbergens stecken die tiefsitzenden mythischen Antworten auf Grundwidersprüche ebenso wie ‚Kommentare‘ zu aktuellen politischen und kulturellen Widersprüchen. (...) Die Geschichte eines Genres ist einerseits die Geschichte eines mythischen Systems, das beständig neu bewertet, ausgeschmückt, hin und her gewendet (aber nie wirklich zerstört) wird,

andererseits die Geschichte von Bausteinen, die sich am Geschmack des Publikums bewähren müssen“ (Seeßlen 1990: 346ff).

Erzählmythen erfüllen die Funktion, zu verkürzen, zu simplifizieren und damit zum kollektiven Selbstbild einer Gemeinschaft bedeutungsvoll beizutragen, um Identitäten zu schaffen, zu konstruieren und durch Affirmation zu legitimieren. Erzählmythen sind also Spannungskurven, an denen sich kollektive Bedeutung und Selbstbilder konstruieren, und diese Konstruktionen wiederum ins Selbstbild einfließen, zur Identifikation beitragen. Identität existiert nicht für sich selbst, sie braucht konstituierende Elemente, um festgemacht werden zu können. Landschaft, Geschlecht, Gedächtnis und Gemeinschaft können als Eckpfeiler und fassbare Momente fungieren, über die Identität fassbar gemacht werden kann. Entlang dieser „Konstruktionsachsen“ wird Identität konstruiert und repräsentiert. Film kann in der Konstruktion von Identitäten und im Mythologisierungsprozess als ein wesentliches Medium klassifiziert und untersucht werden.

3.2.3 Konstruktionsachsen von Identität

3.2.3.1 Achse Orte/Räume: Landschaften

In folgendem Unterkapitel wird die Bedeutung und die Rolle von Landschaft und Landschaften als Ort der Konstruktion von Identität dargestellt. Der Zusammenhang, die Verbindung und die Beziehung von Identität zu und mit konkreten Orten und Räumen, in und an denen sie sich konstruiert, soll dargestellt werden. Die Auseinandersetzung mit „der Landschaft“ als Raum und Ort der Identitätsbildung und damit als „Konstruktionsachse“ wird im folgenden Kapitel dargelegt.

Landschaften sind die Orte und Räume, in und mit denen Identitäten konstruiert werden. Reale Landschaften sind Orte von Heterogenität, sind Umwelt, Natur, Platz und Territorium, die in Abgrenzung und Verschmelzung zu und mit anderem wahrgenommen wird. Auf Österreich bezogen zeichnet „Landschaft“ ein vielfältiges Bild: Die Bergwelten Tirols haben wenig mit der pannonischen Felderwirtschaft Ostösterreichs gemein, die Weinberge der Südsteiermark unterscheiden sich von der schroffen Kargheit der Lienzer Dolomiten, und die Häuserzeilen der Wiener Innenstadt werden sicherlich anders wahrgenommen als das Höfe-Ensemble eines oberösterreichischen Dorfes. Doch nicht nur in der Optik unterscheiden sich diese Orte: Auch die sozialen, politischen und gesellschaftlichen Ausformungen gemeinschaftlichen Lebens sind vielfältig und heterogen und sind geprägt vom parallelen Nebeneinander verschiedener Alltagspraktiken. In der Vorstellung und Vermittlung werden diese Orte räumlicher, gesellschaftlicher, sozialer und politischer Unterschiede als gewohntes und gemeinsames Gebiet wahrgenommen, sie sind der physische Ort vorgestellter Gemeinsamkeit. Damit ist

Landschaft ein Konstrukt aus (re)produzierten Gemeinsamkeiten und wird entlang eines kollektiv goutierten Spektrums als gemeinsames Territorium, als „Österreich“, wahrgenommen. Landschaft konstruiert sich also über Zuschreibungen.

Dieser Vielfalt mit gemeinsamer „Überschrift“ stehen die verflachten, vereinfachten und überzeichneten Darstellungen fiktiver Landschaften im Film entgegen. Landschaft ist Kulisse und Schauplatz, und ist attraktiver und affektiver Topos, der – räumlich verstanden – als Ort vorgeprägter, vermittelter und vermittelnder Motive, gedeutet werden kann. Gleichzeitig ist Landschaft ein Gemeinplatz, im Sinne eines „locus communis“, an dem thematisch Gleiches passiert. Reale wie fiktive Landschaft ist als „das eigene Territorium“ umkämpfter physischer Raum.

Die Auseinandersetzung mit den Verbindungen zwischen Identität und Raum ist geprägt vom Spannungsfeld, in dem sich die Beziehung dieser beiden Begriffe befindet. Einerseits wird Raum als relevant für die Konstruktion von Identitäten angesehen, andererseits auf den Subjekt- und Individualbezug von Identitäten hingewiesen. Beide Faktoren sind maßgeblich für die Untersuchung von Identität und es ist sinnvoll und zielführend im Umgang mit dem Begriff Raum als Differenzierungsform, diesen als einen möglichen Rückgriff in der Konstruktion von Identität zu verstehen (vgl. Pott 2002: 112ff).

In der begrifflichen Auseinandersetzung mit dem Begriff „Landschaft“ kann diese als der Raum formuliert werden, der als räumlich-sphärisch-territoriales Differenzierungsangebot zu verstehen ist. Raumbezogene Identität bezieht sich auf die Zugehörigkeit einer Gruppe zu einem bestimmten Raum, und raumbezogene Identität ist als das Resultat gesellschaftlicher Symbolisierungs- und Aneignungsprozesse von physischen Territorien zu deuten.

3.2.3.2 Achse Geschlecht

Wie durch die Selbstzuschreibung von einzelnen Faktoren ein Gesamtkomplex „Identität“ entsteht wurde in den Kapiteln 3.2.1 bis 3.2.3 behandelt. Im Folgenden möchte ich nun auf den Begriff und das begriffliche Verständnis von Geschlecht als Konstruktions- und Repräsentationselement von Identität in vorliegender Arbeit eingehen.

Geschlecht nimmt in der Erklärung und Untersuchung von Identitäten einen zentralen Platz ein. Geschlecht und die sich daraus ergebenden Geschlechterverhältnisse sind verwobene kollektive Konstrukte und subjektive Strukturmerkmale, die das Geschlechterwissen über die Zweigeschlechtlichkeit von Menschen in einer Gesellschaft als dominierende, soziale Realität bedingen (Kreisky 2004: 23). So man sich nicht des Biologismus schuldig machen will, müssen Geschlecht und eine sich daraus ergebende Geschlechterordnung als „soziale Kategorien“ gesehen werden, die gemeinsame Merkmale und Zusammenhänge aufweisen und deren Konstruktion analysiert und benannt werden kann. Im Kampf um das Festmachen von Identität

kommt der Kategorie Geschlecht daher eine maßgebliche Rolle zu. Geschlecht und Identität sind als kollektive Konstrukte und Strukturmerkmale miteinander verwoben, sie ein- und rückwirken wechselseitig auf einander. Geschlecht prägt Individuen einer Gesellschaft und ist ein Produkt und Konstrukt sozialer, gesellschaftlicher und ökonomischer Strukturen und Bedingungen. Geschlecht muss in seiner „Sex-Gender-Konstruktion“ als „biologisch-sozio-kulturelles Produkt und Konstrukt“ (Rosenberger 1996 zit nach Thurner 2000: 14) verstanden werden. Nicht nur, weil „Weiblichkeit“ und damit „die Frauen“ mit gleichen Merkmalen als maßgebliches Unterscheidungsmerkmal im Identifikationsprozess homogenisierend als ein Pol einer bipolaren Geschlechterordnung verstanden und gesehen wird, sondern auch, weil viele weitere identifikatorisch wirksame Aspekte wie Eigenschaften, Tätigkeiten und Wirklichkeiten „weiblich“ konnotiert entsprechend als Tatsachen konstruiert und akzeptiert werden. Die eben genannte Konnotation ist in der Konstruktion einer „weiblichen“ Innenwelt gegenüber einer „männlichen“ Außenwelt maßgeblich und die „Subalternität von Frauen, ihr ‚Unpolitischsein‘ (ist) auch Teil ihrer Identität“ (Sauer 2001: 47), der Verweis von Weiblichkeit auf das Private, Nicht-Öffentliche, Untergeordnete ist ein wesentlicher Parameter im Geschlechterverständnis. Kulturelle Produkte wirken in der ständigen Wiederholung und Darstellung dieser dichotomen Geschlechtlichkeit und in der Reduktion auf vergeschlechtlichte Beziehungs- und Liebesarbeit in der Darstellung von Frauen auf bestehende Geschlechterordnungen und -verhältnisse einzementierend.

Verwendete Begriffe konstruieren sich über das dafür verwendete Wort, eine Realität von Objekten und Verhältnissen sowie der Festlegung von Bedeutungen. So verstanden weist die Untersuchung von Begriffen eine Verwandtschaft mit der Analyse filmischer Darstellung auf: Die Darstellung macht sich fest an der Benennung des Dargestellten, einer fiktiven Realität von Objekten und Verhältnissen sowie der inhaltlichen Festlegung von Bedeutungen. Diese Konstruktionen können, wie auch im kritischen Umgang mit Begriffen, ausfindig gemacht und benannt werden (vgl. Kreisky 2004).

Die Darstellung von Weiblichkeit und Männlichkeit in der Medienkultur hört nicht beim biologischen Geschlecht der Charaktere auf: Geschlecht und die damit verbundenen, konstruierten Konnotationen sind eingeschrieben in Szenen, Orten, Landschaften, Handlungen, Verhältnissen, Inhalten und Erzählungen. Die Einschreibungen von Geschlecht lassen sich ablesen an der Handlung, den Dialogen, den Tätigkeiten der Figuren, der Umgebung und der Landschaft sowohl als in der Körperlichkeit und der Bekleidung der Figuren.

3.2.3.3 Achse Zeit: Gedächtnis

Gedächtnis bildet ein wesentliches Konstruktions- und Repräsentationselement von Identität. Der Begriff und das begriffliche Verständnis von Gedächtnis sowie der Konnex zu Medienkultur und Identität soll im folgenden Kapitel erörtert werden.

Unter Gedächtnis kann etwas anderes als rein faktische, selbst erlebte Vergangenheit verstanden werden. Mehr als die Begriffe Erinnerung und Vergangenheit beschreibt der Begriff Gedächtnis ein Konstrukt aus tatsächlich Erlebtem und Passiertem, Begangenen und Akzeptiertem, Erlerntem und Geprägtem (vgl. Halbwachs 1985, Esposito 2002, Assmann 2007). Gedächtnis hat neben biologisch-neuronalen Faktoren eine soziale Komponente. In seiner Arbeit zu den Bedingungen des kollektiven und kulturellen Gedächtnis vertritt der Soziologe Maurice Halbwachs die These, dass das Gedächtnis als etwas verstanden werden kann, das im Austausch mit anderen entsteht und sich konstruiert (Halbwachs 1995). Gedächtnis ist ein Phänomen, das einem Aushandlungsprozess unterliegt und gebunden ist an Sprache, Handeln, Austausch, Erzählungen und bezeichnet eine Ordnung und Struktur des gesellschaftlich bedingten Innenlebens und eine darüber konstruierte Verbindung mit dem sozialen Umfeld (Assmann 2007: 11ff). Jan Assmann betont, in Erweiterung der Halbwachs'schen Thesen von Gedächtnis, den kulturellen Aspekt jedes Erinnerns und unterscheidet zwischen einem episodischen und einem semantischen Gedächtnis. Während das episodische Gedächtnis sich auf direkt und selbst erlebte Erfahrungen bezieht und diese ordnet, verbindet das semantische Gedächtnis all dasjenige, das gelernt, geprägt, erzählt und solcherart mit „Sinn“ aufgeladen ist (Assmann 2007: 12). Wenngleich eine scharfe Grenzziehung zwischen den beiden Ausformungen nicht gezogen werden kann (ebd.: 12), und sie sich gegenseitig bedingen, ist das Charakteristikum des semantischen Gedächtnisses, dass es „eminenter sozial“ (ebd.: 12) ist. Gedächtnis ist ein Ort, an dem visuell-szenisch sowie sprachlich-narrativ organisierte Inhalte zu Sinnstrukturen verknüpft werden. Deshalb ist Gedächtnis „besonders anfällig für politisierte Formen der Erinnerung (...) es geht um die Beschwörung der Geschichte zum Zweck der Einschwörung auf gemeinsame (...) Ziele“ (Assmann 2007: 18). Die Gemeinsamkeiten von Willensgemeinschaften unterliegen einem ständigen Wandel, es braucht demnach die ständige Vergewisserung und Affirmation des Konstrukts, das die Gemeinschaft und die Identität ausmacht. Gedächtnis kann als wesentlicher Stützpfeiler und als „Achse von Identität“ verstanden werden. Gedächtnis ist nicht in Menschen eingeboren, es ist nicht von vornherein eingebettet in das Sein von Menschen, es braucht „das Archiv der kulturellen Tradierungen, des Arsenal der symbolischen Formen, des „Imaginaires“ der Mythen und Bilder, der „Großen Erzählungen“, der Sagen und Legenden, Szenen und Konstellationen, die nur im Überlieferungsschatz (...) lebendig und reaktivierbar sind.“ (Assmann 2007: 18). Gleichzeitig würde es einer Mystifikation von Gedächtnis gleichkommen, davon auszugehen, es gebe das *eine* kollektive Gedächtnis, das jeder und jede

hat: Individuelle Menschen in ihrer Gesamtheit sind die jeweiligen Trägerinnen und Träger von Gedächtnis. Sinnvoll kann deshalb nur der Frage nachgegangen werden, in welchem Umfang einzelne Gedächtnisse kulturell und sozial determiniert sind und in welcher Form sich Gemeinschaften ihrer Homogenität vergewissern, um in ihrem Abgrenzungsprozess Identität zu generieren. In diesem subjektiven Aushandlungsprozess wirken Medienkultur und medienkulturelle Produkte wie der Film Gedächtnis-strukturierend und -affirmativ und sind selbst wiederum Medien von Gedächtnisformen.

„Die audiovisuellen Medien sind populäre Vermittler im Prozeß gesellschaftlicher Selbstverständigung: Sie vermitteln den Individuen nicht nur Wissen über die Welt, sondern geben auch Orientierung für das individuelle wie kollektive Verhalten in ihr und ermöglichen eine Sinnstiftung für das Leben. Sie stellen damit in den gesellschaftlichen Veränderungsprozessen zentrale Institutionen dar, die flexibel auf wechselnde Anforderungen der Gesellschaft reagieren. Deshalb kommt ihnen auch in der Auseinandersetzung mit der unmittelbaren Vergangenheit, mit dem Nationalsozialismus und dem Zweiten Weltkrieg eine zentrale Bedeutung zu“ (Hickethier 2000: 93).

3.2.3.4 Achse Gemeinschaft

Wie auch bereits im Kapitel Geschlecht hingewiesen, möchte ich in folgendem Unterkapitel auf Gemeinschaft als Konstruktions- und Repräsentationselement von Identität im Heimatfilm eingehen. Vor allem das begriffliche Verständnis von Gemeinschaft im Sinne von Kommunität, Autorität und sozialer Ungleichheit soll bearbeitet werden, ebenso wie auf die Eigenarten in der Darstellung von Gemeinschaft im Heimatfilm eingegangen werden.

Die Darstellung von Gemeinschaft und damit von Autorität verdient meines Erachtens besonderes Interesse, da dies ein Kriterium ist, das in der bisherigen Literatur über Heimatfilm vernachlässigt wird, mir jedoch im besonderen Maße einer Untersuchung wert scheint. Unter „Gemeinschaft“ kann eine Gruppe verstanden werden, die sich aufgrund gewählter, konstruierter Gemeinsamkeiten als zusammengehörig empfindet und ein „Wir“ ausbildet. Die Gemeinschaft im Tönnies'schen Sinn zeichnet der gemeinsame Wille und das Bejahen gemeinsamer Ziele und „Werte“, Normen und die moralische Bindung an das Kollektiv aus (vgl. Tönnies 1887 zit. nach Beindorf 2001: 212). Die Konstruktion von Gemeinschaften ist kein statisches Moment, sie entsteht in Aushandlung und ist dem Prozess einer „zivilen Imagination“ (Beindorf 1999) unterworfen. Gemeinsamkeiten einer Gruppe können unter anderem Ethnizität, Nationalität, Geschlecht, Klasse oder Religion sein, auch gemeinsam Erlebtes und Erreichtes können zur Ausformulierung eines „Wir“-Gefühls dienen. Der konstruktive Charakter von Gemeinschaft wird in dieser Arbeit betont. Der „kommunitäre“ Charakter von Gemeinschaft soll den recht starren Begriff erweitern und die Konstruiertheit von Gemeinsamkeiten zusätzlich unterstreichen. Kommunitäre Gemeinschaften, im Englischen als „community“ bezeichnet, sind weniger starr und vergesellschaftet zu verstehen, da sie auch örtlich beschränkte, auf

Interaktion und Organisiertheit fokussierte, temporäre Gruppen von Menschen begrifflich begreifen. Das Zusammengehörigkeitsgefühl der „Kommunitas“ ist zudem sehr stark an die Örtlichkeit gebunden und eröffnet in der Untersuchung von kleinen Systemen wie den Dörfern der Heimatfilme ein erkenntnisreiches, zusätzliches Verständnis von Gemeinschaften.

Autorität verstanden als „Beziehungsqualität“ innerhalb einer Gruppe bezeichnet die Vormachtstellung und Vorherrschaft einer einzelnen Person oder einer Gruppierung von Personen innerhalb von Gemeinschaften. Durch gemeinschaftliche Akzeptanz und „Anerkennung“ von Autoritäten legitimieren sich diese, die „geführten“ Mitglieder erwarten dadurch ein „Mehr“ an Handlungsfähigkeit. Der Grad der moralischen Bindung an Autoritäten macht die Unverhandelbarkeit von Autoritäten aus.

Auch die Darstellung und das Wahrnehmen sozialer Ungleichheiten ist in der Darstellung von Gemeinschaft abzulesen: Wie wird mit Autoritäten umgegangen, wie sind die Zuschreibungen sozialer Ungleichheiten im Rollen- und Figureninventar und in die Handlung eingeschrieben? Die Auseinandersetzung mit sozialen Ungleichheiten, also mit der Konstruktion der Zugehörigkeiten zu „Klasse“, ist als Mosaikstein im Verstehen der Konstruktionen von Gemeinschaften wesentlich. Soziale Ungleichheiten entstehen durch ungleiche Verteilung immaterieller und materieller Ressourcen und bedingen Inklusion und Teilhabe bzw. Exklusion und Ausgrenzung im Prozess der sozialen Differenzierung von Gemeinschaften.

Die Darstellung von Gemeinschaft bedeutet auch, staatlich-institutionelle Inhalte zu durchleuchten. Wie wird Staatsgewalt in Form von Bürgermeister*innen oder Polizei gezeigt, wie ist der Umgang mit demokratisch legitimierten Repräsentanten. Die Untersuchung des entsprechenden „Figureninventars“ und die den Figuren zugeschriebenen Funktionen innerhalb dieser Ordnungen bilden einen weiteren Mosaikstein in der Analyse von Identitäten.

Der normative Charakter der Darstellungen lässt sich neben der Darstellung von Geschlechterordnungen auch in der Darstellung von „Entscheidungsträgern“ und „Hütern“⁶ in dieser Ordnung festmachen.

3.3 Methode

In den bisherigen Kapiteln habe ich versucht, ein qualitatives, theoretisches Konzept vorzustellen und darin zu skizzieren, dass medienkulturelle Produkte und Produktionen eine Fläche bilden, auf der sich gesellschaftliche Abbilder darstellen und somit auch untersuchen

⁶ Ich verzichte an dieser Stelle bewusst auf eine geschlechtergerechte Formulierung, da, wie in den Kapiteln 5ff nachzulesen sein wird, es in der Untersuchung eben dieser Figuren ausschließlich um Männer geht und die Verschränkung von Männlichkeit und Autorität eine wesentliche Ausformung von Gemeinschaft im Heimatfilm darstellt.

lassen. Im folgenden Kapitel sollen nun einige methodische Erläuterungen skizziert werden, wie das weitere Vorgehen der Arbeit erfolgt. Da die vorliegende Arbeit einem qualitativen Anspruch gerecht zu werden versucht, soll dargestellt werden, wie eine kontrollierte Interpretation des audiovisuellen Materials erfolgt. Gleichzeitig werden auch quantitative Aspekte wie Besucherzahlen und Einspielergebnisse in die Analyse mit einbezogen (vgl. Dörner 2000, Weidinger 2003).

3.3.1 Das Material: Filmauswahlkriterien

Die Auswahl der Filme erfolgt nach mehrdimensionalen Kriterien: einerseits nach dem „Erfolg“, d.h. nach den Einspielergebnissen und damit einer quantitativ messbaren und nachweisbaren Größe, andererseits nach einer zeitlichen Verortung. Nicht nur lässt sich die Heimatfilmproduktion an bestimmten Filmen festmachen, auch lässt sich im Rückblick eine gewisse Auf- und dann auch wieder Abwärtsbewegung in der Anzahl der produzierten Filme feststellen. Während die Produktion von Heimatfilmen nach allgemeinem Verständnis bereits unmittelbar nach Ende des Zweiten Weltkrieges einsetzt und bis weit in die 1960er Jahr hineinreicht, ist innerhalb dieser Produktionen eine Differenzierung möglich und notwendig. Sind es zu Beginn der Zweiten Republik noch Filme, deren Inhalt unterschiedlichen Themen aufgreifen und zum Teil noch direkt auf den Krieg rekurren (z.B. das Heimkommen der Soldaten, die Wirren der letzten Kriegstage, die Not und Armut der Bevölkerung), ist es ab Beginn der 1950er verstärkt die Natur als ein sich immer wiederholendes Thema, das im Mittelpunkt steht. Diese Zeit, in der die Natur, der Silberwald, zu den Hauptdarstellenden zählt, ist klar einzugrenzen bzw. wird in der Literatur auch zur Grenzziehung und Namensgebung verwendet: auf die Spezifika der so genannten *Silberwald-Filme* gehe ich einige Absätze weiter unten ein (vgl. Steiner 1984; Steiner 1987). Das Jahre 1954 stellt mit der Produktion und der Aufführung des Filmes *Echo der Berge* den Startpunkt der Heimatfilmproduktion, die im Zentrum meiner Untersuchungen steht, deren Hochkonjunktur bis 1956 anhielt. Mit dem Abflauen des Interesses am Silberwald und der entsprechenden Filme stellen die filmproduzierenden Unternehmen zunehmend andere Aspekte als die österreichische, alpine Natur in den Mittelpunkt.

Die Auswahl der zu untersuchenden Filme stellt angesichts der Fülle der Heimatfilmproduktion im genannten Zeitraum wohl eine größere Schwierigkeit dar als die Wahl des theoretischen Rüstzeugs. Aus der Fülle der Heimatfilmproduktion der 1950er Jahre muss jedoch eine Auswahl getroffen, und für eine qualitativ-empirische Untersuchung eingeschränkt werden. Der Versuch, eine nicht-wertende Auswahl der Beispiele des Untersuchungsgegenstands zu treffen, muss sich wohl immer dem Vorwurf der Subjektivität stellen. Eine größtmögliche Offenlegung und reflektierte Begründung soll diesen Vorwurf wenigstens entkräften. In

vorliegendem Fall wurde die Auswahl nach unterschiedlichen, quantitativen wie qualitativen Kriterien und Faktoren ausgewählt. Einschränkungen sind **Zuschauerzahlen**, **Verfügbarkeit**, **Sekundärliteratur**, **Produktionsjahr** und **Darstellende**. **Zuschauerzahlen** sind sowohl ein Indikator für den filmischen, kommerziellen „Erfolg“ als auch dafür, wie groß die Bevölkerungsteile waren, die den Film rezipierten. Die **Verfügbarkeit** soll als Kriterium dienen, um schnell und leicht an Filmmaterial heranzukommen. Das Vorhandensein von entsprechender **Sekundärliteratur** zum Film soll vermeiden, sich im zu großen Anteil der eigenen Interpretation zu verlaufen. Das **Produktionsjahr** ist von Bedeutung, da die Untersuchung einerseits das sozial-politisch-kulturhistorische Umfeld der 1950er Jahre beleuchtet, und somit die Filme zeitlich kontextualisiert analysiert werden, andererseits die Literatur die „klassische“, unverfälschte Heimatfilmproduktion zeitlich recht genau einschränkt (Steiner 1985, Höfig 1973). Das Vorkommen der **Darstellenden** ist ein weiteres Auswahlkriterium: In vorliegendem Fall sind es Anita Gutwell und Rudolf Lenz, die als *das* Traumpaar der Heimatfilmproduktion und als Garant für hohe Besucherzahlen galten, und deshalb als Auswahlkriterium fungieren. Ihr schauspielerischer Einsatz in den Heimatfilmen steht symptomatisch für „rise and fall“ der Heimatfilmproduktion in Österreich.

Gertraud Steiner systematisiert in ihrer Dissertation *Der Sieg der „Natürlichkeit“* (1984) sowie im Buch *Die Heimat-Macher* (1987) die Heimatfilme der Jahre 1954 bis 1959 nach ihrem Inhalt:

- „*Filme aus dem bäuerlichen Milieu*“,
- „*Nordische Filme der Mundus*“,
- „*Landleben-Filme*“,
- „*Touristen-Filme*“,
- „*Die Sissi-Filme/Monarchie-Filme*“ sowie
- „*Die Silberwald-Filme*“.

Mein Filmsample wird sich ausschließlich aus den kommerziell erfolgreichsten Filmen, den *Silberwald-Filmen* ergeben. Zu den *Silberwald-Filmen* gehören die Filme:

- *Echo der Berge* (BRD-Verleihtitel *Der Förster vom Silberwald*) (1954)
- *Die Sennerin von St. Kathrein* (1955)
- *Försterliesel* (1956)
- *Das heilige Erbe* (BRD-Verleihtitel *Wer die Heimat liebt*) (1957)
- *Wo die alten Wälder rauschen* (1955)
- *Der Wilderer vom Silberwald* (1957)
- *Einmal noch die Heimat seh'n* (1958)

Die *Silberwald-Filme* unterlagen keinem geplanten, großen Konzept. Im Anschluss an den kommerziellen Erfolg von *Echo der Berge* griffen verschiedene Produktionsfirmen, verschiedene Regisseure und verschiedene Autoren lediglich die Idee auf (Steiner 1987: 178). Das „Traumpaar“ Gutwell-Lenz war in sieben Filmen gemeinsam im Einsatz, fünf davon waren *Silberwald-Filme*: In den Filmen *Echo der Berge*, *Die Sennerin von St. Kathrein*, *Försterliesel*, *Der Wilderer vom Silberwald*, sowie in *Einmal noch die Heimat seh'n* stand das Filmpaar gemeinsam vor der Kamera (IMDB 2010). Von allen produzierten *Silberwald-Filmen* wurden vier in Österreich gedreht und produziert, nämlich *Echo der Berge*, *Das heilige Erbe*, *Försterliesl* und *Die Sennerin von St. Kathrein*. Außer in *Das heilige Erbe* war das Filmpaar Gutwell-Lenz in drei der in Österreich produzierten *Silberwald-Filmen* gemeinsam die Darstellenden. Diese drei Filme, nämlich *Echo der Berge*, *Försterliesel* und *Die Sennerin von St. Kathrein*, stellen meine Filmauswahl dar.

Zusätzlich verweist die Literatur auf die vielen Gemeinsamkeiten der Filme. So wurden etwa *Die Sennerin von St. Kathrein* und *Försterliesel* beide von der *Schönbrunn-Film* produziert, der Regisseur war in beiden Fällen Herbert B. Fredersdorf, die Drehbücher stammten von Theodor Ottawa. Alle drei Filme wurden von Alfred Lehr produziert. Die „unorganisch nebeneinander stehenden Blöcke“ im Film, die sich aus den zwei Kamerateams, eines für die Sprach-, eines für die Tieraufnahmen, ergaben, sind für alle drei Filme charakteristisch (Steiner 1987: 173/174).

3.3.2 Das Material: Filmauswahl

Die *Silberwald-Filme* nehmen ihren Ausgang im Jahr 1953 mit der Produktion des Filmes *Echo der Berge*, der unter dem Titel *Der Förster vom Silberwald* Bekanntheit erlangte. Der kommerzielle Erfolg des Filmes kann als ein „Startschuss“ für die Produktion der vielen weiteren Heimatfilme der 1950er Jahre gesehen werden. Wie zuvor bereits dargelegt, gab es auch vor 1953 bereits Heimatfilm-Produktionen, der durchschlagende Publikumserfolg, die Spannkraft und die dramaturgischen Zitate im weiteren Verlauf der 1950er Jahre gingen aber von diesem Film aus. Er ist „der Prototyp dessen, was man heute unter einem Heimatfilm versteht“ (Steiner 1984: 272).

Der männliche Protagonist, Rudolf Lenz, der „Rising Star“ der Heimatfilme, war bis zu seinem Engagement für *Echo der Berge* ein relativ unbekannter Theaterschauspieler aus Graz. Er hatte zuvor Maschinenbau studiert und in Nebenrollen erste Filmerfahrungen gesammelt. In den fünf Jahren von 1954 bis 1958 spielte er in 16 Heimatfilmen die Hauptrolle (IMDB 2010). Mit dem Abflauen der Blütezeit des Heimatfilms ab 1958/60 sank auch der Erfolg von Lenz als

Schauspieler. Er war danach noch in diversen Filmen zu sehen, auch in einigen Filmen des Regisseurs Rainer Werner Fassbinder in den 1970er Jahren, allen voran in seiner Nebenrolle als Geheimrat Rummschüttel im Film *Fontane Effi Briest* (1974), der für den Goldenen Bären nominiert war. Rudolf Lenz zog sich ab Beginn der 1980er Jahre aus dem Filmgeschäft zurück und lebte bis zu seinem Tod 1987 in Deutschland (Die Zeit 1987: o.P.).

Die weibliche Protagonistin, Anita Gutwell, hatte bis zu ihrer Rolle als Liesl in *Echo der Berge* gar keine Schauspielerfahrung. Sie hatte eine Schneiderlehre absolviert, war als Verkäuferin tätig und engagierte sich vor 1954 einige Zeit als Sängerin, worin sie bis zu ihrer „Entdeckung“ mäßig bekannt war. Dass die Wahl auf sie fiel, geht auf Dr. Alfred Lehr von der Creditanstalt CA zurück, der den Film *Echo der Berge* und alle nachfolgenden österreichischen Produktionen der *Silberwaldfilme* finanzierte und produzierte. In allen drei untersuchten Filmen heißt sie *Liesl*. Sie dreht in der Zeit von 1954 bis 1958 neun Heimatfilme, noch weitere fünf Filme bis 1962 und zog sich danach aus der Öffentlichkeit zurück. Anita Gutwell lebt heute zurückgezogen in Wien (Steiner 1984: 270).

Neben den beiden genannten Darstellenden ist die Nebenrolle der „Nebenbuhlerin“ in den drei ausgewählten Filmen ebenfalls immer von der gleichen Schauspielerin besetzt: Lotte Ledl. Sie war bei der Produktion von *Echo der Berge* die einzige Darstellerin mit professioneller Schauspielerfahrung. Sie studierte bis 1951 am Max-Reinhardt-Seminar in Wien Schauspiel und hielt Engagements am Wiener Volkstheater sowie am Residenztheater in München. Ihre Rolle als Vroni in *Echo der Berge* war jedoch ihre erste Filmrolle. Sie ist eine der wenigen Schauspielerinnen der Heimatfilmproduktionen, die bis heute ihrer Schauspielkarriere nachgeht. Sie ist seit 1963 Mitglied des Wiener Burgtheaters und aktuell in den diversen Wiederholungen der Fernsehserie *Schlosshotel Orth* zu sehen. Sie war eine Zeit lang mit Sepp Riff, dem Kameramann der Dokumentationsserie *Österreich I* und *Österreich II*, verheiratet (ORF-Homepage 2010).

3.3.3 Politikwissenschaftliche Methodik der Filmanalyse

Die Herausarbeitung der gewählten Methode und der methodischen Herangehensweise an Film stellt eine Erweiterung des Ansatzes dar, wie ihn Andreas Dörner in seinem Buch „Politische Kultur und Medienunterhaltung“ wählt. Mittels interpretativer text- und produktionsanalytischer Verfahren werden die zu untersuchenden Filme anhand von Analysekrterien, die den „als relevant ausgewiesenem Suchraster“ darstellen (Dörner 2000: 205), durchleuchtet. So soll untersucht werden, ob und wie ein „politisch-kulturelles Phänomen repräsentiert vorhanden ist oder nicht“ (Dörner 2000: 206). Nicht der subjektiv gemeinte Sinn soll so nachvollzogen, sondern die davon losgelöste objektive Bedeutung soll „extrahiert“ werden. „Was die Textproduzenten sich bei der Erstellung ihres Textes dachten, wünschten,

hofften, meinten, also welche subjektiven Intentionen sie hatten, ist für die objektive Hermeneutik ohne Belang, da prinzipiell unzugänglich. Was allein zählt, ist die objektive Sinnstruktur des Textes in einer bestimmten Sprach- und Interaktionsgemeinschaft.“ (Reichert 1997 zit. nach Dörner 2000: 203).

Text, Produktion und Rezeption bilden die 3 (Be-)Deutungsebenen von Film, diese wiederum haben sprachliche, visuelle, auditive, soziale und kulturelle Aspekte (vgl. Dörner 2000). Im analytischen Verständnis von Douglas Kellner, der „close reading“ methodisch als ersten Schritt in der Analyse medienkultureller Produkte sieht, um Text in einem weiteren Schritt in einen sozialen Kontext zu setzen (Dörner 2000: 134), konzentriert sich die vorliegende Arbeit auf die auditiv-visuelle Ebene Text, die Aspekte Produktion und Rezeption werden zur Kontextualisierung ebenfalls herangezogen. Beim Text sind es auditiv-sprachliche und visuellen Aspekte, die untersucht werden. Der Dialog bietet nur eine Ebene zu Untersuchung, die wort- und dialoglosen Darstellungen sind ebenfalls zu beleuchten. Die Landschafts-Bilder der dargestellten Orte und Räume sind sowohl Untersuchungsgegenstand als Orte der Konstruktionen von Geschlecht, Gedächtnis und Gemeinschaft die in ihnen, vor ihnen und mit ihnen. In der Literatur abgegangen wird von einem „Protokollieren der Filme“, da diese zum Teil sehr arbeitsintensiven Wiedergabeversuchen den Fehlschluss in sich birgt, damit Film als Gesamtes fassen und wiedergeben zu können (vgl. Dörner 2000, Weidinger 2006, Hickethier 2007). „Die Anschaulichkeit von Bewegungsabläufen, filmischen Einstellungsfolgen, das audiovisuelle Zusammenspiel ist in der Betrachtung des Films selbst schneller und besser zu erfahren als über die mühsame decodierte Lektüre eines Protokolls. Angesichts der allgemeinen Verbreitung von Recordern, der Weiterentwicklung der Aufnahmetechnik, die es ermöglicht, einen aufgezeichneten Film in beliebiger Weise vor- und zurücklaufen zu lassen, (...) anzuhalten und auf diese Weise minimale Bildänderungen zu betrachten, ist der Aufwand, den die vollständige Protokollierung eines gesamten Films (...) erfordert, nicht mehr plausibel zu begründen“ (Hickethier 2007: 37). Die vorliegende Arbeit verzichtet daher auf eine vollständige Protokollierung der untersuchten Filme und verwendet interpretativ-textkritisch einzelne Passagen zur Verdeutlichung.

3.3.4 Analysemodell: Konzept und Struktur der Filmanalyse

Im nachfolgenden Kapitel orientiere ich mich an der Konzeption der Filmanalyse, wie sie Martin Weidinger für seine Dissertation gewählt hat (Weidinger 2003: 180ff). Zur sauberen Trennung der einzelnen Analysekriterien möchte ich versuchen, die Struktur der Untersuchung möglichst deutlich zu machen. In der Beobachtung von Bild und Text der Handlung müssen zur Beantwortung und Erhellung meiner Forschungsfragen wiederum Fragen an den Film gestellt werden. Die Fragekomplexe zu den einzelnen Kriterien sind die folgenden:

- a. Kontext: Welcher Produktionskontext, welche Entstehungsgeschichte steht hinter dem untersuchten Film? Gibt es für die Untersuchung relevante Informationen zu Entstehung, Regie, Produktion, Darstellerinnen und Darsteller?
- b. Plot: Wie ist die Handlung des Films, welche zentralen Erzähllinien werden aufgespannt und skizziert, und wo findet die Handlung statt? Sind (fiktive) Orte maßgeblich für die Handlung und wenn ja, welche? Wer sind die zentralen Charaktere im Film, und welche Funktion und Eigenschaft übernehmen sie bzw. wird ihnen zugeschrieben (u.a. Retter, Held, Eindringling)
- c. Landschaft: Wo befindet sich die Erzählung, was ist der Ort der Handlung? Innerhalb welcher Abgrenzungen wird Landschaft wahrgenommen und wie setzt sie sich zusammen? Erfüllt die Landschaft andere Funktionen als die einer bloßen „Kulisse“? Finden „Verortungen“ statt und wie?
- d. Geschlecht: Wie werden Frauen und Männer dargestellt, und wie zeigt sich das Geschlechterverhältnis? Wie sind die Beziehungen zwischen Frauen und Männern und welche Funktion nehmen sie innerhalb der Handlung/Gemeinschaft ein? Welche moralischen Konnotationen haben die Figuren?
- e. Gemeinschaft: Wie wird Gemeinschaft dargestellt, welche Formen der Kommunität sind in die Handlung eingeschrieben und wie werden Entscheidungsträger dargestellt (Pfarrer, Wirt, Jäger, Bürgermeister, Hofrat)?
- f. Gedächtnis: Wie wird mit der unmittelbaren Vergangenheit der Handlung, des Handlungsorts und der Handelnden umgegangen? Gibt es - implizite oder explizite - Hinweise auf die konkrete Vergangenheit der Protagonisten? Wenn es Erinnerungen und Vergangenheit gibt, welcher Art sind sie?

Daraus folgt, dass ich bei jedem Film (a) die Entstehungsgeschichte und den Produktionskontext darstellen und (b) kurz die Handlung, den „Plot“ skizzieren, sowie darin die Verortung der fiktiven Darstellung vornehmen, ebenso werden die zentralen Charaktere und deren Funktion vorgestellt. In den vier Hauptkategorien möchte ich ein differenziertes Bild der angesprochenen „Achsen“ zeichnen. Landschaft (c) ist die örtliche Komponente von Identität, ihr kommt im Heimatfilm neben der Rolle als „Kulisse“ auch die Funktion der Legitimation von „natürlichen“ Rollen- und Gesellschaftsmustern zu, sie ist die Außenwelt des Dargestellten und relevant für die Konstruktion des Heimat-Ortes. Geschlecht (d) zeigt sich in den angebotenen Rollenbildern der dargestellten Männer und Frauen, gleichzeitig hört die Einschreibung von Geschlechterverhältnissen nicht bei den Charakteren, deren Rollen und deren biologischen Geschlechtern auf. Ich gehe also der Frage nach, worin sich Geschlechtlichkeiten noch ablesen lassen, wenn „Geschlecht“ nicht bloß als das Geschlecht der Charaktere gilt? Es geht in der Untersuchung also auch um die Handlungen der gezeigten Personen, um Tätigkeiten,

um die Umgebung, in der sie sich bewegen, sowie um die Darstellung der Körper und deren Geschlechtsspezifika. Die „vergeschlechtlichte Symbolik“ der Heimatfilme bilden einen wesentlichen Analyseaspekt. Die Untersuchung von Gemeinschaft (e) als Kategorie wird zuerst auf die vordergründigen Erscheinungen und Bilder abzielen. Wer sind die Entscheidungsträger, wie werden sie dargestellt, wer sind „Instanzen“? Welche Rolle spielen Pfarrer, Bürgermeister, Wirte, Hofräte, Jäger? Doch auch in dieser Kategorie versuche ich, auf in Situationen, Handlungen und Text eingeschriebenen gemeinschaftlichen „Ordnungen“ einzugehen. Die in (f) untersuchten, expliziten und impliziten Hinweise auf die unmittelbaren Vergangenheit der Handlung und der Handelnden sollen Aufschluss geben über das „Gedächtnis“ in den Heimatfilmen, deren unmittelbare Produktionsvergangenheit der Zweite Weltkrieg war. Heimatfilme spielen nicht – zumindest nicht explizit – in einer anderen Zeit als der Produktions- und Aufführungszeit. Sie sind also nicht in einer fiktiven Vergangenheit oder Zukunft zeitlich angesiedelt, sondern breiten ihre Handlungen in der damaligen Gegenwart aus. Einer genauen Betrachtung unterliegen daher alle „Zitate“ auf die Vergangenheit, seien diese in der Rollenbeschreibung der unterschiedlichen Charaktere oder in Dialoge eingebettet. Abschließend wird nach jeder der Hauptkategorien ein Fazit gezogen.

3.4 Zwischenfazit Forschungsansatz

In der vorliegenden Arbeit habe ich versucht, anhand eines Analysemodells offen zu legen, welche Darstellungen im Film die von mir untersuchten Themenblöcke widerspiegeln und anhand sowie entlang welcher „Achsen“ sich Identitäten konstruieren und formen. Die innerhalb dieser Themenblöcke notwendige, essayistische Abhandlung von Inhalten soll solcherart nachvollziehbar und strukturiert von staten gehen. Problematisch in der Auseinandersetzung mit dem empirischen Material auf Basis des erstellten Analysemodells bleiben die Schnittstellen zwischen den einzelnen „Achsen“ und Themenblöcken zu bewerten. In der praktischen Ausarbeitung stellt dies die größte Herausforderung dar, da im Komplex der filmischen Inhaltsvermittlung Themen ineinander greifen. Die Verfasserin ist sich in der Analyse der Überschneidungen der untersuchten Identitäts-Achsen bewusst. Dennoch ist die Schwierigkeit der Zuordnung kein Grund, sich Film anders zu nähern, und Fragestellungen müssen „operationalisiert“ werden, damit sie zu Ergebnissen führen: Die Fragekategorien, die an die Filme herangetragen werden, können nicht voneinander getrennt verstanden werden. Wer macht oder sagt etwas oder nicht, wo passiert das und mit wem – in dieser Gleichzeitigkeit von Vermitteltem bewegt sich jede Untersuchung von Film. Die konkrete Fragestellung an den Film und die Auseinandersetzung mit vermittelten Inhalten unterschiedlicher Ebenen anhand eines strukturierten Analysemodells wird der Komplexität des Untersuchungsmaterial gerecht. Der vermeintliche, methodische „Makel“ der möglichen Überschneidungen lässt sich mit dem bewussten Umgang damit wieder wettmachen und kann als Zeichen dafür gewertet werden,

sich mit der Komplexität des Untersuchungsgegenstandes bewusst auseinandergesetzt zu haben.

4 DER HEIMATFILM: Eine Bestandsaufnahme

4.1 Rahmenbedingungen und Kontexte

Das Kapitel „Rahmenbedingungen und Kontexte“ soll im Folgenden eine Darstellung der gesellschaftlichen, sozialen, sozioökonomischen und politischen Bedingungen während der Zeit der Produktion und Rezeption von Heimatfilm geben. Die Gegebenheiten rund um die Entstehung von Film haben Einfluss auf seine Produktion und Rezeption; diese zu beachten ist unumgänglich im Verstehen und Analysieren von Filmen. Der Einblick in die Kontexte von Filmen und deren Produktionen, also das Nicht-Gezeigte von Film, rundet neben der Untersuchung des Gezeigten, also von Inhalten, Texten und Charakteren, das Gesamtbild der politikwissenschaftlichen Analyse von Film ab.

4.1.1 Ökonomische und gesellschaftliche Entwicklungen der 1950er Jahre

Durch die umfassenden politischen, wirtschaftlichen und gesellschaftlichen Entwicklungen der 1950er Jahre wurde die zunehmende Verbreitung von Massenmedien wie Kino und Fernsehen innerhalb kurzer Zeit möglich. Zum besseren Verständnis der Zeit möchte ich in diesem Unterkapitel die angesprochenen sozioökonomischen Veränderungen und die wichtigsten wirtschaftlichen Kenn- und Eckdaten anführen. Weiters wird eine Darstellung der Entwicklung des Film- und Kinosektors gegeben. Diese Faktoren sollen weiteren Aufschluss über den Erfolg der Heimatfilme bieten.

Die 1950er Jahre reichen in der pausenlosen und permanenten Verfügbarkeit von Massenmedien noch nicht an das 21. Jahrhundert heran. Trotzdem waren in dieser Zeit Film und Kino leistbar und Information fand auch durch mediale und nicht personale Kanäle ihren Weg in die Köpfe der Bevölkerung⁷. Das nationalsozialistische Regime hatte in den vorangegangenen Jahren die Gewöhnung der Bevölkerung an die Massenmedien als verlässliche Informationsquelle stark forciert und instrumentalisiert und langsam fand auch der Fernseher seinen Weg in die Wohnzimmer der Nation. Die Visualisierung des Politischen (vgl. Dörner 2000) hat in den 1930er Jahren einen wesentlichen Startschuss erfahren, und hat sich bis heute entwickelt und weiter verstärkt. Politische Orientierung und politische Beheimatung, geleistet durch Massenmedien und kulturelle Produkte, und die „visuell-mediale Konstruktion“ (Dörner 2000: 20ff) von Wirklichkeiten sind keine Produkte des übermedialisierten 21.

⁷ vgl. hierzu Luhmann, der postuliert, dass es überhaupt keinen unmittelbaren, nicht medialisierten oder medial vermittelten Zugang zur Welt gibt: „Was wir über die Welt wissen, das wissen wir über die Massenmedien“ (Luhmann 2004: 3).

Jahrhunderts. Diese Aspekte in der Analyse von Filmen der 1950er Jahre mitzudenken, bietet einen weiteren, wichtigen Erkenntnisgewinn.

Der Film *Echo der Berge* wird 1954 mit 22 Millionen Seherinnen und Sehern im deutschsprachigen Raum ein bis dahin nicht gekannter kommerzieller Publikumserfolg und löst eine bis zum Ende des Jahrzehnts andauernde „Heimatfilmwelle“ aus⁸. Diese „Welle“ lässt sich an Besucherzahlen festmachen (vgl. Steiner o.J.). Nachdem unmittelbar nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges Entbehrungen in der Bevölkerung Teile des Alltags waren und das vorhandene Geld kaum für das Notwendigste reichte, kam es ab 1950 zu einem wirtschaftlichen Aufschwung. Die tief reichenden Veränderungen im täglichen Leben und Alltag der Bevölkerung, das sich ändernde Konsumverhalten und die finanziellen Möglichkeiten immer breiter werdender Teile der Bevölkerung trugen zum Aufschwung des kommerziellen Erfolgs von Kino in Österreich sowie ganz Europa bei.

1954 kostete eine Kinokarte öS 3,50, also gleichviel wie ein Kilogramm Brot. Der kräftige wirtschaftliche Aufschwung der 1950er Jahre hatte zur Folge, dass viele Menschen sich auch mehrmalige Kinobesuche im Monat leisten konnten. So stiegen die Reallöhne von 1950 bis 1957 nominell um 134 Prozent, real um 59 Prozent. Das durchschnittliche Gehalt von Arbeitnehmenden betrug im Jahr 1954 öS 1.364. Der durchschnittliche Zuwachs der Realeinkommen lag bei rund sieben Prozent im Jahr, und entsprach einer Verdoppelung der Löhne und Gehälter innerhalb von zehn Jahren. Gleichzeitig stiegen die durchschnittlichen Preise im gleichen Zeitraum zwar ebenfalls gewaltig an, nämlich um 47 Prozent, Kino blieb als subventionierter Unternehmenssektor allerdings vergleichsweise billig (WIFO-Bericht 1958: 4). Im Schnitt konnte die Kaufkraft jährlich um zehn Prozent gesteigert werden.

Das „Wirtschaftswunder“ der 1950er Jahre macht sich am Kinokonsum der 6,9 Millionen (Statistik Austria 2010: 40) Österreicherinnen und Österreicher ebenfalls deutlich: 1947 kommen 136 Filme in die Kinos, 1949 sind es bereits 306 eingeführte Filme, die rund 90 Millionen Besuche verzeichnen konnten. 1950, also innerhalb von nur drei Jahren, verdreifacht sich die Zahl der eingeführten Filme auf 442 Neustarts bei einer noch annähernd gleichen Zahl an Besuchen. 1953/54 steigt die Zahl der Filme auf 453; auch die Besuchszahlen nehmen rapide zu und stehen 1955 bei 114 Millionen Besucherinnen und Besuchern jährlich. Die absolute Spitze an Besuchen verzeichnen die österreichischen Kinos 1958 mit 122 Millionen Besuchen in 541 neu gestarteten Filmen. Während das österreichische Gesamtpublikum zunimmt, nimmt prozentuell der Anteil der Wiener Besucherinnen und Besucher ab. War es bis in die 1950er Jahre strukturell aufgrund der Verfügbarkeit von Kinos in Wien immer die Hauptstadt, die den größten Anteil an Zuschauerinnen und Zuschauern stellt, nimmt dies im

⁸ Mehr zum Film „Echo der Berge“ und zu den Heimatfilmen der 1950er Jahre im anschließenden Kapitel 5.

Lauf der 1950er Jahre zunehmend ab, auch aufgrund der Zunahme an Kinos in Österreich: 1949 gibt es 957 Kinos in Österreich, zehn Jahre später gibt es 1.275 (Österreichische Gesellschaft für Filmwissenschaft 1968: I-A-2 Blatt 1; Österreichische Gesellschaft für Filmwissenschaft 1964: K6).

4.1.2 Filmproduktionsbedingungen der 1950er Jahre

Filme können als Produkt der Zeit, in der sie entstanden sind, verstanden werden. Die Produktionsbedingungen der Filmbranche haben Einfluss auf das von ihr Produzierte, und bilden den Rahmen und Kontext um die damals entstandenen Filme. Im folgenden Kapitel wird ein Überblick über die Rahmenbedingungen für Filmschaffende in den 1950er Jahren geboten, die Auseinandersetzung mit den Rahmenbedingungen soll ein weiterer Baustein im Verständnis der Eigenarten der Heimatfilme sein.

Die Alliierten setzten den Gräueltaten des nationalsozialistischen Regimes während des Zweiten Weltkrieges und der systematischen Verfolgung willkürlich ausgewählter Bevölkerungsgruppen ein für alle Beteiligten spürbares Ende und Wien lag nach den Bombennächten der letzten Kriegstage in Schutt und Asche. Die Anfangsjahre der Zweiten Republik waren geprägt vom „Wiederaufbau“ eines „Neuen Österreich“⁹, die Regierungen unter Renner und Figl machten sich in ab 1945 an ihr Werk. In diesem Kontext fand unmittelbar nach Ende des Zweiten Weltkrieges die Wiederaufnahme der Filmproduktion statt. So schreiben Hugo Portisch und Sepp Riff¹⁰ in ihrem Werk „Österreich II. Die Wiedergeburt unseres (sic!) Staates“ euphemistisch davon, dass die Künstlerinnen und Künstler und Lieblinge von Film und Bühne tagsüber Schutt von den Straßen führen, und am Abend „todmüde auf der Bühne stehen – Jane Tilden, Hans Holt, Attila Hörbiger und andere.“ (Portisch/Riff 1985: 399). Von Schuldeingeständnis oder schlechtem Gewissen der betroffenen Akteurinnen und Akteure ist hierbei nicht die Rede, auch nicht davon, dass Attila Hörbiger noch im Jahr 1944 mit NS-Propagandaminister Hermann Göring in Grinzing beim Heurigen saß, um Filmprojekte zu besprechen (Stern 2009: o.P.). Vielmehr ging es um die Produktionswiederaufnahme, um mit heimischen, bekannten Leinwandstars den „Wiederaufbau“ in den Köpfen der Österreicherinnen und Österreicher zu verankern. Der Wiener Bürgermeister Theodor Körner wies zwei Monate nach Kriegsende darauf hin, dass die „Erneuerung“ des kulturellen Lebens in Wien nicht nur durch das Eröffnen von Theater und Oper, sondern auch mit dem Öffnen von

⁹ Im Jahr 1948 feierte das offizielle Österreich „30 Jahre Republik Österreich“ (!), es erschien zu diesem Anlass auch eine Sonderbriefmarke. Dies kann exemplarisch für die gängige Meinung von Teilen der Nachkriegsöffentlichkeit gewertet werden, die bewusst die Jahre des NS-Regimes ignorierten sowie die Rolle Österreichs als erstes Opfer Nazideutschlands verfestigten (Österreichische Mediathek 2010).

¹⁰ Sepp Riff war eine Zeit lang mit Lotte Ledl, der Darstellerin der Nebenbuhlerin von Liesl in allen drei in dieser Arbeit untersuchten Filme verheiratet.

hundert Kinos begonnen hatte (Kreissler 1984: 404). Der damalige Kulturstadtrat Viktor Matejka bezeichnete im Juli 1945 bei seinem Vortrag *Was ist österreichische Kultur?* „unsere Filme“ als etwas, das „österreichische Lebensart und Lebenskunst, die uns von anderen Völkern auszeichnend unterscheidet, über alle Welt hinweg publik gemacht“ hat (Matejka 1945: 17, Hervorhebung KB).

Das Medium Film nach 1945 konzentrierte sich am potenziellen Publikum: Einerseits musste nach wirtschaftlichen Aspekten produziert werden, andererseits wollten es sich filmproduzierende Unternehmen nicht mit den über 500.000 zur Entnazifizierung registrierten österreichischen Nationalsozialistinnen und Nationalsozialisten (Österreichische Mediathek 2010) und deren Angehörigen als Seherinnen und Seher „verscherzen“, eine Brüskierung der Kinobesucher musste vermieden werden (Büttner/Dewald 1997 zit. nach Strauch 2004: 40). Das Vergessen der eigenen Verantwortung, das Negieren der jüngsten und jüngeren Vergangenheit, der stets gesuchte politische Konsens und die Möglichkeit, dem Publikum identitätsstiftende Momente zu beschern, können als die wesentlichen Merkmale der Filmproduktion dieser Zeit gesehen werden. Einzig die so genannten *Heimkehrer-Filme* greifen die unmittelbare Vergangenheit auf, allerdings geht es nicht, wie der Genrename vermuten lässt, um die vom nationalsozialistischen Regime vertriebenen Heimkehrenden, sondern um die Soldaten und Kriegsgefangenen, die sukzessive nach Kriegsende von den ehemaligen Fronten heimkehrten. Diese Filme können in einem politischen und sozialen Kontext verstanden werden: Es wurde gezeigt, wie soldatische Heimkehrer, unabhängig von Kriegsgeschehen und ihrer persönlichen Frontvergangenheit, in die Familien und die Bevölkerung reintegriert wurden, und sich unbehelligt am Wiederaufbau beteiligen konnten (Marksteiner 1996: 230).

Die Produktionsbedingungen waren geprägt von den besetzenden Alliierten, die Wien und damit die über die Stadt verstreuten Filmstudios „teilten“: Im US-amerikanischen Sektor war das Studio Sievering und das Zentralbüro der Wien-Film, das Schönbrunn-Atelier war in der englischen Zone. Unter sowjetischer Verwaltung standen die großen Rosenhügelstudios, das Filmlager und das Archiv lagen wiederum in der französischen Zone in Penzing (vgl. Steiner 1995, Hartl 1973, Strauch 2004). Je nach Aufnahme erforderte die Produktion von Filmen die Bespielung aller Studios. Dies gestaltete sich entsprechend bürokratisch und schwierig, auch deshalb, weil die amerikanischen Besatzungskräfte den Einfluss der sowjetischen Alliierten auf die Filmproduktion verhindern wollten. Die US-Besatzung versuchte zudem vermehrt, mit US-amerikanische Produktionen in Österreich ein Publikum zu erreichen.

Mit dem Film *Glaube an mich* (1946), dem ersten in Österreich produzierten Film nach dem Zweiten Weltkrieg, erkannten österreichische Produktionsfirmen die Möglichkeit, Notwendiges in einem der Studios zu drehen, den Rest nicht im von unterschiedlichen Alliierten besetzten

Wien, sondern in Außenaufnahmen in einem der Bundesländer aufzunehmen und so großen administrativen Aufwand zu umgehen. So entstand das harmlose, oberflächliche Liebesfilmchen *Glaube an mich*, gedreht im „amerikanischen“ Studio Sievering und in Zürs am Arlberg. Es war der erste österreichische Film, der in Deutschland nach dem Zweiten Weltkrieg gezeigt wurde. Kritikerinnen und Kritiker standen der Liebeskomödie angesichts der schwierigen Lebensumstände jedoch ablehnend gegenüber. Die österreichische Landschaft als eigentliche Hauptdarstellerin und damit das visuelle Entstehen eines „Österreichischen Films“ anstelle des bis dato vorherrschenden „Wien Films“ sollte mit diesem Film erste Aufmerksamkeit erlangen¹¹, ebenso wie das bewusste Weglassen der unmittelbaren Vergangenheit Publikumserfolge erzielen: Film konnte Besucherinnen und Besucher von der tristen Gegenwart und der schuldvollen Vergangenheit ablenken und mit konsensuell goutierten Momenten der Identitätsbildung wie Landschaft, idealisierter Gemeinschaftlichkeit, klaren Rollenbildern und Vergangenheitslosigkeit versorgen.

Die Produktionspolitik der sowjetischen Besatzung beschränkte sich in den Rosenhügelstudios in der Zeit ab 1950 vor allem auf die Produktion von Musik- und Revuefilmen, die ebenfalls mit ideologischen, vor allem antikapitalistischen Inhalten versetzt waren, jedoch an die nationalsozialistische Revuefilmtradition anknüpften, und an den kommerziellen Erfolg anderer Filme nicht heranreichten. Diese Gattung der Nachkriegsfilmproduktion bleibt in der vorliegenden Arbeit unbeachtet, wiewohl die Verfasserin um den politikwissenschaftlichen Erkenntnisgewinn einer Analyse auch dieser Filmgattung gewahr ist.

Es entstanden in den 1950er Jahren jedoch auch zeitbezogene und zeitkritische Filme. Oskar Werner spielte 1951 in Georg Klarens *Ruf aus dem Äther* einen Studenten, das Leben unterschiedlicher junger Menschen wurde im Episodenfilm *Asphalt* (1951) thematisiert. Von der Kritik hochgelobt erschien 1952 der Film *Wienerinnen – Schrei nach Liebe* von Kurt Steinwenders, dessen Filme von der Kritik als Neubeginn der österreichischen Filmszene gehandelt wurden (vgl. Büttner/Dewald 1997). So wie die Verfilmungen von Franz Kafkas *Und die Kinder spielen so gerne Soldaten* (1951) und Georg Trakls *An diesen Abenden* (1952), beide von Herbert Vesely, oder die 15-minütige Demontage von Edgar Allan Poes *Der Rabe* (1951) von Wolfgang Kudrnofsky liefen auch sämtliche anderen, abseits vom Kommerzgeschäft produzierten Filme nicht regulär in den Kinos, sondern wurden auf Anfrage verliehen, und bei Sondervorstellungen, in Kinematheken, bei ausländischen Filmfestivals oder in den Treffs der avantgardistischen Wiener Filmszene, wie z.B. dem *Art Club*, gezeigt. Im Episodenfilm *Filmgeschichte(n) aus Österreich* resümierte Peter Weibel über die

¹¹ Ich werde mich in vorliegender Arbeit nicht weiter mit diesem Film beschäftigen, jedoch kann er als ein erstes, für die Handlung maßgebliches, Auftreten der österreichischen Landschaft im Film nicht unerwähnt bleiben. Im Kapitel 3.2.3.1 wird das Heimatfilm-Spezifikum „Landschaft“ als Ort von Identität ausführlich behandelt.

österreichische Avantgarde-Filmszene, dass es ihnen nicht gelungen war, „ins offizielle Geschäft einzusteigen. Während die Bewegungen des anderen Kinos in Deutschland in das Fernsehen oder in das Kino und in die Kunst abwandern konnten, gelang uns das hier in Österreich nicht. Weil wir kein Geld und keine Unterstützung, weder vom Staat noch vom Fernsehen, noch von der Filmwirtschaft bekamen, mussten wir einsehen, dass vielleicht unsere Ideen, zumindest aber wir selbst nicht mächtig genug sind, die österreichische Kinosituation zu verändern“ (Walden 1972).

Als Beispiel für die Vergangenheitslosigkeit der Filmproduktionen der 1950er Jahre kann die Produktion *1. April 2000* (1952) bewertet werden. Dieser Film war mit Geldern der Bundesregierung entstanden und hatte dezidiert die Aufgabe, die Alliierten an ihre Entlassung Österreichs in die Unabhängigkeit zu erinnern, ohne jedoch der Frage nachzugehen, „aus welchem Grund dies glückliche Ländchen der Unabhängigkeit überhaupt bedarf“ (Brecht 2005: 195). „Der Drohung, Österreich zu einer Art Disneyland für die ganze Welt umzubauen, wird mit der freiwilligen Selbstdisneylandisierung der kulturellen Erbschaft begangen“ (ebd.: 195).

Neben den ökonomischen Voraussetzungen wirken auf Thematik und Niveau einer nationalen Filmproduktion auch politische und gesellschaftliche Institutionen ein, die sich auf unterschiedliche Weise mit der Bewertung von Filmen beschäftigen. Essentielle Faktoren in der Beeinflussung von Filmproduktionen sind auch staatliche Institutionen, die sich auf unterschiedliche Art mit Filmproduktionen und –bewertungen auseinandersetzen und in engem Zusammenhang mit dem Kulturverständnis der jeweiligen staatlichen Akteure steht. Zu Beginn der 1950er Jahre wird Film nicht als „Kulturgut“ erachtet, weshalb die österreichischen Institutionen auch keine Filmförderung gewähren. Das Verständnis beschränkt sich auf den kommerziellen Nutzen und „Warencharakter“ (Steiner 1984: 419) der Spielfilme, was zusätzlich selektionierend auf Filmschaffende wirkt. Als „zaghafte staatliche Versuche (ebd.: 420) werden die Gründung der *Filmkommission* im Jahr 1947, die Durchführung der Aktion *Der gute Film* sowie die Einführung einer *Prädikatisierungskommission* gewertet. Neben den staatlichen Kommissionen war ab 1947 auch die Katholische Filmkommission tätig, die die Filme von I bis VI bewerte, wobei eine VI als „abzulehnen“ galt und der Besuch für österreichische Katholikinnen und Katholiken nicht empfohlen wurde und einer „Sünde“ gleichkam. Auch die Besatzungsmächte übten in der Nachkriegszeit eine Filmzensur aus, genauso wie die Länder, in deren Kompetenz die Jugendfreigabe fiel (ebd.: 420). Filme mit Jugendfreigabe hatten naturgemäß potenziell mehr Publikum. Private gesellschaftspolitische Akteure, wie z.B. der Bauernbund, übten als „pressure group“ des Publikums ebenfalls Druck auf die Produzenten aus, und es wurde genauestens beobachtet, wie ländliche Thematiken dargestellt wurden. Von diesem Druckmittel berichtet Peter Turrini in seinem Lesebuch (1978) in seiner Auseinandersetzung mit den Reaktionen des Bauernbundes auf die Dreharbeiten für die *Alpensaga* (vgl. Turrini 1978).

Exkurs: eine Schlüsselposition in der österreichischen Filmwirtschaft – Alfred Lehr

Die *Creditanstalt-Bankverein* (CA) war in den 1950er Jahren erfolgreich und stark in der Finanzierung des österreichischen Filmgeschäftes tätig, bis zu Beginn der 1960er Jahre und mit dem Abflauen der Heimatfilmwelle sämtliche kommerzielle Beteiligungen aufgegeben wurden. Innerhalb der CA war Alfred Lehr maßgeblich in den filmwirtschaftlichen Aktivitäten der Bank engagiert. Auch wenn die Intentionen und Absichten einzelner „Macher“ nicht im Mittelpunkt der Arbeit stehen, erscheint mir die Auseinandersetzung mit dieser „Schlüsselposition der österreichischen Filmwirtschaft“ (Steiner 1984: 272) erkenntnisbringend und gewährt nennenswerte Einblicke in die Hintergründe und die Entstehungsgeschichte der österreichischen Filmwirtschaft und des österreichischen Heimatfilms.

Die CA war 100-prozentige Eigentümerin der *Sascha Produktionsgesellschaft*, der *Sascha Verleih und Vertrieb*, der *Atelierfirma ÖFA* sowie der *ÖFA Verleih- und Produktionsfirma*. Das *Maria-Theresienkino* im 6. Wiener Gemeindebezirk befand sich im Eigentum der *Sascha* und damit der CA. Dem *ÖFA Verleih* kam eine wesentliche Aufgabe im Filmgeschäft der Nachkriegszeit zu: Sie war mit der Auswertung der großen, ehemals deutschen Filmbestände beschäftigt, die nun im Besitz der Alliierten war, und erst viele Jahre später dem österreichischen Staat zurückgegeben wurde.

Die Schlüsselposition im Unternehmen CA hatte Alfred Lehr¹² inne. Die Zusammenfassung eines Interviews mit ihm, die Gertraud Steiner in ihrer Dissertation macht, gibt Aufschluss über diese Position:

“Sein größter Einfluss auf das Filmwesen rührt aus seiner Stellung in der Creditanstalt-Bankverein und deren filmwirtschaftlichen Aktivitäten her. Seit 1956 war er Vorstand der Filmabteilung der CA, Geschäftsführer der Österreichischen Film-Ges.m.b.H. (ÖFA), Einzelprokurist bei der Sascha-Film, Aufsichtsrat der Austria-Wochenschau, Vizepräsident der Österreichischen Gesellschaft für Filmwissenschaft sowie Produzent bzw. Gesamtleiter der Filme der ÖFA. (...) Dr. Lehr saß außerdem noch im sogenannten „Kontingentausschuss“ des Handelsministeriums, der zu entscheiden hatte, für welche Filmvorhaben ein „Kontingentpunkt“, also die Erlaubnis zum Export in die BRD, gegeben wurde. Durch seine CA-Funktionen hatte Dr. Lehr die Gesamtleitung über mehrere österreichische Filme, darunter *Echo der Berge* (1954), sowie (...) *Die Sennerin von St. Kathrein* (1955)“ (Steiner 1984: 272).

¹² Alfred Lehr blieb in der gesamten zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts eine maßgebliche Figur im Wirtschaftsleben der Zweiten Republik, und war unter anderem von 1974 bis 2004 als Präsident des WU-Kuratoriums an der Entstehung und Entwicklung der Wiener Wirtschaftsuniversität beteiligt. Er hatte die Gesamtverantwortung für den Bau der Wiener Wirtschaftsuniversität in Wien-Alsergrund (WU-Kuratorium 2010). Die von den Nationalsozialisten eingeführte Auszeichnung „Ehrensator der Universität Wien“ erhielt Alfred Lehr im Jahr 1977. Seit 1938 wurde diese Auszeichnung 65 Personen verliehen – unter ihnen keine einzige Frau (Universität Wien 2010).

Die Verflechtungen der bankwirtschaftlichen Interessen der CA in der österreichischen Filmwirtschaft werden darin deutlich. Die Tatsache, dass die CA die „Hausbank“ des Großgrundbesitzers Franz Mayr-Melnhof war, der *Echo der Berge* in Auftrag gab und gemeinsam mit der CA finanzierte, bescherte der CA ebenfalls üppige Gewinne am kommerziellen Erfolg des Filmes. Ob der Ausstieg aus den umfangreichen filmwirtschaftlichen Beteiligungen das Abflauen der „Heimatifilmwelle“ verursachte oder zum Grund hatte, lässt sich nicht rekonstruieren, kann jedoch als ein Mosaikstein im Erklärungsmuster für das Ende der Hochblüte des Heimatfilms gedeutet werden.

4.2 Abgrenzung des Genres Heimatfilm

Die Produktionsbedingungen von österreichischen (Heimat-)Filmen wurden im vorangegangenen Kapitel dargelegt, im vorliegenden Kapitel möchte ich nun auf die „Eigenheiten“ des Österreichischen Heimatfilms als Genre der heimischen Filmproduktion eingehen und diese erläutern. Es soll außerdem herausgearbeitet werden, warum der Heimatfilm der 1950er Jahre als politikwissenschaftlicher Forschungsgegenstand von besonderem Interesse ist.

4.2.1 Zum Genre Heimatfilm: Allgemeines und Begriff

Das Genre „Heimatfilm“ zu umreißen, gelingt nicht mit wenigen Sätzen. Steiner verweist in ihrem Standardwerk *Die Heimat-Macher* (1985) darauf, dass nach der Kracauer'schen Widerspiegelungstheorie und der Annahme, die Zuschauer erwarteten von Film die Projektion ihrer eigenen Wünsche, die Summe der Filme eines Landes als „Heimat-Filme“ bezeichnet werden können. Der englische Abenteuerfilm oder der US-amerikanische Western weisen in der Verwurzelung ihrer Protagonisten in landestypischen Bräuchen, simplifizierten Darstellungen, einfachen Inhalten sowie schöner Landschaft eine gewisse Verwandtschaft mit dem Heimatfilm auf (Osterland zit. nach Steiner 1985: 46), weiters verweist die Literatur auf die Gemeinsamkeiten des Heimatfilms mit dem schwedischen „Landsbygdsfilm“¹³. Die Gemeinsamkeit liegt hierbei im gezeigten, „provinziellen Modernismus“ und der in der schwedischen Bevölkerung verankerten, breiten Anerkennung dieser Filme als „unser am meisten nationales Genre“ (Beindorf 2001: 10ff).

Charakteristisch für Heimatfilme als Genre ist, dass diese keine Lösung von gesellschaftlichen Dissonanzen oder Widersprüchlichkeiten anstreben. Sie haben vielmehr „die Absicht, die

¹³ vgl. hierzu Beindorf 2001: die schwedische Bezeichnung „Landsbygdsfilm“, auch „Bondefilm“ oder „Allmogefilm“, lässt sich sowohl mit „Dorffilm“ als auch mit „Provinzfilm“ übersetzen, der Begriff „Bondefilm“ bedeutet „Bauernfilm“ und wird synonym verwendet. Obwohl es an einer einheitlichen Bezeichnung mangelt, und auch damit kein tatsächliches Genre des schwedischen Films bezeichnet wird, lassen sich im direkten Vergleich die genannten Gemeinsamkeiten festmachen.

Beziehung des Publikums zum eigenen Land und zur eigenen Geschichte vom Völkischen ins Volkstümliche zu wenden und gegen gesellschaftliche und politische Neuerungen zu polemisieren“ (Seeßlen 1977: 171). Sie transponieren das Publikum „hin zu einer anderen, allgemeineren und mythischen Ebene“ und antworten damit auf Probleme, „indem es deren zugrundliegenden Widersprüche in einem Mythos aufhebt“ (Seeßlen 1990: 344). Die Widersprüche der Wirklichkeit fiktional auszublenken, ist mit Sicherheit keine Eigenheit des Heimatfilms und unterscheidet ihn nicht von anderen Filmgenres. Der Heimatfilm wird dadurch aber, anders als andere Genres, in besonderem Maße charakterisiert, er ist in besonderem Maße gekennzeichnet durch fiktionale Ausblendung der Wirklichkeit und „verweigerter Wahrnehmung des Eigenen und Fremden, von Geschichte und Gegenwart“ (Frankfurter 1990: 341).

4.2.2 Ein kurze Geschichte des Heimatfilms

Filme, die bäuerliche Schicksale und das Leben auf dem Land thematisierten, hat es seit Bestehen der Filmindustrie gegeben. Der Begriff „Heimatfilm“ bezeichnete im deutschsprachigen Raum zunächst ausschließlich die Literaturverfilmungen der Werke Ganghofers und Anzengrubers (Steiner 1987: 46), diese Filme wurden jedoch nicht ausschließlich Heimatfilme, sondern auch „Volksfilme“ genannt (Steiner 1984: 31). Die für Heimatfilme typischen Landschaftsaufnahmen kamen allerdings darin noch nicht vor (Seeßlen 1977: 167). Parallel dazu wurden in der Zeit vor dem Ersten Weltkrieg erste, spektakuläre Naturaufnahmen gedreht, die ab 1914 auch als dramaturgisches Element in Filme aufgenommen wurden (Steiner 1984: 32). Die Filmindustrie versuchte bereits 1913 Karl Schönherr zu überzeugen, sein Drama *Glaube und Heimat* verfilmen zu lassen, und die Werke Anzengrubers und Ganghofers wurden in der Hoffnung verfilmt, die Bekanntheit der Werke würden auch den Filmen zu entsprechendem Erfolg verhelfen. Die so entstandenen Filme, allen voran *Der Pfarrer von Kirchfeld* (1914), aber auch *Der Meineidbauer* (1915), sowie *Der Schandfleck* (1917) waren aber noch zu kurz, um mehr zu erzählen als das bloße Grundgerüst der „heimatlichen“ Handlungen (Walter 1969: 41/62). Im *Meineidbauer* wird die Natur erstmals als dramaturgisches Moment in die Handlung eingebaut: Bei Blitz und Donner schleicht der Kreuzweghofbauer in das Haus der Bürgerliese, der Spaziergang von Vroni und dem Bauernsohn werden atmosphärisch mit der umgebenden Landschaft in Szene gesetzt (ebd.: 69). Der deutsche Regisseur Peter Ostermayr, der von 1882 bis 1967 lebte und im Jahr 1953 für sein künstlerisches Schaffen mit dem Bundesverdienstkreuz ausgezeichnet wurde, kann als der „Großmeister“ der landschaftsgebundenen Filme bezeichnet werden, und gilt damit als „Altmeister der Heimatfilme“ (Steiner 1984: 33). Seine Domäne waren die Ganghofer-Verfilmungen, und ihn verband auch eine enge persönliche Freundschaft mit Ludwig Ganghofer (Höfig 1973: 143). Er vertrat die Meinung, mit den Heimatfilmen gute Filme zu

machen, die sich gegenüber anderen Genres auch weiterhin durchsetzen würden (Butry 1957 zit. nach Steiner 1984: 33). Die offizielle und gesellschaftliche Anerkennung seines Werkes sind Zeichen der Wertschätzung, die der Heimatfilm und seine Repräsentanten bis Ende der 1950er Jahre hatten (ebd.: 33).

Der Bergfilm, der von dem Geologen Arnold Fanck begründet und von Leni Riefenstahl und Luis Trenker in den Jahren vor und während des Nationalsozialismus weitergeführt wurde, gehörte in das Umfeld der „heimatlichen“ Filme und verfolgte anfänglich und in ihrer Hoch-Zeit in den 1920er Jahren die Aufgabe, einem breiten Publikum die Schönheiten des Hochgebirges vor Augen zu führen. Fanck begann mit rein dokumentarischen Aufnahmen wie dem Film *Eine Ersteigung des Monte Rosas mit Filmkamera und Skiern* (1913), und baute nach und nach Spielhandlungen ein. Die Landschaft im Bergfilm ist „stets zentrales erzählerisches und visuelles Thema“ (Rapp 1997: 8). Maßgebliches Unterscheidungsmerkmal zu den Heimatfilmen bleibt die Darstellung der agierenden Personen: „Während zu den genretypischen Eigenschaften des Heimatfilms die enge Bindung der Figuren an ein überschaubares, meist dörfliches Milieu gehört, agieren die Helden des Bergfilms (sieht man von Trenker ab) durchwegs außerhalb konventioneller sozialer Bindungen.“ (ebd.: 8). Maßgebliches Novum der Fanck'schen Filme war die Produktion vor Ort, unter zum Teil schwierigsten Bedingungen. Dies stand im krassen Gegensatz zu den zur damaligen Zeit üblichen Atelier- und Studiofilmen. Die Qualität der Naturaufnahmen können als einmalige Leistungen gewertet werden, gleichzeitig zeichnete sich auch die Tendenz zur mystischen, atmosphärischen Überhöhung der Bergwelt ab, die in der Stummfilmzeit im besonderen Maße möglich war (Steiner 1990: 36) und „zeigte einen Antirationalismus, der den nationalsozialistischen Ideen später zumindest wesensverwandt war“ (ebd.: 36).

Mit dem Auftreten Leni Riefenstahls in Fancks Filmen beginnt zunehmend die Aufnahme einer Liebesgeschichte, meist ein Konkurrenzkampf um eine Frau. Während der Zusammenarbeit mit Trenker werden diese Handlungen noch zusätzlich in ein breiteres, soziales Umfeld eingebettet (Rapp 1997: 9).

Die größte Beliebtheit erreichen die deutschen Bergfilme um 1930, und die Jahre 1930 bis 1932 können als „Höhepunkt der Bergfilmkonjunktur“ bezeichnet werden (ebd.: 10). Mit Filmen wie *Die weiße Hölle vom Piz Palü* (1929), *Stürme über dem Montblanc* (1930) und *Der weiße Rausch* (1931) wurden Filme gedreht, die Siegfried Kracauer in seinem Buch *Von Caligari zu Hitler* als Spiegelbilder zeitgenössischer kollektiver Stimmungen und emotionaler Fixierungen der pränazistischen Zeit während der Weimarer Republik analysierte (Kracauer 1984). Die Verherrlichung elementarer Naturgewalten sei symptomatisch „für einen Antirationalismus, den die Nazis ausschlachten konnten“ (ebd.: 121). „Formale Übereinstimmungen wie das Spiel der Wolken, das in den Bergfilmen zu ähnlicher Wirkung gebracht wurde wie später in Riefenstahls

„Triumph des Willens“, deckten, so Kracauer, „die schließliche Verschmelzung von Gebirgskult und Hitlerkult auf“ (ebd.: 271). Die politischen Botschaften, und vor allem Luis Trenkers politische Gesinnung, trat ab den frühen Dreißigern in den Bergfilmen an vorderste Stelle. In dem Buch *Berge und Heimat* (1933) gibt Trenker Einblick in seine Verbundenheit zu „Bergen und Heimat“, die „all mein Denken und Fühlen, mein Glauben und Hoffen“ (ebd.: 4) für ihn bedeuten. Er schreibt vom Leben der „Bergmenschen“, von ihrem Leben, der harten Arbeit, dem ewigen Kampf und von frohen Festen und Feiern. Er schließt das Buch mit einem unmissverständlichen Aufruf: „Ihr sollt ahnen und wissen, welche Köstlichkeiten und Geheimnisse vor allem der d e u t s c h e Bergboden birgt, und ihr mögt diese Schätze als Augen- und Gedanken- und Erinnerungsgut glücklich und erfreut in euch aufnehmen! Darum schrieben wir dieses Buch und legen es euch ans d e u t s c h e Herz!“ (Trenker 1933: 132, Hervorhebung durch gesperrte Schreibweise lt. Quelle)¹⁴.

Während der Zeit des nationalsozialistischen Regimes erfuhren „völkische“ und „nationale“ Themen wie der Heimat- bzw. Volksfilm besondere Förderung, weil die Darstellungen gut in die Vorstellung der ideologisch aufgeladenen, herrschenden Konzepte von „Deutschtum“ passten: strenger hierarchischer Aufbau, Bauerntugenden, Stolz, Widerstandlosigkeit gegen natürliche Ordnungen, einfache moralische Kodizes und die Legitimierung und Verherrlichung des „schweigsamen, kommunikationsgestörten und brutalen Tatmenschen“ (Steiner 2001: 44) fanden sich in den bis damals üblichen Heimatfilm-Produktionen wieder, deren Inhalte die NS-Filmproduktionen übernahmen und verstärkt zeichneten. Als beispielhaft für die NS-Filmproduktion in der so genannten „Ostmark“ kann der Film *Heimkehr* (1941) gelten (Steiner 1990: 36), der die genannten „Konzepte von Deutschtum“ aufgriff und „Heimat“ titelgebend thematisierte. Der Film von Gustav Ucicky, produziert von der *Wien-Film*, gilt als „einer der krassesten Propagandafilme des Dritten Reiches“ (ebd.: 39). Er erzählt die Geschichte einer Gruppe „Volksdeutscher“ im Polen des Jahres 1939¹⁵. Die Verherrlichung des „deutschen

¹⁴ Die Südtirol-Frage in der Zeit des Nationalsozialismus treibt zwar einen Keil zwischen Trenker und Goebbels, und als Trenker 1941 nicht für Deutschland optiert, werden alle seine Filmprojekte auf Eis gelegt. Trenker bleibt aber bis 1945 darum bemüht, das Wohlwollen der Nazis wieder zu erlangen.

¹⁵ Der Film *Heimkehr* erhielt als einer von fünf Filmen während der NS-Zeit das Prädikat „Film der Nation“. Das NS-Regime vergab diese höchste Prädikatisierungsstufe an Filme, die als „staatspolitisch und künstlerisch besonders wertvoll“ erachtet wurden (vgl. Kanzog 1994). Er wurde nach 1945 als NS-Propagandafilm als einer der ca. 40 Vorbehaltsfilme gelistet. Zu den Vorbehaltsfilmen zählen jene Filme, die in Grund und Kern ihrer Aussagen derartig nationalsozialistisch geprägt sind, dass auch eine Nachbearbeitung am Schnittpunkt – wie das bei den meisten Filmen gemacht wurde – nicht möglich war. Jene Filme sind in Deutschland nur unter wissenschaftlich-pädagogischer Begleitung als Diskussionsangebot zur Vorführung zugelassen, für Österreich gelten aufgrund des Wiederbetätigungsverbotens zusätzlich strenge Auflagen zur Ansicht. Auch das Österreichische Filmarchiv kann diese Filme nicht unkompliziert zur Ansicht zur Verfügung stellen. Die administrativen Bemühungen zur teilweisen Einsicht zu Forschungs- und Bildungszwecken wären in keiner Relation zu den Ergebnissen gestanden. Da mein primäres Forschungsinteresse nicht den Filmen der NS-Zeit galt, habe ich mich gegen diesen umfangreichen Behördenweg entschieden. Ich verlasse mich in meinen Ausführungen zu dem Film

Lebens“ auf „deutschem Boden“ wirkte in der überzeugenden Darstellung der Lehrerin Maria, gespielt von Paula Wessely, als Lehrstück des maßlos übersteigerten Nationalismus voller Hass auf alles „Nicht-Deutsche“. In Marias Rede im Gefängnis, dem „Kernstück des Films“ (Steiner 1990: 39), spricht sie den anderen Gefangenen Mut zu: „Wenn alles um uns wieder deutsch sein wird! Wenn ihr in ein Geschäft geht hört ihr niemals mehr Jiddisch oder Polnisch, nur mehr Deutsch! Und nicht nur das Dorf, in dem wir leben, wird deutsch sein, sondern alles, alles! Wir werden im Herzen Deutschlands leben!“ (*Heimkehr* zit. nach Steiner 1990: 39) Die Verschränkung alles „Deutschen“ mit dem „Guten“, die Instrumentalisierungen von Tugendhaftigkeit und Stolz, und seine Verortung im Terrain, im „Dorf“, der Landschaft, kann als wesentliches Merkmal der Übersteigerung von bis dahin üblichen Aspekten des Heimat-Films und Volks-Films gedeutet werden. Diese Verschränkung und „Verdeutschung“ des moralisiert „Guten“ wird nach 1945 nicht mehr explizit gemacht, die visuelle Zeichenebene bleibt die gleiche. „Der Heimatfilm ist zwar personal als auch ästhetisch eine Erbschaft der faschistischen Filmkultur, als Genre aber erst in der Nachkriegszeit zu Wirksamkeit gelangt“ (Seeßlen 1990: 346).

Nach 1945 stellte sich die Filmwirtschaft auf ein Weiterarbeiten ein, symptomatisch wird diese Zeit im gängigen Sprachgebrauch „Wieder-Aufbau“ genannt. Beinahe alle Größen der nationalsozialistischen Filmwirtschaft blieben, unbeachtet ihrer Vergangenheit, im Geschäft. Die direkte Betroffenheit der meisten Akteurinnen und Akteure der Filmindustrie der Nachkriegszeit mit dem Nationalsozialismus wird von der Literatur als ein wesentlicher Aspekt benannt, warum in der Nachkriegsfilmindustrie die Vergangenheit nicht aufgearbeitet wurde: Da beinahe alle Beteiligten „dunkle Flecken“ in ihren Biografien aufzuweisen hatten, war niemand an einer Aufarbeitung der jüngsten Vergangenheit interessiert (Steiner 1990: 40). Karl Hartl blieb, wie auch in der Zeit von 1938 bis 1945, Produktionschef der Wien-Film, und „Filmstars“ wie Paula Wessely, Eduard Köck, Attila Hörbiger und Marika Köck konnten bald wieder vor den Kameras stehen, auch wenn sie sich mitunter politisch mit ihren Filmen während der NS-Zeit exponiert hatten. Auch Paul Hörbiger, der Leiter der NS-Filmakademie gewesen war, blieb unbeschadet und erfreute sich weiterhin größter Beliebtheit (Kudrnofsky 1973: 262). „Weder die Alliierten noch die österreichische Filmwirtschaft war ernsthaft daran interessiert (...), ehemalige Nationalsozialisten aus der Produktion auszuschalten. In diesem Fall hätte nämlich die österreichische Filmwirtschaft zu existieren aufgehört, weil fast alle bekannten Filmschaffenden mehr oder weniger Nutznießer dieses Systems gewesen waren“ (Steiner 1990: 40).

daher auf wenige, illegale Ausschnitte, die ich auf YouTube finden konnte (vgl. <http://www.youtube.com/watch?v=UryiZ9cUmXy>) sowie die Sekundärliteratur (vgl. Steiner 1990, Stern 2009).

Ab 1946 werden somit all jene Filme als Heimatfilme bezeichnet, die „nach ihrem Selbstverständnis ‚österreichische Eigenart‘ darstellen, durch österreichische (Gebirgs)Landschaft und/oder österreichisches Brauchtum und/oder österreichische Mentalität“ (Steiner 2001: 46). Ab Beginn der 1950er Jahre stieg die Zahl der Filme, die inhaltlich und dramaturgisch auf die bisherigen Ganghofer-Verfilmungen rekurrierten. Das hatte zur Folge, dass diese Produktionen nun ebenfalls Heimatfilme genannt wurden, was zum sehr breiten Verständnis des Begriffes mit seinem nur ungenau festmachbaren Sinngehalt erheblich beitrug. Heimatfilmische Produktionen zeigen zumeist einfache Liebesbeziehungen, spielen innerhalb eines geschlossenen Weltbildes und im Rahmen überschaubarer Sozialgefüge, und Landschaftsbilder sind zumeist mit mythischen, emotionalen und gesellschaftlichen Gefügen aufgeladen. Während zu Beginn der Heimatfilmproduktion das Stadt-Land-Gefälle noch häufig dramaturgisch eingesetzt wird, wird es ab der Zweiten Hälfte der 1950er Jahre mit dem Aufkommen und der ökonomischen Notwendigkeit von Tourismus weniger und verschwindet dann gänzlich.

„Der Heimatfilm ist somit die damalige Form der österreichischen Selbstdarstellung in einem populären Medium und dient sowohl der eigenen Identitätsfindung als auch der Werbung für Österreich als Fremdenverkehrsland“ (Steiner 2001: 46).

Beinahe ein Drittel der österreichischen Filmproduktion in den zwanzig Jahren nach Kriegsende sind Heimatfilme. Von den insgesamt 445 österreichischen Filmen in den Jahren 1946 bis 1966 können – bei großzügiger Auslegung – 122 zu den Heimatfilmen zählen, immerhin 27,3 Prozent der Produktion. Die eigentliche Heimatfilm-Ära und große „Heimatfilmwelle“ beschränkte sich auf die Jahre 1954 bis 1958 und wurde ausgelöst durch die Produktion des Filmes *Echo der Berge* und seinem unvorhergesehenen Publikumserfolg. Der Erfolg der „Heimatfilmwelle“ bis 1958 mit jährlich steigenden Besucherzahlen, unglaublichen 36,6 Prozent Marktanteil der Heimatfilme am Gesamtfilmschaffen in den vier Jahren und einer Begeisterung im In- und Ausland war in der Geschichte der österreichischen Filmproduktion einzigartig (Steiner 1990: 34). Billy Wilder, der in die USA emigrierte Regisseur, sah den Erfolg der Heimatfilme darin begründet, dass „(...) wenn die Deutschen einen Berg im Hintergrund und Paul Hörbiger im Vordergrund sehen“, sie schon zufrieden sind (Walter 1981: 15).

Die Nachahmer, die sich ebenfalls der Berg- und Tieraufnahmen bedienten, waren vielfältig. Als Beispiele seien *Die Sennerin von St. Kathrein*, *Heimatland*, *Försterliesel*, *Die Magd von Heiligenblut*, oder auch *Das Hirtenlied vom Kaisertal* genannt. Anfänglich zog der Heimatfilm eine Vielzahl von Zuschauerinnen und Zuschauern ins Kino, die Überproduktion ab Mitte der 1950er Jahre führte jedoch recht rasch zu einem Abflauen der Gewinne der einzelnen Filme. Zunehmend wurden andere Themen in den Heimatfilm eingeflochten, oder es entstanden Filme

wie Eisrevue-, Operetten- und Monarchiefilme, auch Kriminal- und Agentenfilme, und ab 1960 vermehrt Literaturverfilmungen.

Wenngleich der kommerzielle Erfolg beispiellos war, gab es bereits damals Kritiken, und auch die Wiener Kabarettsszene produzierte Parodien auf den Heimatfilm. Walter Fritz (Fritz 1997: 244) beschreibt einen Sketch Helmut Qualtingers, der unter der Leitung von Gerhard Bronner im *Intimen Theater* bereits 1956 entstand:

„In diesem Sketch verglichen die Kabarettisten die Filmbranche mit der Unterwelt, und die Interpreten versprochen, dass nun darüber geredet wird, „wie es entstehen kann, dass uns dann ungeniert in den Kinos vorgeführt, wie das alles konstruiert, plagiiert, umkopiert, zammgeschmiert wird, und keiner schert sich um das arme Publikum, warum, es ist ja stumm, ist es zu dumm, es ist zu dumm“. Sie berichten von einem Autor mit viel Talent und Ambition, der einen Film schreibt von „Menschen, die im Leben steh'n“. Dann kommt ein verständnisvoller Produzent, der ein bisschen was ändert und ein Happy End dazuschreibt. Und dann kommt einer mit viel Geschrei: „Ich bin vom deutschen Filmverleih!“, und er erklärt nun die notwendigen Erfordernisse für einen deutschsprachigen Film: „Ein Silberwald mit grüner Heide, ferner glühendes Abendrot und ein Kind mit dekolletiertem Kleide schwört einem Förster Liebe bis zum Tod“. Dann wird der Film hergestellt, und der Chor bedankt sich im Cancan-Rhythmus bei den großen Verleihfirmen, Schauspielern und Regisseuren des deutschsprachigen Films, zum Beispiel „Dieter Borsche und der Walter Müller, Walter Giller, Nadja Tiller, Romy Schneider, Magda Schneider, leider, leider, leider [...] Regie führt ein großer Denker namens Luis Trenker [...] jeder macht unbedacht, unbewacht, über Nacht noch an Film und noch an Film [...] doch es muss weiter so sein, so muss das Niveau sein, weil sonst die Verleiher ihre eigenen Filme nicht versteh'n, drum muss das in Ewigkeit so weitergeh'n, so wird bei uns sehr viel Geld gemacht, nur das Geschäft wird hier bedacht [...]“.“ (Walden 1972)

Der ausbleibende kommerzielle Erfolg kennzeichnete nach Walden damit auch den Anfang vom Ende der Heimatfilmwelle. Der österreichische Filmkritiker Fritz Walden beschäftigte sich in seinem Episodenfilm *Filmgeschichte(n) aus Österreich* (1972) auch mit dem Unterhaltungsfilm der 1950er Jahre und bezeichnete das Amusement in den Unterhaltungsfilmen als Teil der kommerziellen Anforderung der „Marktlücke“, die Österreich auszufüllen hatte:

„Wir galten als ein amüsanter Volk; das ging soweit, dass, wenn zum Beispiel wirklich ein ernster Film gemacht wurde, wie etwa Georg Tresslers „Der Weibsteufel“ (1966), da hat man schon gelacht, wenn man unsere Berge gesehen hat, weil man sich gefreut hat, jetzt wird was Lustiges kommen.“ (Walden 1972)

Neben dem ausbleibenden kommerziellen Erfolg gab es weitere Aspekte für das Abflauen der „klassischen“ Heimatfilmproduktionen. Gegen Ende der 1950er Jahre werden immer häufiger dramaturgische Elemente in die Heimatfilme eingebaut, die bis dahin keine große Rolle spielten. So waren es zunehmend Handlungselemente wie die Monarchieerklärung, das

Einbauen von touristisch geprägten Themen, die Zunahme von Musicalhaften Erzählungen sowie ein „Wechsel“ der PublikumsLieblinge. Für das Abflauen des kommerziellen Erfolgs war, entgegen eventueller Annahmen, nicht das Abebben des Interesses an gezeigten Inhalten verantwortlich. Der wesentliche Grund für die Krise der Kinos ab dem Ende der 1950er und Beginn der 1960er Jahre war der Vormarsch des Fernsehers in den Privathaushalten. Die Gründung des ORF 1955 stellt einen merkbaren Einschnitt in die Filmlandschaft dar. Die Besucherzahlen der Kinos gingen in weiterer Folge zurück, und das Staatsfernsehen stockte das magere bereits verfügbare Programm mit den Kinofilmen der bisherigen Jahre auf. Die Heimatfilme der vorangegangenen Jahre wurden vom Kino- zum Fernseherfolg und die Beliebtheit der Filme blieb ungebrochen. Die große „Heimatfilmwelle“ nahm ihren Anfang 1953 mit der Produktion des Filmes *Echo der Berge*. Unter dem deutschen Verleittitel *Der Förster vom Silberwald* ist er bis heute ein viel gezeigter Film, vor allem auch deshalb, weil der ORF die vergleichsweise günstigen, österreichischen Filmproduktionen ab 1955 gerne in sein Programmrepertoire aufgenommen hatte. Kaum jemand, der in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts in Österreich mit den zwei staatlichen Fernsehprogrammen FS 1 und FS 2 aufwuchs, konnte sich diesen Filmproduktionen vor dem Fernseher entziehen, liefen und laufen sie doch mit großem Erfolg bis heute im Programm.

Die Tradition des Heimatfilms bleibt auch in der heutigen Film- und Fernsehproduktionslandschaft ungebrochen. Deutsch-österreichische Produktionen wie *Der Bergdoktor*, *Forsthaus Falkenau*, *Die Landärztin*, *Ein Schloss am Wörthersee*, um nur einige Produktionen exemplarisch zu nennen, stehen in unmissverständlicher Bild- und Tonsprache, in Aufbau, Inhalt und Darstellungen in der Tradition der Heimatfilmproduktion und erfreuen sich bester Einschaltquoten¹⁶. Und auch die Heimatfilme der 1950er Jahre laufen regelmäßig im Vormittagsprogramm der staatlichen Sender. Auch der größte, europäische TV-Privatkanal, SKY, bietet in seinem hochgradig ausdifferenzierten Senderspektrum von Erotik und Krimi bis Action und Sport einen Kanal an, der 24 Stunden am Tag Heimatfilme spielt: *Der Heimatkanal* wird im Basispaket angeboten, das wiederum zählte Ende 2009 2,5 Millionen Abonnentinnen und Abonnenten im deutschsprachigen Raum (Horizont 2009).

Auch wenn das Interesse am Heimatfilm nicht mehr über die Kinozahlen ablesbar ist, und auch die „Heimatfilmwelle“ kinokommerziell abgeklungen ist, bleibt das Interesse am Heimatfilm und

¹⁶ vgl. hierzu einen aktuellen Zeitungsbericht „TV-Quoten der Woche“ vom 5.3.2010: „Anders das Bild beim Blick aufs Gesamtpublikum: Hier entschieden sich mit 3,42 Millionen Musikfans mehr Glamour-Süchtige für die Preisverleihung *Echo* 2010 als für Germany's Next Top Model (3,04 Millionen junge Fans). Und weil die Showwelt ungerecht ist, trug am Ende dennoch ein laut jodelnder Dritter den Tagessieg davon: 5,95 Millionen unverbesserliche Romantiker ließen sich nicht beirren und ließen die ZDF-Serie *Der Bergdoktor* zum Tagessieg kraxeln. Dulijöh.“ In: SZ-Artikel: *Bergdoktor schlägt Heidi* (Heidi Klum, Anm. KB) und Robbie (Robbie Williams, Anm. KB), <http://www.sueddeutsche.de/medien/956/505161/text/5/> (Zugriff 23.April 2010)

Heimatsfilmpraktiken ungebrochen, birgt in dieser Thematik kollektives Einverständnis und bringt – offensichtlich – Einschaltquoten.

4.2.3 Der Heimatbegriff im Heimatfilm

Der Begriff Heimat ist in seinem Inhalt und seiner Bedeutung in der Analyse und Bewertung einem Wandel unterworfen, die Vielschichtigkeit der Bedeutungen ist untrennbar verbunden mit gesellschaftlichen, politischen und sozialen Gegebenheiten. Das folgende Unterkapitel untersucht das Spannungsfeld des Begriffes und erläutert den Heimatbegriff im Heimatfilm.

Bis zur zunehmenden Auflösung des ständegesellschaftlichen Systems im 18. Jahrhundert bezeichnete „Heim“ bzw. „Heimat“ zumeist rein rechtlich den Grund- und Hausbesitz. Etymologisch bezeichnet „Heim“ den „Ort, an dem man sich niederlässt, liegen bleibt“. Wörterbücher vor dem 19. Jahrhundert kennen den Begriff gar nicht bzw. rein juristisch in Bezug auf Aufenthalt-, Bleibe- und Grundrecht (Zedler 1735/Grimm 1877 zit. nach Steiner 1984: 39). Das gänzliche Verlassen des Geburtsorts, gesellschaftliche Mobilität und Handel bilden die Ausnahme und sind erst sehr eingeschränkt möglich. Ab dem 18. Jahrhundert, das geprägt ist vom Zurückdrängen der Ständegesellschaft, der Bauernbefreiung und der zunehmenden Industrialisierung, kommt es zu einem sprunghaften Anstieg der Mobilität und zu Umbrüchen im sozialen Gefüge. In einer Zeit, in der der Verlust der Heimat, die Entwurzelung aus starren sozialen Gefügen und die zunehmende Mobilität breite Bevölkerungsschichten betrifft, kommt es erstmals zu einem „Heimat-Bewusstsein“, und der Begriff Heimat taucht in der Romantik als utopischer Begriff auf (Steiner 1984: 42). Die „bürgerliche Sehnsucht nach einem Nationalstaat und der Widerstand gegen Napoleon“ (ebd.: 42) spitzte sich zu, fiktiv und interpretatorisch wurde eine Vergangenheit mit erfunden. Diese „Neigung zur retrospektiven Teleologie“ (Kallscheuer/Leggewie 1996: 114) lässt sich als Charakteristikum von nationalistischen Bewegungen festmachen: „Die Konstruktion einer nationalen Vergangenheit gehört zur Grammatik des Codes aller Nationalbewegungen seit dem 19. Jahrhundert. (...) jeder Nationalismus [strebt] danach, seine jeweils aktuell beanspruchte Legitimität beziehungsweise die seiner Abgrenzung wider anderen Nationen in die Vergangenheit zu verlängern“ (ebd.: 114). Die Brüder Grimm und Johann Gottfried Herder fungierten als Impulsgeber für das Heimatverständnis der Volkstumsbewegung, die die Volkskultur der Hochkultur als überlegen interpretierte und in dieser „unterschwellig geäußerten Zivilisationsfeindlichkeit“ (Steiner 1984: 42) den bis dahin eher rechtlich verwendeten Begriff Heimat um ästhetische und moralische Komponenten erweiterte. Die vermeintlich jahrhundertealten Kontinuitäten im Volks- und Heimatverständnis, das „Zurück“besinnen auf eine nie fixierbare „bessere“ Zeit und die „andächtige Haltung gegenüber allen Relikten aus der Vergangenheit“ (ebd.: 43) nehmen zu Beginn des 19. Jahrhunderts ihren Ausgang.

Im Verlauf des 19. Jahrhunderts war es in Österreich zunächst der politische Faktor der Bauernbefreiung von 1848, der eine massive wirtschaftliche Krise der Landwirtschaft folgte. „An diesem Punkt in der Geschichte setzt die Heimatbewegung und die agrarromantische Bewegung als Selbstverteidigungsreaktion der konservativen herrschenden Kräfte gegen einen drohenden Machtverlust ein. Durch die Idealisierung von Bauerntum und Landleben und die Propagierung eines vorindustriellen Leitbildes sollte die Landflucht gestoppt werden, um einerseits den Einflussbereich der Agrarier zu erhalten und andererseits die Sozialdemokratie in den Städten an ihrer Ausbreitung zu hindern“ (Kramer 1973 zit. nach Steiner 1984: 45). Die zunehmende Mythisierung und Idealisierung von Heimat, die nostalgische, sentimentale Stimmung führten bis zur Jahrhundertwende zur Gründung etlicher Heimatvereine, Heimat- und Regionalmuseen sowie Verschönerungs- und Verkehrsvereine, die dieses Idealbild des Städters auf das Land erhielten und forcierten. Die vorgetäuschte soziale, wirtschaftliche und kulturelle Einheit des Volkes wurde perpetuiert, gleichzeitig waren nichtbesitzende Unterschichten, das Fabriks- und Arbeiterproletariat, nicht vertreten. Die Bestrebung vieler kleinbürgerlicher „Heimatsforscher“ in Form von Volksschullehrern und Pfarrern war es, zusammen zu sammeln, was es an regionalen Besonderheiten, Liedern, Sprüchen, Bräuchen, Denkmälern, Spracharten, Aufzeichnungen aus Chroniken und Archiven, Volkskunst und Kunstwerken gab. Die Sammler nahmen – wissenschaftlich nicht vorgebildet – auch gleich die umfassende Deutung und Wertung des Materials vor. Die solcherart vorangetriebene, unreflektierte Konservierung jeglicher „Tradition“ in Form von Bräuchen, Tänzen und Liedern ging Hand in Hand mit dem bewussten Bewahren der herrschenden sozialen Ordnung. Die Funktion von Heimat in der Gesellschaft hatte zwei Seiten: Nach innen war es die Hinwegtäuschung über Klassengegensätze, nach außen die Aufrechterhaltung der Vorherrschaft der Volksgemeinschaft. Die Entwicklung von Heimat verstanden als Wohnort hin zu einem mythisch überhöhten und alltagsfernen Konstrukt, einer „Feiertagsheimat“ ohne Probleme, Brüche, Ungleichheiten, war erst möglich, nachdem die Heimat im materiellen Sinne für viele verloren gegangen war (Steiner 1984: 55). Überspitzt formuliert wäre die Funktionalisierung und Instrumentalisierung von Heimat im Faschismus das Wieder-Propagieren einer sozialen, kulturellen und ökonomischen Einheit, und kann so verstanden als ein historisch tragischer Versuch gewertet werden, die Umsetzung eines romantischen Mythos und der Programme der zahlreichen Heimatverbände und -museen zum politisch höchsten Ziel zu machen. Die Nationalsozialisten bedienten sich eines bewährten Mittels der Verschleiern von Problemen im Land und der Projizierung nach Außen, auf das „Fremde“, „Andersartige“, „Anders-Rassige“ (ebd.: 57). Die Problematisierung von Heimat als Begriff datiert weiter zurück als das nationalsozialistische Regime.

Unmittelbar nach Kriegsende schloss man an Altbewährtes an: „Heimatsfilm ist das Scheitern des Projektes Heimat“ (Sierek 1995: o.P.), und der Heimatsfilm selbst muss sich dieses

Scheitern zuschreiben: „Die Zerstörung von Heimat vollzieht sich unter dem Deckmantel der Idealisierung von Heimat; das ist nicht erst so, (...) seit die Unterhaltungsindustrie in der sentimental Beschwörung der ‚idyllischen‘ Heimat eine Möglichkeit entdeckt hat, die Unsicherheit und Ungeborgenheit des modernen Menschen in Form von - politisch meist reaktionären - Träumen zu verkaufen“ (Seeßlen 1977: 144ff); Heimat, so wird betont, ist keine Erfindung der Nationalsozialisten, sondern deren Wurzeln und die Sehnsucht danach liegen in der Romantik. „Letztlich lässt sich das Herausbilden der Heimat-Ideologie als die Aneignung (und Zerstörung) einer Lebensweise durch das Bürgertum verstehen, zu der es nie Zugang und für die es nie Verständnis haben konnte“ (ebd.: 146). Dass eine Differenzierung von Heimat in der Unterhaltungsindustrie nicht stattfindet, ist für Seeßlen kein Grund, den Begriff zu verurteilen, und er spricht davon, dass „Heimat (...) nicht die Sehnsucht nach dem Alten, nach der Restauration vordemokratischer, ständischer Herrschaftsformen“ ist, und „auch nicht die Sehnsucht nach der moralischen Eindeutigkeit und Rigorosität, wie es die Unterhaltung will“. Vielmehr ist „die Sehnsucht nach Heimat (...) die Sehnsucht nach dem wirklich eigenen Leben. Heimat nach diesem Modell ist nicht, wo der Mensch herkommt, Heimat ist, wo er hin will“ (Seeßlen 1977: 147).

Die Heimat, die in Heimatfilmen beschworen wird, spannt sich entlang eines sehr breiten Spektrums auf: Es ist das Bild einer optimistischen, zukunftsgerichteten, individuell reflektierten Seeßlen'sche Heimat, die in der Zukunft liegt und in Filmen bereits real und greifbar nah vermittelt wird. Gleichzeitig ist Heimat ein rigider, antiquierter, nationalsozialistisch geprägter, exkludierter und exkludierender Ort, an dem sich ein erheblicher Teil der österreichischen Bevölkerung als Zuschauerinnen und Zuschauer von ihrer unmittelbaren, schuldhaften Vergangenheit in fiktional reale, unschuldige Wald- und Wiesenwelten wegträumt, dessen unreflektierte und simplifizierte Darstellung einer komplexen Wirklichkeit ein Millionenpublikum anzog und Besucherinnen und Besucher in der eigenen, schuldlosen Wunschvorstellung filmisch bis in die 1960er Jahre verhaftet hielt. Dass Heimat ein nicht-fassbares, fiktionales und mythologisches Konstrukt ist, das soziale, gesellschaftliche und ideologische Aufladungen der jeweiligen Zeit in sich birgt, ist entlang des gesamten Spektrums der Betrachtungsweise abzulesen. Heimat ist überall und nirgendwo, ist nicht fassbar und kann nur in der Erfindung, dem Mythos, der Erzählung tradiert und konstituiert werden. „Die Versuche, solchen Erfindungen (wie sie „Heimat“ ist, Anm. der Verf.) Überzeugungskraft zu verleihen, machen einen wesentlichen und konstitutiven Teil der Gedächtnisgeschichte der Moderne aus“ (Steiner 2005: 203). Die Spannungen, die mit diesem Prozess verbunden sind, zeigen sich auch am Beispiel der Heimatfilme der Nachkriegszeit. Deren Produktion reiht sich in die historisch vielfältig gestalteten Versuche ein, diesen Begriff zu fassen und zu formen. „Heimat ist genau dieser Witz geworden, den ein alter Mensch erzählt, und von dem man nicht weiß, ob man

lachen, seinen Urhebern in die Fresse schlagen oder selbstmitleidig in der Regennacht verschwinden soll.“ (Seeßlen 1990: 362).

4.3 Zwischenfazit Bestandsaufnahme

Das politikwissenschaftliche Forschungsinteresse an den Filmen jener Zeit lässt sich vor dem in diesem Kapitel ausgebreiteten Hintergrund skizzenhaft aufreißen. Der sprunghafte Anstieg ökonomischer Möglichkeiten einer „breiten Masse“, der postnationalsozialistische staatliche Transformationsprozess, eine zu den Fragen der Kriegsschuld ambivalent stehende österreichische Bevölkerung, die Arbeit an „Wiederaufbau“ und „Wirtschaftswunder“, die zehn Jahre dauernde Besatzungszeit der Alliierten und ein großes Interesse an den Filmprodukten dieser Zeit bilden eine einzigartige, geschichtliche Konstellation im Nachkriegs-Österreich und bieten einen vielschichtigen Problem- und Phänomen-Aufriss, quasi „symbolische Ordnungskämpfe im Österreich der Zweiten Republik“ (Luger o.J.: 1), die es lohnt, nicht nur mit geschichtlicher, soziologischer, ökonomischer oder rechtlicher Perspektive zu betrachten. Betrachtet durch eine politikwissenschaftliche Brille können der Analyse der Wirklichkeiten weitere Nuancen entlockt werden. „Daß in diesem Genre (den Heimatfilmen, Anmerkung KB) fast alle Untugenden der Unterhaltung versammelt waren, von der falschen Innerlichkeit über die Vermittlung autoritärer Leitbilder, die Mystifikation der Natur, die übertriebene Sentimentalität, die verkrampfte Humorigkeit, die Verklärung des Ländlichen zu einem bürgerlichen Traum von ‚heiler Welt‘ und intakter Familie bis hin zur Verschleierung von politischen und historischen Widersprüchen (...), machte es den Kritikern leicht, das Genre pauschal abzutun“ (Seeßlen 1977: 171). Die Heimatfilmproduktion der 1950er Jahre als ein „Kind der Zeit“ bietet einen Untersuchungsgegenstand, in dem sich der soziale und geschichtliche Hintergrund verdichtet und widerspiegelt. Nirgends sonst zeigen sich all jene Faktoren deutlicher als am Kino dieser Zeit (Steiner 2005: 203). „Gerade in den Hervorbringungen der Massenkultur kommt etwas von dem ans Licht, was an populären Vorstellungen und Lebensanschauungen sonst verdeckt unter einem dünnen Anstrich von Hochkultur und Offizialität bleibt. Der scheinbar so harmlose wenn auch naiv wirkende Heimat-Film der Fünfziger Jahre ist mehr als nur eine Abfolge von „schönen“ Landschaftsaufnahmen, die mit Liebespaaren garniert sind. Denn der Trivialfilm konservierte – ungewollt – die ungeschriebenen Gesetze und Normen seiner Zeit. (...) Der Heimat-Film enthüllte gerade durch seine Naivität unfreiwillig weltanschauliche Grundlagen, die nach offiziöser Darstellung mit dem „Jahre Null“ – 1945 – zu existieren aufgehört hatten.“ (Steiner 1990: 34)

5 EMPIRISCHER TEIL: Identitätskonstruktionen im Österreichischen Heimatfilm

Im vorliegenden Kapitel werde ich auf Basis des im Kapitel 3 besprochenen Forschungsansatzes die drei ausgewählten Filme *Echo der Berge*, *Die Sennerin von St. Kathrein* und *Försterliesel* anhand des vorgestellten, methodischen Analysemodells analysieren.

Die vorliegende Untersuchung der ausgewählten Filme ist produkt- sowie kontextbezogen zu verstehen. Das bedeutet, dass zum einen der Film selbst der Gegenstand der Analyse ist und auf seinen Bedeutungsebenen hinsichtlich der visuellen und auditiven Aspekte untersucht wird. Des Weiteren werden Produktions- und Entstehungshintergrund in die Analyse mit einbezogen bzw. stellen bereits Grundlage für die Auswahl der Beispielfilme dar. Die untersuchten Filme lassen sich alle innerhalb eines Entstehungskontextes, den Jahren 1954 bis 1956 verorten, die Besonderheiten innerhalb und die Beweggründe für die Wahl des Zeitraumes habe ich in der „Bestandaufnahme Heimatfilm“ im Kapitel 4 bereits umrissen. Gegebenenfalls werden diese Besonderheiten erneut in die Analyse aufgenommen und Hintergründe zu Mitwirkenden ebenfalls eingebaut, soweit dies für das bessere Verständnis des zu untersuchenden Films notwendig ist. Das Forschungsinteresse im vorliegenden empirischen Teil konzentriert sich entlang der Achsen Landschaft, Gedächtnis, Geschlecht und Gemeinschaft auf die Betrachtung des Produktes Film und der vermittelten Inhalte. In der Untersuchung stehen die Charaktere, also die Filmfiguren, deren Konstellationen, die Erzählung und Handlung und deren Verläufe im Mittelpunkt, aus denen die Repräsentationen der Identitätsachsen „herausgeschält“ werden sollen. Das vorgestellte Analysemodell für die Untersuchung ist als Bemühen zu verstehen, die Analyse der Filme und die Fragekomplexe, die an die Filme herangetragen werden, systematisiert zu beantworten. Innerhalb dieser „Matrix“ werden die Filme interpretativ-textkritisch diskutiert (vgl. Weidinger 2006: 156 ff). Die Verschränkungen und Überschneidungen zwischen den einzelnen Elementen des Untersuchungsmodells sind bewusst und unvermeidbar. Wesentlicher Bestandteil der empirischen Auswertung der Filme ist die detaillierte Verortung der Elemente Landschaft, Geschlecht, Gemeinschaft und Gedächtnis sowie deren Überschneidungen und Verschränkungen in den Beispielfilmen.

Zur besseren Veranschaulichung führe ich noch einmal das Analysemodell an. Die Untersuchung der Filme gliedert sich wie folgt:

1. Entstehung, Produktion, Kontext, Allgemeine Daten
2. Handlung, Erzähllinien, Charaktere
3. Landschaft

4. Geschlecht

5. Gedächtnis

6. Gemeinschaft

Die Untersuchung der vier Konstruktionsachsen Landschaft, Geschlecht, Gedächtnis und Gemeinschaft schließe ich im jeweiligen Kapitel mit einem Fazit.

5.1 Entstehung, Produktion, Kontext, Allgemeine Daten

5.1.1 Echo der Berge (1954)

Der Film *Echo der Berge* trägt den Untertitel *Wo die Wege sich scheiden*, und ist heute unter dem deutschen Verleihtitel *Der Förster vom Silberwald* bekannt und erhältlich. Der Regisseur Alfons Stummer drehte unter dem Produktionsleiter Alfred Lehr in den Jahren 1953 und 1954, Produktionsfirma war die *Rondo Film*. Am 25. November 1954 hatte der Film Premiere. Bei der Premiere waren Bundeskanzler Julius Raab, Bundespräsident Theodor Körner und vielen Regierungsmitglieder anwesend.

Wie bereits in der Bestandsaufnahme im Kapitel 3 näher untersucht, verweist die Literatur auf *Echo der Berge* als Beginn und Startschuss der „Heimatifilmwelle“ (vgl. Steiner 1987, Steiner 1990, Steiner 2005, Höfig 1973, Büttner/Dewald 1997, Luger o.J., Walter 1969). Gertraud Steiner bezeichnet ihn als „erfolgreichsten und folgenreichsten Heimatfilm“ der 1950er Jahre (Steiner 1984: 272). Ursprünglich gedacht war der Film als Werbefilm für den Beruf des „Jägers“, den der damalige steirische Landesjägermeister Franz Mayr-Melnhof, einer der größten österreichischen Grundbesitzer und Spross einer ehemals der Aristokratie zugehörigen Familie, für eine Jagdausstellung produzieren lassen wollte.

Die von ihm konsultierten Branchenkenner klärten ihn auf, dass es, bei den enormen Produktionskosten, nur rentabel wäre, den Film nach der Ausstellung auch kommerziell zu verwerten und deshalb entweder ein kurzer Dokumentationsfilm oder ein Spielfilm gemacht werden müsste; halbstündige Filme hatten damals keine Möglichkeit, auch ausgestrahlt zu werden. Die Produktion wurde mit 3,5 Millionen Schilling von ihm finanziert, er holte sich aus Fördertöpfen (u.a. Film, Tourismus, damals noch „Fremdenverkehr“, und Ausstellungswesen) zusätzlich hohe Subventionen. Mit diesem Geld wurde von Stummer die Produktionsfirma *Rondo-Film* gegründet, die Mayr-Melnhof in den Sechzigern komplett aufkaufte. Gedreht wurde ausschließlich in seinen Revieren in der Steiermark sowie in Kärnten bei einem befreundeten Großgrundbesitzer. Die Schauspieler sowie auch der Regisseur waren zum damaligen Zeitpunkt „No Names“. Die Produzenten entschieden sich gegen bekannte Schauspielerinnen

und Schauspieler, da die mehr als ein Jahr dauernden Dreharbeiten sonst zu teuer geworden wären und um die Figuren so authentisch wie möglich wirken zu lassen (Steiner 1987).

Produziert wurde mit einem Ein-Mann-Kamerateam für die Sprechszenen und fünf weiteren Kameramännern für die Tier- und Naturaufnahmen. Diese Form der Aufteilung innerhalb einer Produktion, die bei allen in Österreich produzierten *Silberwaldfilmen* vorgenommen wurde, wurde bildlich und atmosphärisch ein Charakteristikum für die österreichischen Produktionen der Silberwaldfilme.

5.1.2 Die Sennerin von St. Kathrein (1955)

Der Film *Die Sennerin von St. Kathrein* wurde 1955 vom Regisseur Herbert B. Fredersdorfer unter der Produktionsleitung von Alfred Lehr in wenigen Monaten gedreht, Produzent war die *Schönbrunn-Film*. Der Film hatte am 11. November 1955 Premiere.

Im Film *Die Sennerin von St. Kathrein* sollten Naturschönheiten und Brauchtum in Österreich im Mittelpunkt stehen: „Architekt Fritz Jüpter-Jonstorff hat hoch droben auf dem Berge eine stilechte Almhütte erbaut, in deren Umgebung die Handlung des Films abrollt. Es ist eine echte Bergdorfgeschichte, voll Liebe und Eifersucht, wildern und raufen, jodeln und singen, die sich im Rahmen von herrlichen Naturaufnahmen und Bildern aus freier Wildbahn abspielt“ (ÖFKZ Nr. 473 zit. nach Steiner 1987: 174). Der Film *Die Sennerin von St. Kathrein* ist der zweite der in Österreich produzierten *Silberwaldfilme*.

5.1.3 Försterliesel (1956)

Der Film *Försterliesel* wurde 1956 unter der Produktionsleitung von Alfred Lehr von der *Schönbrunn-Film* produziert, ausführender Regisseur war Herbert B. Fredersdorfer. *Försterliesel* hatte am 12. Oktober 1956 Premiere.

Der Film *Försterliesel* wurde ein Jahr nach *Die Sennerin von St. Kathrein* gedreht. Der Titel lässt die Erinnerung an den *Förster vom Silberwald* zu. Große Aufmerksamkeit schenkte man den Tier- und Naturaufnahmen, die von einem zweiten, eigens abgestellten Kamerateam gedreht wurden (Steiner 1987: 175), eine Produktionsweise, die auch in *Die Sennerin von St. Kathrein* Anwendung fand. Dadurch entstand in den österreichischen *Silberwaldfilmen* das Charakteristikum der bereits erwähnten „unorganisch nebeneinander stehenden Blöcke“ (Steiner 1987: 173/174) aus Tier- und Sprechszenen. Er ist der dritte und letzte Film der in Österreich produzierten *Silberwald-Filme*, die Weiterführung des publikumswirksamen Silberwald-Themas wurde bis 1958 nur noch von bundesdeutschen Produktionsfirmen übernommen.

5.2 Handlung, Erzähllinien, Charaktere

5.2.1 Echo der Berge (1954)

Der Film spielt in den Steirischen bzw. Kärntner Bergen, wo der fiktive Silberwald steht. Der Jäger Hubert Gerold (Rudolf Lenz) lernt die Hofratsenkeln Liesl Leonhard (Anita Gutwell) kennen, die aus der Stadt zu ihrem Großvater zu Besuch ist. Liesl ist in Wien mit dem Bildhauer Max Freiberg (Erik Frey) liiert. Nachdem Liesl mit Hubert einen Pirschgang unternimmt, beschließt sie, länger zu bleiben, beide finden Gefallen aneinander. Als der eifersüchtige Max sie nach Wien zurückholen will, merkt er, dass Liesl davon nicht begeistert ist. Er besorgt sich von der Kellnerin Vroni (Lotte Ledl), die ihrerseits Gefallen an Hubert findet, ein Gewehr und geht wildern, wobei ihn Hubert erwischt. Hubert glaubt, dass auch Liesl etwas mit der Wilderei zu tun hat, und durch seine Meldung in Schwierigkeiten geraten könnte. Deshalb nennt er den Täter nicht, und bittet um seine Entlassung. Bei einem seiner letzten Dienstgänge erschießt er Liesls Hund, der ein Reh gerissen hat, wodurch eine Aussprache zwischen den beiden nicht mehr möglich ist. Liesl fährt enttäuscht mit Max in die Stadt zurück. Bei einer Party in Wien erfährt sie, dass Max der Wilderer war und fährt daraufhin sofort zu Hubert in die Karawanken, seiner neuen Dienststelle und nach weiteren Missverständnissen wird die endgültige Wiedervereinigung der beiden bewerkstelligt. Hubert kehrt zurück, wo ihn der Hofrat wieder eingestellt hat und auch Liesl bleibt in Hochmoos.

5.2.2 Die Sennerin von St. Kathrein (1955)

Die junge Sennerin Liesl (Anita Gutwell), die vor einem Jahr nach St. Kathrein gezogen und „aus einfachen Verhältnissen“ ist, wird von Martin (Rudolf Lenz), dem reichen und allseits beliebten Gestütsbesitzer, umworben, der ihr die Heirat vorschlägt. Die Tochter des großen Postwirts, Johanna (Lotte Ledl), findet ihrerseits Gefallen an Martin. Als Liesls Bruder Franz auftaucht und seine kriminelle Wilderer Vergangenheit gesteht, fürchtet Liesl um ihren Ruf und ihre Zukunft mit Martin und versteckt ihn bei sich. Gerüchte entstehen, zusätzlich angeheizt von Johanna, die Martin und Liesl auseinanderbringen will. Als Franz abermals wildern geht und dabei einen der Dorfjäger anschießt, kommt es zum vermeintlichen Vertrauensbruch zwischen Liesl und Martin, der Franz für Liesls Liebhaber hält, und die Dorfgemeinschaft hetzt gegen Liesl auf. Erst im großen Finale, als Franz beim Fluchtversuch von der Alm eingekesselt und gestellt wird, und Liesl dabei im Wildbach beinahe ums Leben kommt, wendet sich alles zum Guten. Martin rettet sie, bittet sie abermals um die Heirat und der Film endet mit Liesls und Martins Trauung in der örtlichen Kirche.

5.2.3 Försterliesel (1956)

Auch *Försterliesel* spielt im Silberwald. Der Silberwald ist der Ort, an dem die Hauptdarstellerin von und mit der Natur lebt, einen kleinen Tiergarten angelegt hat und ein beschauliches Leben führt. Basis der Handlung ist das Umworben-Werden Liesls von drei Männern. Die drei Kontrahenten im Liebesspiel um Liesl sind der junge Jäger Toni (Rudolf Lenz), der reiche und unleidliche Bauer Bartl (Hardo Friemel) und der Großstädter und Jagdherr Robert Burgert (Erik Frey), der in Begleitung einer „Dame aus der Stadt“, Carola (Eva Maria Meinecke) erscheint. Dabei kommt es zu etlichen Verwirrungen. Der Jagdherr Robert bemüht sich um Liesl, seine Begleitung Carola um den Jäger Toni, der Jäger Toni bemüht sich um Liesl, muss sich aber auch um Carola, die Begleitung seines Jagdherrn kümmern, Bartl ist der „Ex“ von Liesl, kann dies aber nicht verstehen und bemüht sich seinerseits um Carola und die Magd Zenzi bemüht sich um Bartl. Nach einigen Verwirrungen kommt es zum Happy End: Carola reist ab, der Jagdherr beschränkt sich auf seine Großgrundbesitzerfunktion, und aus Liesl und Toni sowie Bartl und Zenzi werden Liebespaare.

Alle Schauspieler, Charaktere und Figurenkonstellationen sind den vorangegangenen Silberwaldfilmen entnommen. So ist Rudolf Lenz wieder als Jäger im Einsatz, Anita Gutwell ist die titelgebende Hauptfigur Försterliesel, und Lotte Ledl spielt die Rolle der „zweiten Frau“, die Magd Zenzi. Erik Frey ist in der Rolle des Jagdherrn Burgert ein weiteres Mal Widersacher im Werben um Liesl. Einzig die Rolle der Carola (Eva Maria Meinecke) wird als ganze neue Figur eingeführt. Sie übernimmt den Part der extravaganten, zimperlichen, mondänen Dame aus der Stadt, die für viel Wirbel sorgt.

5.3 Landschaft

5.3.1 Echo der Berge (1954)

Der Film *Echo der Berge* beginnt mit einer Kamerafahrt über unberührte Wald- und Berglandschaften. Noch vor den Figuren des Filmes werden Hirsche, Adler und Rehe gezeigt, denen die Landschaft als Lebensraum dient. Diese vermeintliche Unberührtheit wird jäh durch das Geräusch von Motorsägen unterbrochen. In diese Szene hinein wird der Jäger Hubert mit seinem Begleiter, einem jungen Bub, geschnitten, die gerade bei einer Waldhütte ihre Arbeit beginnen. Huberts Worte „Was ist denn da los? Wer schlägert denn da?“ sind, nach guten 4 Minuten Landschaftsaufnahmen, die ersten Worte, die gesprochen werden. Hubert eilt zum Ort des Geschehens und stellt die Waldarbeiter zur Rede. Dabei erfährt er, dass die Gemeinde den Silberwald verkaufen will, um Baugründe zu erhalten, und die Rodungsarbeiten hierfür bereits begonnen haben. Der Jäger Hubert verspricht sich selbst, dass das nicht passieren wird. Er

spricht beim Pächter des Silberwaldes, beim Hofrat Leonhard vor, und äußert in einem Plädoyer für den Erhalt von Wild und Wald seine Bedenken um das Vorhaben der Gemeinde. Der Hofrat verspricht, sich persönlich darum zu kümmern und den Bürgermeister davon zu überzeugen, dies nicht zu tun.

Gleich zu Beginn werden die Zuschauerinnen und Zuschauer auf die Unverrückbarkeit und Unberührbarkeit der Natur im Film eingeschworen. Der Wald, die Berge und der „Lebensraum“ Alpenwelt wird als österreichische Topographie vorgestellt, um die und in der sich in 86 Minuten die gesamte Filmhandlung drehen wird. Die titelgebenden Berge des Originaltitels sowie der Silberwald als titelgebend für den deutschen Verleihtitel sind Ort des Geschehens.

Eine Besonderheit des Filmes in Bezug auf die Wichtigkeit und Notwendigkeit der Landschaft findet sich bereits im Vorspann: Hier werden die Produzierenden, Mitwirkenden und Geldgebenden angeführt. Mit eindrucksvoller Jagdhornmusik werden die Zuseherinnen und Zuseher auf das Folgende eingestimmt. Nachdem unter „Es wirken mit“ sämtliche menschliche Darstellerinnen und Darsteller angeführt werden, wird neben „Der österreichischen Jägerschaft“ explizit „Die österreichische Landschaft“ als Mitwirkende angeführt.

In diese Welt aus Bergen und Wäldern kommt die „Städterin“ Liesl, die Enkelin von Hofrat Leonhard, zu Besuch, um ihren Großvater zum Jägerball zu begleiten. Rasch ist sie begeistert von der Umgebung, der frischen Luft, den Tieren, dem Wald als Ort der Erholung und Erneuerung. Nach dem Jägerball sieht man Liesl beim Schifahren, und der Jäger Hubert sieht dadurch das Wild gefährdet. Als er von weitem erkennt, dass jemand Schi fährt, ruft er „Verdammte Schweinerei! Wer fährt denn da?“ Ein Schild zeigt „Skifahren verboten“, Hubert beginnt die „Verfolgungsjagd“ und stellt dem Eindringling nach. Auf frischer Tat ertappt stellt Hubert Liesl zur Rede „Wie kann man denn mitten durch den Wald fahren?“ Darauf Liesl „Warum sind Sie denn so böse? Woher soll ich wissen, dass man da nicht durchfahren darf?“ – „Es sind ja überall Warnungstafeln aufgestellt.“ Darauf Liesl, recht trotzig „Die hab' ich nicht gesehen!“. Hubert darauf „Ihr Stadtleut' seht auch nie das, was ihr sehen sollt! Ihr glaubt in den Bergen kann man sich überall herumtreiben.“ Darauf Liesl „Ja das kommt davon, weil sie sich seit dem Jägerball gar nicht mehr um mich gekümmert haben. Ihr müsst uns Stadtleut' halt richtig erziehen“. Darauf stapft Hubert an Liesl vorbei, dreht sich noch einmal bedeutungsvoll um und meint mit einem Augenzwinkern „Kommen's halt mit!“ Er fährt mit Liesl zu einer Holzhütte, wo er einen Monolog über Wild, Wald und Natur hält, den Liesl mit dem Satz „Ich glaub, von ihnen kann man noch ganz andere Sachen lernen“ beendet. Wald und Berge in *Echo der Berge* sind gleichsam Versicherung für die moralische Integrität derer, die sich damit beschäftigen. Gleichzeitig ist der Wald ein Ort, in dem Männer jagen, beobachten, Ruhe finden, und um den es zu kämpfen gilt. Hier zeigen die männlichen Eindringlinge im falschen Umgang mit Wald und Wild ihre moralische Verkehrtheit. Frauen sind im Silberwald nicht willkommen

und ihnen wird der Aufenthalt und Umgang mit der Natur konfliktfrei nicht zugestanden bzw. völlig verwehrt.

Die Berge und Wälder sind in *Echo der Berge* unverrückbare Monumente, die in ihrer Gefühlsaufladung einen Eigenwert besitzen und für sich selbst stehen (Höfig 1973: 79ff). Hochmoos, der Ort im Silberwald, wird als Enklave und Ort konstruiert, in dem „die Welt noch in Ordnung ist“. Zwischen aufgeputzten Bauernhäusern und akkurat geschlichteten Holzstapel findet gemeinsames Leben statt, hier spielen brave Kinder, gehen Frauen mit Korb einkaufen und lenken die Männer das Zusammenleben. Der weiße Kirchturm und das gemütliche Wirtshaus runden das Bild ab. In dieses Setting hinein schlängelt sich eine einzige Straße, die nur nach Hochmoos führt. Wann immer die Straße in Szene gesetzt wird, wird die Musik unheimlich, die Lautstärke wird erhöht und die Besinnlichkeit in der Darstellung der Bilder ist vorüber. Das einzige Auto, das im Film vorkommt, sieht man von weitem kommen, der aufgewirbelte Staub, die Motorengeräusche und die unheilvolle Musik lassen vermuten, dass mit dem Auto auch Aufregung in den Ort kommt. Das Auto, ein knallrotes Sportwagencabrio, gehört dem Gegenspieler von Hubert, dem Künstler Max Freiberg. Er ist Eindringling, Widersacher, Gegenspieler und Wilderer, alles an ihm wird als verkehrt dargestellt. In der Natur bewegt er sich zwar ebenso, allerdings als „Wilderer“, als Jäger ohne Lizenz. Das wird als Affront gewertet und als Angriff auf Ordnung und Landschaft. Die Landschaft dient in *Echo der Berge* der Verortung männlicher moralischer Integrität: Als Liesl abreisen will, versucht Hubert sie zu überreden, doch noch dazubleiben, und bietet ihr eine Adlerpirsch an. Liesl entscheidet um und bleibt, und bezeichnet das Beobachten des Adlerhorstes als „zu verlockenden Vorschlag“. Das Gespräch der beiden quitiert der Großvater mit dem Satz: „Sehr gut! Tja, gegen einen Adler kommt eben nicht einmal ein abstrakter Künstler an!“. Der „abstrakte Künstler“ ist Max Freiberg, der gegen den naturverbundenen Hubert Gerold keine Chance hat.

So wie der Film mit Landschaftsaufnahmen beginnt, so endet er auch damit. Die Schlusszene ist geprägt von der Rede des Pfarrers zur Hubertusfeier. Die Jäger haben hierfür einen erlegten, kapitalen Hirsch vor der Kirche „aufgebahrt“, und Männer, Frauen und Kinder stehen ringsum. Zu den Pfarrersworten schwenkt die Kamera um auf ein überwältigendes Bergpanorama, das die intakte Dorfgemeinschaft, die vollständig versammelt ist, um- und einschließt, und das Begrenztsein homogener Gemeinschaften unterstreicht.

5.3.2 Die Sennerin von St. Kathrein (1955)

Im Film *Die Sennerin von St. Kathrein* ist die Landschaft und der Ort der Handlung ein weiteres Mal die idyllische Bergwelt der Steiermark. Hier befinden sich die beiden fiktiven Orte der Handlung: der Ort St. Kathrein mit Wirtshaus, Kirche und Bauernhöfen, und die ärmliche Almhütte, auf der die Sennerin Liesl lebt und arbeitet. Alle Wege von und zu dieser Hütte

führen über Almen, Wiesen und Wälder und der Silberwald ist in diesem Silberwald-Filme so präsent wie nie. In ihm spielt sich die gesamte Handlung ab.

Der Kinderchor, der zu Beginn des Films beim Dorffest auftritt, verweist auf den Ort des nun folgenden Geschehens und die Verbundenheit mit der „Heimat“, die sich an Geographie und Landschaft festmacht.

„A Bacherl, a reines,
a Kircherl, a kleines
und ringsum die Häuser
vertraut schau'n sie aus.
Und bin ich doch ferne
Zurück komm' ich gerne
Denn das ist mein Heimatort,
da bin ich z'haus“

Trotzdem die Sennerin Liesl eine Frau ist und sie auf einer Alm direkt neben dem Wald lebt, bleibt die Außenwelt der Heimatfilmlandschaft männlich dominiert und geprägt. Als sie sich von dieser Hütte wegbewegt und versucht, ihren Bruder von der Flucht abzuhalten, wird sie sogleich in Lebensgefahr gebracht. Beim Versuch, Franz das Gewehr zu entreißen, verliert sie den Halt, fällt rücklings auf ein nur spärlich angebundenes Floß im reißenden Gebirgsbach, das Floß löst sich und fährt prompt auf einen wilden Wasserfall zu, während Liesl schreiend und kreischend auf ihre Rettung wartet. Den gewaltigen Wassermassen sind nur die heraneilenden Männer gewachsen, allen voran Martin, der Liesl wagemutig aus dem Wasser zieht und sie stilvoll ins Tal trägt, wo sie sich aufgebettet rasch erholt und ihrer Hochzeit nun nichts mehr im Wege steht. Der einzige „Ausflug“ in die Wildnis endet für Liesl beinahe tödlich. Kurz zuvor hatte sie auf der Zither erst das dazu passende Lied gespielt „Alle bösen Geister und bösen Weiber die sich umanandtreiben, sollen uns in Ruh' und in Frieden lassen und in da Höll' beim Teufel bleiben, für heut und alle Zeit, duliöh“.

Wieder ist es außerdem der Konflikt um die Jagd bzw. die Wilderei ihres Bruders Franz, der sich bei Liesl auf der Alm versteckt hält. Von allen drei untersuchten Filmen ist *Die Sennerin von St. Kathrein* derjenige mit den wenigsten und spärlichsten Dialogen und Sprechszenen der beiden Hauptfiguren. Die Landschaft umschließt billigend die Charaktere, und die Naturverbundenheit der Sennerin ist der einzige Grund, warum Martin in ihr die rechtschaffendste der weiblichen Dorfbewohnerinnen sieht: Bevor es zum Heiratsantrag kommt, gibt es keinen einzigen Dialog zwischen den beiden.

Die Alm ist örtlich der „höchste Punkt“ der Landschaft, dieser Höhenunterschied wird auch in der moralischen Bewertung des Ortes sichtbar. Von hier hat Mann den Weit- und Überblick und

hier besteht die Möglichkeit zur Läuterung und Ehrlichkeit. Wann immer es die Möglichkeit gibt, packen die Jäger-Männer ihr Fernglas aus, um sich der umliegenden Landschaft zu bemächtigen, das „Beobachten“ ist in allen drei Heimatfilmen eine ständige Tätigkeit der männlichen Hauptfiguren. Die Frauen haben allesamt kein eigenes Fernglas, nicht einmal die Sennerin. Frauen wird die Aneignung der Natur durch das Beobachten nicht zugestanden.

5.3.3 Försterliesel (1956)

Der Film *Försterliesel* beginnt mit einer Einstellung eines Liebepaares, das im Wald auf einer Bank sitzt und gemeinsam ein Lied singt:

„Im grünen Wald, dort wo die Rehlein grasen,
Stand einst ein Försterhaus am Waldesrand,
Ein junges Mädel in den schönsten Jahren,
Die Försterliesel wurde sie genannt.

Es war an einem schönen Sonntagmorgen,
Die Liesel schaut nach ihrem Liebsten aus,
Der Förster kannt ihn nicht im grünen Kleide,
Des Wildschütz Lied sang er im Försterhaus.

Der Förster sah des Liebsten sein Gebahren,
Hat ihn erkannt, es war der wildernde Dieb.
Die Liebe aber, sie geht über alles,
Der Wilddieb gab sein Wort: ich hab dich lieb.“

Als nach den letzten gesungenen Worten der junge Mann sich bedeutungsvoll zum Kuss an seine Partnerin wendet, und diese sich angewidert wegdreht, kommt aus dem Hintergrund ein erboster älterer Mann zum Vorschein, der aufgeregt ruft: „Nein so geht das nicht!“. Erst jetzt und durch den Kameraschwenk wird klar, wo sich die Szene abspielt: Auf einer Dorfbühne bei der Probe eines Theaterstückes, das gezeigte Sitzbänkchen im Wald Bühnenkulisse. Es stellt sich heraus, dass das schauspielende Paar auf der Bühne das ehemalige Liebespaar Liesel und Bartl ist, das nun bei dem Theaterstück wieder ein Liebespaar spielen soll, Liesl sich auf der Bühne aber weigert, ihren ehemaligen Partner Bartl zu küssen. Sie verlässt den Bühnenwald und flieht in den realen Wald, um der Verkehrtheit dieser Situation zu entkommen.

Der Wald und die Natur sind im Film *Försterliesel* bunte, frische Orte für gemeinsame Ausflüge, hier leben – recht zahm dargestellte – friedliche Wildtiere und es wird gejagt und erobert. Die „Über-Farbigkeit“ des Filmes unterscheidet ihn von den beiden anderen untersuchten Filmen:

Der Film *Försterliesl* erweckt den Eindruck einer nachkolorierten, hyperrealen strahlenden Welt, die Bäche und Wasserfälle glitzern besonders blau, die schneebedeckten Bergspitzen sind blendend weiß und in allen Grünschattierungen erscheinen Wälder, Bäume, Almen und Wiesen wie „frisch geputzt“. Die „Kulissenhaftigkeit“ des ultrafarbigen Films steht auch im Kontrast zu den zum Teil überbelichteten und deshalb blassen Naturdarstellungen in *Echo der Berge* und den nicht nachkolorierten Darstellungen in *Die Sennerin von St. Kathrein*. Der Eindruck, es mit einer realen Welt zu tun zu haben, wird dadurch zwar etwas abgeschwächt, durch die Überzeichnung wirkt die dargestellte Landschaft idealisiert.

Die Annäherung zwischen Liesl und dem neuen Jäger Toni findet ebenfalls im Wald statt: Bei einem Ausflug beobachten die beiden ein Murmeltierpaar und bemerken mit wenigen verstohlenen Seitenblicken ihre Gefühle füreinander. Dass beide naturverbunden sind und in der Natur nicht deplatziert wirken, ist ein wichtiges gemeinsames Moment in der Darstellung der Charaktere. Niemand außer ihnen beiden wird als ähnlich bedingungslos tier- und naturlieb dargestellt.

Der Konflikt an und mit der Natur ist im Film *Försterliesl* nicht so ausgeprägt vorhanden wie in den anderen beiden Filmen. Es „passiert“ wenig, und sämtliche Handlungsstränge laufen auf die Umwerbung von Liesl hinaus. Es wird nicht gewildert, es droht kein Unglück im Wald und die einzigen Eindringlinge in das System Silberwald bleiben im Ort, wo sie intrigieren und Verwirrung schaffen. In besonderem Maße kommt der Natur in *Försterliesl* eine besänftigende Funktion zu, hierher ziehen sich die männlichen Charaktere zurück, um sich für die Herausforderungen des gesellschaftlichen Zusammenlebens vorzubereiten, um Spannungen auszugleichen und sogar die Jagd erscheint mehr als Sport denn als notwendige, schwere und harte Aufgabe für Männer, wie sie sie noch in den beiden anderen Filmen war.

Am Ende des Films sind es Liesl und Toni, die auf der Bühne das Liebespaar spielen und es kommt zum Kuss, dem einzigen im ganzen Film, vor der gedoppelten Kulisse des Silberwaldes im Silberwald.

5.3.4 Fazit Landschaft

Die Landschaft spielt im Heimatfilm eine gewichtige Rolle. Die atmosphärische Gestaltung der meist in wenigen Sätzen erzählten Handlung im alpinen Raum ist ein Charakteristikum in der Ästhetik des Heimatfilms. Im Heimatfilm der 1950er Jahre wird der Dialog beinahe verdrängt von Landschafts- und Naturaufnahmen, die gleichsam billigend die Charaktere umschließt, Landschaft ist damit mehr als bloß dekorativer Hintergrund für narrative Strukturen. „In vielen Heimatfilmen, in denen der eigentliche Hauptdarsteller die Landschaft ist, rückt der Dialog automatisch in eine Nebenlinie“ (Steiner o.J.: o.P.). Sie ist über ihre Funktion als Kulisse eine

„Hauptdarstellerin“ in den Filmen der 1950er Jahre. Der Dialog bietet somit nur eine Ebene zu Untersuchung, die wort- und dialoglosen Bilder der dargestellten Orte und Räume sind der Hintergrund und die Landschaft für die Konstruktion der Identität, die in ihnen, vor ihnen und mit ihnen stattfinden. Identität entsteht, neben der Zugehörigkeit und Nicht-Zugehörigkeit zu bestimmten Aspekten wie soziale Gruppen oder Geschlecht, auch durch die Beziehung von Orten und Räumen, in denen sich Menschen bewegen. „Diese subjektive Verbindung zu einem Ort wird dabei als Heimat bezeichnet“ (Hein 2006: 420).

Die Landschaftsinszenierungen im Heimatfilm unterliegen einem grundsätzlichen Spannungsverhältnis zwischen „Landschaft“ und „Natur“. Die Landschaft weist einen vom Menschen geformten, geschaffenen Charakter auf, die Natur erscheint als dem Menschen entfremdet, und als etwas dem Menschen vorgängiges. Landschaft ist im Heimatfilm also nicht nur „verdinglichte Natur“, sondern auch „historisches Gewordensein“ (Höfig 1973: 79ff). Die Landschaft und deren Gefühlsaufladung ist mit einem Eigenwert belegt, „verschleiert aber dieses historische Gewordensein ebenso wie deren gesellschaftliche Beherrschung“ (Schweinberger 2001: 39). Landschaft im Heimatfilm fungiert also nicht nur als Drehort und „Gegend“, sondern wird konstruiert „als Folie, über die Sentiment transportiert wird und werden soll“ (Schachinger 1994: 32). Höfig spricht im Zusammenhang mit der „Stereotypisierung“ von Landschaftsbildern von bildlicher Verflachung: Durch die Reduzierung von Eigenarten spezieller Landschaften und Bevölkerungsgruppen wird eine „überregionale Verständlichkeit“ produziert (Höfig 1973: 73). Es entstehen Ideallandschaften, die mit dem tatsächlichen Lebensumfeld dort ansässiger Bevölkerungsgruppen nichts gemein haben.

Die positive Orientierung nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges am neu entstandenen österreichischen Territorium entstand entlang „affektiv ansprechender Offerte, welche die Bewohner des Landes mit einem staatsbürgerlichen Bewusstsein und dem entsprechenden Zugehörigkeitsgefühl“ (Steiner 2005: 204) ausstattete. Die Suche nach „besseren“ Zeiten in der Geschichte und unzerstörter, „heiler“ Orte im Land, wie es die Wald- und Bergwelt waren, boten einen konfliktfreien „kleinsten gemeinsamen Nenner“, „an deren Qualitäten ein neues, gutes und heiles Österreich sich erbauen, in deren Spiegel das Volk sich freudig erkennen“ konnte (ebd.: 204). Der Heimatfilm der 1950er Jahre trägt zur „Reterritorialisierung“ von Geschichte, Zeit und Ort in einem österreichischen Kontext (ebd.: 204) bei. Die Natur wird zur Mutter, „in deren Schoß alle von modernen Sozietäten hervorgetriebenen Widersprüche irgendwie und irgendwann bedeutungslos werden sollen“ (Steiner 2005: 206). Landschaften stellen sich als Ausprägung unkomplexer Natur dar, sie werden zur Kulisse von leicht abgehandelten Liebesgeschichten, in die Gesellschaftsverhältnisse eingeschrieben stehen. Die Natur als drohende, unheimliche und gefährliche Gewalt, wie sie noch in den Heimatmelodramen der Vorkriegszeit gezeigt wurde, ist in den Heimatfilmen während der Besatzungszeit nicht mehr zu finden. Die Landschaft ist eine Bemühung um eine

österreichspezifische Kulisse, eine Art „Emblem“, „an denen die Herstellung von Sinnbildern des Ewigen und Unveränderlichen als das Ziel einer historischen Bewegung erscheint, die nichts bewegt und den Stillstand als besten aller Zustände feiert“ (Steiner 2005: 206).

Gleichzeitig ist „Landschaft“ im Heimatfilm der Tatort für Handlung und Erzählung. Die Landschaft mit Wäldern, Bäumen, Feldern und Wildtieren ist die Außenwelt der Protagonistinnen und Protagonisten, in der sie sich bewegen, leben und die mehr ist als bloße Kulisse für ein Treiben davor. Die „memotechnische Indienstnahme der Zeit“ ist vom dargestellten Raum nicht zu trennen, und Gedächtnisse werden an Orte gebunden, denn „das Aufsuchen dieser Orte dient zur Selbstinszenierung des (...) Gedächtnisses.“ (Steiner 2005: 204). Die Landschaft des Heimatfilms ist *lieux des mémoires*, ein Gedächtnisort, an den sich Erinnerungen heften (Assmann 2007: 19).

Landschaft steht für das patriarchal geprägte, „männlich“ konnotierte, zu ordnende „Außen“, wo die „natürlich“ dargestellte Geschlechterordnung zweigeschlechtlich, heteronorm und androzentristisch-patriarchal ausgeprägt ist, und als Vorbild für das gemeinschaftliche Leben, auch zwischen den Geschlechtern, zu deuten ist. Das Eindringen in diese Außenwelt ist konfliktfrei nur den Männern im Film möglich, Frauen haben in der wilden Welt des Silberwalds nur wenig zu tun. Der Jäger als oberste und ordnende Instanz in einer bäuerlich und dörfliche geprägten Gemeinschaft fügt sich in die „Natürlichkeit“ der Landschaft ein, lernt von ihr und zieht seine moralische Integrität aus dieser Instanz, die als ewig gültig nicht angezweifelt wird. Die Landschaften des Heimatfilms sind als „Konstruktionsort“ der ewigen Gültigkeit einer natürlichen Ordnung zu bewerten.

Als filmisches Pendant zur starren Gültigkeit ewiger Landschaften sind die Darstellungen von Straßen und Städten als Orte der Bewegung immer negativ konnotiert. Die Straßen versprechen Abenteuer, Flucht, Rebellion und die Möglichkeit des Ein- und Vordringens in die heile Welt. Anders als in anderen Untergattungen des Heimatfilms wird in den Silberwaldfilmen die Straße als Möglichkeit dargestellt, Unheil und Aufruhr in die Bevölkerung zu bringen. Individuelle An- und Ausreise werden von der Silberwaldgemeinschaft als suspekt angesehen: über die Straße kommen ausschließlich Unheilbringer in die sonst so idyllische Ordnung (vgl. Moser 2005).

Landschaft ist, entgegen der gängigen Literaturmeinung, jedoch mehr als bloße Kulisse für seichte Liebesspielchen. Sie steht vielmehr als „locus communis“, in den die gängigen Geschlechter-, Gedächtnis- und Gesellschaftsordnungen eingeschrieben stehen. Die herbe, harsche, von Männern dominierte Außenwelt, die jedoch nicht mehr die schreckliche Dramatik Fanck'scher Bergfilme hatte (vgl. Moser 2005), steht auch als Ort für erwünschtes Sozialverhaltenstand. So wie der Außenraum männlich konnotiert wird, wird die Innenwelt als weiblich-privates Nicht-Öffentliches und Subalternes konstruiert und goutiert.

Im Film sind die Inszenierungen von Landschaften, die – anders als die reale, physische, alpine Landschaft – Bedingung für die atmosphärische Gestaltung von Bildern. Landschaft im Heimatfilm ist weniger die simple Darstellung von „schöner Natur“, sie bedeutet und bedingt die räumliche Abgrenzung von Ort und damit von „der Heimat“. Die postulierte Ubiquität der gezeigten Landschaften und die bewusste, dramaturgische Instrumentalisierung von Landschaften machen die Landschaft im Heimatfilm als Ort gemeinschaftlichen Geschehens auch zu einem Ort von Identität. Die Landschaft im Heimatfilm definiert die räumliche Begrenzung einer Welt, die so gut wie unveränderbar gezeigt wird. Die „Natürlichkeit“ der Umgebung zeigt sich auch in der „Natürlichkeit“ der Charaktere, Handlung und Ordnung, die im Film angetroffen werden. Die Einbettung in diese eine, „natürliche“ Umgebung legitimiert die gezeigten gesellschaftlichen Verhältnisse.

5.4 Geschlecht

Geschlechter, Geschlechtlichkeit und Geschlechterverhältnisse sind in Filmen eingeschrieben in Tätigkeiten, Handlungen und Bilder. Entsprechend notwendig ist es zur Untersuchung des vorliegenden Films, nicht nur die „Rollen“ der Charaktere vorzustellen, sondern sich auf die Suche nach eben jenen Einschreibungen zu machen, die „Mann“ und „Frau“ als gegensätzlich und ergänzend konstruieren und legitimieren.

5.4.1 Echo der Berge (1954)

In Bezug auf Auftreten und Darstellung von Frauen und Männern bzw. von weiblichen und männlichen Darstellern steht der Film beispielgebend für das ganze Genre. Die klassische Genretradition zeichnet die Männer als Jäger, Beschützer, Kämpfer und Helden und stellt diese einem Frauenbild gegenüber, das ebenfalls einem standardisierten Muster entspricht: Frauen und weibliche Darstellerinnen verkörpern die Ideale der Sanftheit, Nachsicht, Unbescholtenheit und sind allesamt zukünftige Ehefrauen. Um dies zu garantieren, gilt es, formbar und erziehbar zu sein. Die Frauen, die als „gut“ konnotiert werden, werden allesamt als „unfertig“ dargestellt: Die Kellnerin Vroni ist naiv und intrigant, die Hofratstochter Liesl, die an sich einem Beruf nachgeht, erkennt diesen als „falsch“ an und lässt sich ebenfalls „umstimmen“. Die Männer weisen den Frauen den Weg, sie sind es, die sozial dominant agieren und darüber entscheiden, woran die Frauen teilhaben und woran nicht. Als Hubert, erbost vom Schlägern des Silberwaldes, beim Hofrat zur Tür hereinkommt, probt dort Vroni gerade mit einem Kinderchor ein Musikstück. Als sie ihn fragt, was denn los sei, antwortet er ihr: „Das braucht dich nicht zu interessieren!“. Und noch ein zweites Mal wird Vroni der für Frauen zugedachte Platz zugewiesen. Als zwei Buben vor dem Haus flüsternd über den Jäger reden, fragt sie

„Was tuschelt's denn da?“, worauf sie die Antwort bekommt: „Nix für dich. Das ist Männersach'!“.

Die Männer sind allesamt und während des gesamten Filmes mit Holzhacken, Jagen, Schießen, „nach dem Rechten sehen“ und einem Kräfteressen untereinander beschäftigt, sei dies bei einer Rauferei, beim Scheibenschießen oder im Kampf um die „beste“ Frau. Den Frauen wird diese Form der Aktivität nicht zugestanden. Sie sind naive, belehrbare Wesen, die sich durch Passivität auszeichnen, abwaschen, lesen, sich um Männer sorgen und ihre Zeit damit verbringen, vom „Richtigen“ als Ehefrau auserwählt zu werden.

Innig mit der Filmhandlung des Films *Echo der Berge* ist auch das Geschlechterverständnis des Filmes verbunden. Will man die ohnehin nicht sehr komplexe Handlung auf das Verständnis von geschlechtsspezifischen Eigenschafts- und Rollenzuteilungen lesen, ergibt sich ein recht plattes Bild: Die junge Frau wird als potentielle Schwiegertochter in eine Gemeinschaft eingeführt, bietet die Vorlage für männliche Besitzanspruchskonflikte, wird belehrt und geläutert, gibt ihr bisheriges Leben schließlich auf und lebt an der Seite rechtschaffender Männer. Männer wiederum haben die Aufgabe, zu handeln, zu führen, zu leiten, zu entscheiden und „die richtige Wahl“ zu treffen. Sie stehen in ständiger Konkurrenz zum jeweils Nächsten und sind im Film ständig mit eben diesem „Kräfteressen“ beschäftigt.

Zwischen Dirndl und Lederhose spannen sich die Geschlechterverhältnisse körperlich und äußerlich in simpler Gegensätzlichkeit und Unmissverständlichkeit auf. Das Dirndl wird zur weiblichen, die Lederhose zur männlichen Uniform, die Art, diese zu tragen, geben Aufschluss über die Verinnerlichung der herrschenden Geschlechterverhältnisse der Trägerinnen und Träger. Hubert Gerold trägt seine Lederhose mit „Stolz“, als Jäger hat er seinen Platz in der Gemeinschaft eingenommen. Max Freiberg, der Künstler und Huberts Gegenspieler, trägt keine Lederhosen. Liesl ist die Vorzeige- und Paredefrau und trägt Dirndl. Anhand dieses Kleidungsstückes zeigt sich auch die Metamorphose des Charakters Liesl: Zu Beginn wird sie als selbstbestimmte, junge Frau gezeigt, die in einem künstlerisch geprägten Umfeld in Wien an der Seite eines Bildhauers lebt. Légitime und jung trägt sie Hose, Pulli, Arbeitsschürze und eine Herrenarmbanduhr. Beinahe verpasst sie den Zug, der sie „aufs Land“ zu ihrem Großvater bringen soll. Ihm hat sie seit Jahren versprochen, einmal mit ihm zum Jägerball in Hochmoos, dem Ort der weiteren Handlung, zu gehen. Kaum dort angekommen, wird ihr vom Großvater recht rasch gezeigt, was in Hochmoos „erwünscht“ ist: Als sie in einem schicken, der damaligen Mode entsprechenden Cocktailkleid erscheint, und vom Großvater schief beäugt wird, meint sie noch selbstbewusst: „Das Kleid passt ausgezeichnet zu mir!“. Der Großvater als gestrenger Sitten- und Ordnungshüter mahnt ihr Verständnis für die Umgebung ein, und bittet sie mit den Worten „Ich hab mir für dich etwas anderes vorgestellt!“ implizit, sich umzuziehen, um „zu uns“ zu passen. Letztlich erscheint Liesl im hochgeschlossenen, biedereren Dirndl, und die

Dorfgemeinschaft quittiert dies mit Anerkennung. Der Wechsel vom Seidenkleid ins Dirndl symbolisiert Liesls Übergang von der Städterin zum Mitglied der Dorfgesellschaft. Ganz in der Tradition der Ganghofer'schen „Gesundung“ ist nun die Bekanntschaft mit dem „richtigen“ Partner unausweichlich, und das Abwenden von ihrem bisherigen Umfeld in der Stadt wird ihr entschieden.

Bevor Liesls endgültige Läuterung und die Entscheidung für Hochmoos ansteht, wird eine kurze Rückkehr nach Wien eingelegt. Dort gibt Max Freiberg, der Künstler und Nichtmehr-Ex-Liebhaber, zu ihren Ehren eine Cocktailparty. Die illustre Runde hört Jazz, trinkt aus langstiehligen Gläsern Martini, und die Frauen tragen asymmetrische, und damit „traditionell als Zeichen höchster Unordnung“ stehende, Kleider¹⁷ (Barthes 1964: 44). Liesl wirkt verloren, kann sich nicht amüsieren und findet sich in der bis vor kurzem so gewohnten Umgebung nicht zurecht. Als der Radiosender von Jazz zu einer Orgelsonate von Bach wechselt – zu der Sonate, die ihr Hubert in der Kirche wortlos vorgespielt hat – steht für sie fest, wo sie leben will. Liesl hat, nach einigen Gefühls- und Kleidungsverwirrungen, am Ende ihren Platz gefunden. Am Ende des Films werden die Geschlechterbilder mittels Happy End, zu dem sie geführt haben, legitimiert.

Der Körper steht auch im Zentrum eines Dialogs zwischen Max Freiberg und seiner Mitarbeiterin Karin im Wiener Atelier. Sichtlich genervt beendet Max seine Arbeit an einer abstrakt gestalteten Skulptur mit den Worten „Heute wird das nichts“. Karin meint daraufhin „Wie wärs, wenn du zur Abwechslung einmal mich modellieren würdest?“ und möchte posierend seine Aufmerksamkeit auf sich ziehen. Er beachtet sie jedoch gar nicht, und erst, als sie ihn mit einem lauten „Max!“ aus seiner Teilnahmslosigkeit herausreißt, er sie lächelnd von oben bis unten mustert und sie kokett ihre Hände in die Hüften stemmt, wendet er sich mit dem Satz „Du bist mir zu konkret“ wieder von ihr ab. Diese Szene disqualifiziert gleich zwei Figuren in der Ausübung der gewünschten Geschlechterrollen: Max' Amoral wird durch das Verweigern des „Konkreten“ und „Natürlichen“ verstärkt und Karins Verhalten – ein für Frauen in Heimatfilmen „ungebührliches“, aktives und bewusstes Zugehen und Flirten mit dem Mann, dem die Zuneigung gehört – als „verwerflich“ und „unweiblich“ dargestellt.

5.4.2 Die Sennerin von St. Kathrein (1955)

Zwei Frauen- und zwei Männertypen stehen sich im Film *Die Sennerin von St. Kathrein* gegenüber. Liesl ist die arme Sennerin, schweigsam, angepasst, von hoher Integrität und mit wenig Ansehen. Sie steht in dieser Einsamkeit auch für die Tugenden Reinheit und Ehrbarkeit. Auch äußerlich stehen ihre dunklen, kurzen Haare in krassem Gegensatz zu den dicken,

¹⁷ „Das traditionelle Zeichen für Unordnung, die Asymmetrie. (...) Doch diese Zeichen sind übertrieben und läppisch zugleich, sie postulieren ‚Natürlichkeit‘“ (Barthes 1964: 44)

blonden Zöpfen der anderen Frauen des Ortes. Ihr direktes Gegenüber ist die Wirtshaustochter Johanna: reich, angesehen, groß und grob, die immer kriegt, was sie will. Johanna intrigiert, wo sie kann, und versucht mit allen Mitteln den reichen Gestütsbesitzer Martin von sich zu überzeugen, der wiederum an Liesl interessiert ist. Martin ist der „first man“ des Ortes. Er ist groß, attraktiv, ein guter Reiter, Jäger, Wettkämpfer und Redner. Er wird zwar als sensibel und feinfühlig beschrieben, kennt diese Seite an sich aber nur gegenüber der angepassten Mitmenschen. Ihm gegenüber steht Liesls Bruder, ein „outlaw“, ein Gesetzesbrecher, der Zuflucht sucht auf der Alm bei seiner Schwester. Er ist dunkel, verschwiegen, und beschäftigt sich mit der Schnitzkunst.

Der Film beginnt mit der Darstellung des „Kufenstechens“: Dabei galoppieren alle jungen, heiratsfähigen Männer des Dorfes nacheinander auf einem Pferd und bewaffnet mit einem Stock, auf ein geschmücktes Fass zu, um es jeweils mit einem Schlag zu versehen. Derjenige Reiter, bei dem das Fass zerbricht, ist der Gewinner des Spiels und „der König des Dorfes“. Sein Preis: er darf sich aus einer aufgereihten Schar junger Frauen „seine Königin“ auswählen(!). Sieger ist Martin – und er wählt Liesl. Der erste Mann im Dorf, der reiche Gestütsbesitzer, erwählt das in der sozialen Hierarchie des Dorfes letzte Mädchen. Die Mann-Frau-Beziehung im Heimatfilm wird in dieser Szene deutlich: Dem Mann obliegt es, sich eine Frau auszuwählen, die Frau hat glücklich zu sein, wenn sie solchermaßen „ausgezeichnet“ wird. Keinesfalls darf sie aus dieser passiven Rolle heraustreten, auch ein zu aufreizendes Gehabe wird als negativ und eitel gewertet. Die Verworfenheit zu aktiver Frauen wird an Liesls Nebenbuhlerin Johanna deutlich: Beim anschließenden Dorffest diffamiert sie Liesl und äußert sich vor versammelter Dorfgemeinschaft sehr abfällig über die „Ortsfremde“ Liesl, was in einer wilden Wirtshausrauferei zwischen beinahe allen Männern des Dorfes endet.

Die titelgebende Sennerin könnte in der Erwartung eine selbstständige, aktive Frau sein, die auf der Alm arbeitet, die Kontrolle über sich und ihre Zukunft hat und ein unabhängiges Leben führt. Das genaue Gegenteil ist in der filmischen Darstellung der Fall: Die Sennerin Liesl wird als durchwegs passive Frauenfigur gezeichnet, die sich als minderwertig und nicht zugehörig fühlt und ständig ihren Ruf bedroht sieht und Angst hat, etwas „Unanständiges“ zu tun. Liesl wird zwar als Sennerin bezeichnet, doch mit ihr auf der Alm leben ein kleiner Bub und ein alter Mann, die sich um die Tiere und die Almarbeit kümmern. Liesls Tätigkeiten auf der Alm sind Wäsche aufhängen, Geschirr abwaschen, Wasser holen, Milch kochen und Jause zubereiten, und sie wird in langem Einstellungen dabei gezeigt. Auch ihre Gegenspielerin, Johanna hilft im Wirtshaus mit und serviert den männlichen Wirtshausbesuchern Bier und Essen.

Die männlichen Darsteller im Film beschäftigen sich neben dem Raufen damit, im Wald bzw. „draußen“ zu sein. Dabei wird das im Heimatfilm seit dem Erfolg von *Echo der Berge* heraufbeschworene Gegensatzpaar „Jagen vs. Wildern“ einmal mehr verwendet, um

Anständige von Unanständigen zu unterscheiden. Das Wildern wird als größter Frevel angesehen und als Kapitalverbrechen geahndet, obwohl das Abschießen von Tieren mit einer Jagdberechtigung gesellschaftlich und rechtlich völlig legitim ist. Das legitime Jagen gehört zur Beschäftigung der Männer wie das Geschirrabwaschen zur Beschäftigung der Frauen gehört. In diesem Zuweisen von Geschlechtersräumen und dem Zurückdrängen der Frauen an Heim und Herd spielt der Heimatfilm seine gewichtigste Rolle in der Interpretation der Geschlechterordnung. Das Vordringen der Frauen in die Natur ist im Film nicht vorgesehen. Nicht einmal der Sennerin werden die zu einer Alm gehörenden Tätigkeiten wie die Betreuung von Vieh, das Melken, oder eine handwerkliche Arbeit, z.B. Zäune auszubessern, zugestanden. Sogar auf der Alm bewegt sich Liesl vorrangig *in* der Hütte.

Beim Dorffest sind es abwechselnd Männer und Frauen, die sich mit Brauchtum beschäftigen: Anfangs sind es die Frauen, die beim Tanz mit Bändern ihren Liebreiz unter Beweis stellen. Im Anschluss betätigen sich die Männer mit Schuhplattler-, Klatsch- und „Watschen“-Tänzen, die nach Johannas abfälligem Zwischenruf in Richtung Liesl in eine handfeste Schlägerei münden. Das minutenlange Zeigen des Aufeinander-Losgehens, der direkten Freude am „Raufen“ und den Aufforderungen an die noch Umstehenden, doch mitzumachen, lässt das Handgemenge als akzeptiertes Miteinander zwischen den männlichen Dorfbewohnern erscheinen.

Ein weiteres Merkmal des Filmes ist der Geschlechterunterschied im Musizieren: Während ausschließlich Männer beim gemeinsamen Jodeln gezeigt werden, sind es nur die Frauen, die beim Abwasch, beim Wäsche sortieren oder vor dem Haus auf der grünen Wiese Lieder singen. Das Titellied des Filmes wird von Liesl immer wieder gesungen:

„Dort wo sich Berge und Wolken grüßen.
Bin ich mit meiner Liebe ganz allein.
Hoch über Wäldern und grünen Wiesen,
da möchte ich gern fürs Leben glücklich sein.
Ich schau hinunter ins Tal und seh' deine Augen,
denn in deinen Augen da leuchtet das Glück“

Das kollektive „Warten auf die Liebe“, das die beiden Protagonistinnen Johanna und Liesl sowie alle nicht näher benannten Frauen im Film *Die Sennerin von St. Kathrein* auszeichnet, ist Zeichen der von den Frauen geforderten Passivität in der Partnerwahl, ein aktives Zugehen auf Männer würde als nicht schicklich bzw. „schändlich“ dargestellt werden. Und so warten die Frauen im Film, hübsch aufgereiht, mal keck, mal schüchtern, nie allein und immer in Gesellschaft, beim Tanz oder beim Dorffest, darauf, von Männern ausgewählt zu werden und alle Mühe dafür aufzubringen, auserwählt werden zu können: Der Ruf wie auch das Dirndl müssen tadellos sein, um eine Chance zu haben, und möglichst fröhlich sollen die jungen Frauen wirken, denn – so wird Johanna von der Mutter gemäßregelt – „der Ärger schadet dem

G'sichterl". Als Martin, frisch zum Dorfkönig gekrönt, an dem „Jungmädchenspalier“ vorbeireitet, fragt er die anwesenden Frauen, „Wer König ist, wählt sich die Königin! Erkennt ihr mich als König an?“, und im Chor wird „Jaaaaa!“ gerufen. Die Kamerafahrt entlang der hoffnungsfrohen, rotbackigen, wortlosen Gesichter der angetretenen Frauen zeigt die einzige goutierte Rolle von Frauen in der Ordnung der Geschlechter: Passiv, wartend, bereit für die Ehe.

Wieder ist es das Dirndl, das als Zeichen höchster Weiblichkeit seinen Einsatz findet. Die Trägerinnen positionieren sich darin, das resolute Binden der Schürze vor haushalterischen Tätigkeiten, die fliegenden Röcke beim Tanzen weisen unmissverständlich die Frauen als „weiblich“ aus. Das Hineinschlüpfen in ein anderes Kleidungsstück als das Dirndl symbolisiert wieder ein Abweichen vom goutierten Konsens: Johannas unpassendes Verhalten gegenüber Liesl gipfelt darin, dass sie in ein „städtisches“, knallrotes Kostüm schlüpft, als sie sich auf den Weg zu Martin macht, um ihm von Liesl vermeintlichem Liebhaber zu erzählen, der bei ihr auf der Alm wohnt. „Mit dem lebt sie unter einem Dach, mit einem Strolch, und da herunter spielt sie die Sittsame und Unnahbare!“ schleudert sie Martin entgegen, als der nicht glauben kann, was Johanna ihm da erzählt. Später gibt sie, wenig reumütig, zu, dass sie von Anfang an gewusst hat, dass Franz Liesls Bruder ist, „aber das kann ja ein jeder sagen!“, ihre moralische Integrität ist damit endgültig verloren und sie wird nach heimatfilmerischer Logik insofern bestraft, als dass es für sie kein Happy End, keine Heirat, gibt und sie bei Liesls und Martins Hochzeit weit hinten neben ihrer Mutter sitzt und weint.

Rudolf Lenz spielt in diesem Film keinen Förster, sondern einen Gestütsbesitzer, Anita Gutwell spielt die arme, „zugereiste“ Sennerin, heißt abermals Liesl und zeichnet sich vor allem durch besonders mürrisches, passives Betragen aus, ist aber ein „ehrlicher Mensch“. Die Nebenbuhlerin von Liesl, ebenfalls und abermals gespielt von Lotte Ledl, ist Johanna, die reiche Wirtshaustochter, die durch ihre Intrigen dafür sorgt, dass das Liebespaar Martin und Liesl erst am Ende des Films zueinander finden kann. Als einziger der untersuchten Filme wird in *Die Sennerin von St. Kathrein* am Schluss die Hochzeit der beiden Hauptfiguren gezeigt.

5.4.3 Försterliesel (1956)

Auch in diesem Film ist eine Frauenfigur titelgebend. Die Bezeichnung *Försterliesel* für die Hauptrolle bedeutet jedoch nicht, dass Liesel Försterin ist, sondern die Tochter des Försters. In die abermals recht simple Handlung eingeschrieben steht das Geschlechterverhältnis, das sich an der weiblichen Hauptrolle festmacht: Die Position der „First Lady“ des Ortes knüpft sich an den einflussreichen Vater, der wiederum „den Richtigen“ für seine Tochter mitbestimmen will. Die Hauptdarstellerin Liesl ist Dreh- und Angelpunkt der Handlung, die „Werbung“ um sie hält die Geschichte zusammen. Die Unmöglichkeit der aktiven Wahl der Frauen bedeutet im Film,

dass sich 90 Minuten lang beinahe sämtliche männliche Hauptfiguren um sie „streiten“, es von Anfang an aber klar ist, zu wem sie selbst sich hingezogen fühlt. Als Spielball männlicher Besitzansprüche verbringt Liesl ihre Tage damit, sich für diverse Anlässe „zurecht zu machen“, beim Spaziergehen am Wegesrand zu singen oder sich um ihre kleinen „Tiergarten“ aus verletzten Tieren zu kümmern. Anhand der Pflege der verletzten Tiere kann sie ihre „mütterlichen“ Instinkte ausleben und ihre Integrität und ihren guten Charakter durch Naturverbundenheit offenbaren. Die weibliche Naturverbundenheit in *Försterliesel* wird durch solcherart „domestizierte Natur“ möglich, ohne dass die weiblichen Hauptdarstellerinnen sich zu weit vom schützenden Haus und Heim wegbewegen müssen. Die gezeigten Tiere in der *Försterliesel* sind zutraulich, sanft und sauber und dank weiblicher Zuneigung bereits wieder vollständig genesen.

Eine interessante Figur im Film *Försterliesel* ist die Rolle der Carola, gespielt von Eva Maria Meinecke. Sie wird als der Gegenpol zur idealisierten, naturverbundenen Frau konstruiert. Sie ist es, die mit Robert Burgert, dem Jagdherrn, im roten Cabrio aus der Stadt angereist kommt. Recht rasch wird klar, dass die beiden nicht verheiratet sind, sie ist „seine Begleitung“, was im Dorf höchst suspekt beäugt wird. Sie lebt ein mondänes, selbstbestimmtes, individualisiertes, interessantes Leben, in dem wenig Platz für die Auseinandersetzung mit traditionalistischen Wertekonstruktionen ist. Als sie Robert Burgert aufs Land bringt, und bei der Einfahrt in den Ort schwärmt „Zauberhaft! Hier hat sich nichts verändert. Schön, wenn die Zeit noch wo stillsteht“, antwortet sie darauf „Mir ist eigentlich gar nicht so nach Stillstand. Ich hätte doch an die Riviera fahren sollen.“ Gleich in ihrem ersten Satz in ihrer ersten Szene positioniert sie sich klar als wenig begeistert von der Idee eines Landaufenthaltes. Die Riviera, also die europäische Mittelmeerküste, war in den 1950er Jahren Inbegriff eines Ortes des Jetsets, der europäischen Schickeria, der „Oberschicht“, aber auch Zeichen für Neuerung, Kunst, Modernität und dem Zusammentreffen vieler unterschiedlicher Lebenskonzepte, die freilich eine Gemeinsamkeit hatten: das Geld. Für Carola ist die urbanisierte Mittelmeerküste ein Ort, wo individuelle Lebenspraktiken eher ihre Umsetzung finden können als in den steirischen Alpen, und ein Aufenthalt an der Riviera erscheint ihr verlockender als im fiktiven Dorf der *Försterliesel*. Carola will sich dem engen und bornierten, gesellschaftlichen Korsett des Silberwaldes nicht fügen. „Vielleicht findest du hier endlich einmal etwas, das mehr ist als bloße Unterhaltung!“ kritisiert Hubert seine Begleitung sichtlich genervt. Sie entblößt sogleich seine Aussage: „Ach... ‚Zurück zur Natur!‘... Jean-Jacques Rousseau... Du gehst mir auf die Nerven!“ Diese Aussage trägt implizit eine fast schon feministisch-kritische Botschaft, und ist auch gleichzeitig explizit das geschlechtskritischste, das in allen drei untersuchten Heimatfilmen angesprochen wird. Die Darstellung ihrer Rolle als „schlecht“ lässt im Umkehrschluss die kollektiv goutierte Befürwortung des Rousseau'schen Weltbildes und die Ablehnung emanzipatorischer

Gesellschaftsbewegungen zu. Die Position der Carola bleibt im ganzen Film die gleiche und sie bringt, auch aus humoristischer Sicht, ein bisschen Schwung in die ansonsten eher trägen Unterhaltungen. Sie ist es, die „rasende Kopfschmerzen von dieser Landschaft“ hat, sie ist es, die noch nie jagen war, „zumindest nicht im Wald“, sie raucht Zigaretten und verdreht bei jeder möglichen Situation über die Rückständigkeit der Bewohner und ihrer Aussagen die Augen. Als bei der „Party“ zu Ehren der Ankunft des Jagdherren von English Waltz zu Blasmusik gewechselt wird, und Burkhart meint, das dies ganz lustig sein könnte und „mal was anderes“, meint sie sarkastisch „Na hollodriol!“. Sie bleibt im gesamten Film sie selbst, ist arrogant, verführerisch, aktiv und sagt, was sie sich denkt. Sie geht aktiv auf Männer zu, sie umwirbt und lässt sich umwerben und passt damit nicht in die vorgefertigte Rolle, die Frauen im von Männern geprägten Geschlechterverhältnis einzunehmen haben. Wenngleich auch Carola im gesamten Film kein Dirndl trägt und sie sich explizit „chic“ und in Haute-Couture kleidet, entspricht sie doch dem gängigen Frauenbild: Eine enge, betonte Taille, weite, schwingende Röcke und ein tiefes Dekollete bestimmen auch die Schnittmuster ihrer Kleidungsstücke. Das Aussehen der Frauen korrespondiert mit den Assoziationen von Falschheit und Heuchelei, und Carola muss sich vom Cousin Liesls, einer der wenigen Kinderrollen in Heimatfilmen, als „frisch angestrichen“ bezeichnen lassen, weil sie sich schminkt. Ungeschminktheit steht für ländliche „Frische“, „Unverdorbenheit“ und „Natürlichkeit“ der Bewohnerinnen.

Nach gängiger Heimatfilmlogik ist sie die Frau, die das nicht erreicht, wozu alle Frauen im Heimatfilm antreten: einen Mann zu bekommen. Sie behält ihre Unabhängigkeit und gibt sie nicht zugunsten eines Mannes auf, am Ende verlässt sie unversehrt den Ort. Allein das macht sie zu einer sehr ungewöhnlichen Frauenfigur in allen drei untersuchten Silberwald-Filmen.

5.4.4 Fazit Geschlecht

Die „Feminine Fifties“ werden nicht wegen der Überlegenheit von Frauen so genannt: Die konstruierte Überlegenheit von Männern und Männlichkeiten, die Zuschreibung der gesellschaftlichen und politischen Verpflichtung an biologische Männer, die Maskulinisierung der öffentlichen Sphäre und das Zurückdrängen von Weiblichkeit und Frauen als „Hausfrauen“ in das Privat-Emotionale prägten die Vorstellungen der damaligen Zeit. Nach dem Zusammenbruch der Monarchie und damit der ständischen Ordnung, in der Hausarbeit (unter)bezahlte, weibliche Erwerbsarbeit gewesen war, wurde diese vermehrt zu weiblicher Liebesarbeit. Nach dem Zweiten Weltkrieg und der Rückkehr der Ehemänner aus dem Krieg wurden selbstständig durch den Krieg gekommene Frauen in die private, nicht-bezahlte Sphäre zurückgedrängt. Aus Hausherrinnen und ihren Dienstmädchen wurden allesamt Hausfrauen. Die Konstruktion des „weiblichen“ Innen und des „männlichen“ Außen ist im Heimatfilm der 1950er Jahre allgegenwärtig.

Das Kleidungsstück wird „zum pittoresken Element in einem Ensemble ausgewählter Zeichen“ (Büttner/Dewald: 263), das Auskunft gibt über die Zugehörigkeiten zu Geschlechtlichkeit. Das Dirndl wird, so vermittelt es der Film, flächendeckend von der weiblichen Bevölkerung getragen, es verbindet Bekenntnis, Strategie und Heimatverbundenheit. Die Frau zeigt im Heimatfilm „die gute Figur“, das Dirndl wird eng um die Wespentaille geschnürt, die schmalen Schultern werden süß gepuffärmelt, und der ausladenden Rock fällt faltig und kniebedeckend. So vermittelt das mit Selbstverständnis getragene Dirndl „Natürlichkeit“ und das vorgefasste Bild „purer Weiblichkeit“ (ebd.: 259). Zudem gibt die Art des Tragens auch zugleich Aufschluss über die Trägerin: Die Tiefe des gezeigten Ausschnitts weist dem Publikum auch den Weg durch die Moral der Charaktere. „Dirndln werden zum Markenbild einer ländlichen Naturwüchsigkeit“ (ebd. 258), und verweisen nicht mehr auf Brauchtum oder ursprünglichen Zweck als Arbeitsbekleidung der in bäuerlichen Strukturen lebenden Landbevölkerung. Die Kleidung ist das offen zur Schau getragene Zeichen, das Männer und Frauen unterscheidet. Die Männer in Leserhosen und Joppe, die Frauen im Dirndl bzw. im Kleid bieten eine „gelassene Gewißheit einer Welt ohne Duplizitäten“ (Barthes 1964: 43), in der die Geschlechter durch „ein höchst lesbares Zeichen“ (ebd.: 43), als männlich oder weiblich erkannt und unterschieden sind.

Dem gegenüber steht die Stadtbevölkerung, die im Heimatfilm symbolisch für alles verwerfliche, modische, neuartige und individualisiert-verkommene steht. Auch hier finden sich in Bilder eingeschriebene Geschlechterzugehörigkeiten. Sind es am Land die Dirndln, die den „guten“ Frauen auf den Leib geschnürt sind, so sind es in der Stadt Hosen, Partykleider und den Körper nicht betonende Formen, die in der Darstellung dominieren.

Im Heimatfilm wurden Bilder von Geschlechtlichkeit entworfen, die „controlling images“ (Collins 2004) blieben. Der an den Kriegsverbrechen mitschuldige und gleichzeitig von ihnen traumatisierte Ex-Soldat und Mann wurde als Familienoberhaupt etabliert. Ziel, Zweck und Happy End aller Handlungen ist für alle Hauptfiguren die Ehe. Vor allem den Frauenfiguren wird das Warten auf „den Richtigen“ und die Verheißung des größten Glückes in der Eheschließung zugeschrieben. Dies bezeichnet nicht nur die Goutierung gängiger Dominanz- und Unterwerfungsmuster in patriarchalen Gemeinschafts- und Familienstrukturen, sondern konstruiert auch ein heteronormatives Bild menschlichen Zusammenlebens.

5.5 Gedächtnis

5.5.1 *Echo der Berge* (1954)

Von den untersuchten identitätskonstruierenden Achsen ist es die Achse Gedächtnis, die am wenigstens Material „abwirft“. Im Film *Echo der Berge*, dem ersten der Silberwaldfilme, ist es vor allem die Vergangenheitslosigkeit sämtlicher Charaktere, die einen Hinweis auf Gedächtnis bzw. Nicht-Gedächtnis liefert. Der Großvater von Liesl repräsentiert die Vorkriegsgeneration, er ist alt und lebt ein beschauliches, zurückgezogenes Leben im Örtchen Hochmoos. Woher er den Amtstiel „Hofrat“ hat, der bekanntlich in Österreich nur akademischen Beamtinnen und Beamten verliehen wird und in die Monarchie zurückreicht, erfährt das Publikum nicht. Vielmehr ist es ein Zugeständnis an die alte, vergangene, „gute“ Zeit, die seine Rechtschaffenheit zusätzlich unterstreicht. Die jüngeren Männer sind allesamt so jung, dass sie in den Kriegsjahren zuvor noch zu jung waren, um in den Kriegsdienst eingezogen zu werden. Einzig vom Jäger Hubert erfährt man, dass er „geflohen“ ist und seine Heimat und seine Eltern verloren hat. „Meine Heimat gibt es nicht mehr“, gesprochen vom Jäger Hubert, ist der einzige, explizite Satz in allen drei untersuchten Filmen, der die politische Vergangenheit direkt anspricht. Welche seine verlorene Heimat ist, und ob er ein vertriebener Sudetendeutscher, ein schlesischer Grundbesitzer oder ein während der NS-Zeit politisch oder religiös Verfolgter war, bleibt offen. Seine Verbundenheit mit der neuen Heimat und sein Insistieren auf den Erhalt dieser erscheinen vor diesem Hintergrund doppelt gerechtfertigt.

Das bewusste Nicht-Erinnern steht in *Echo der Berge* an der Tagesordnung. Die Natur wird immer wieder als etwas erklärt, das in der Vergangenheit und „seit Menschengedenken“ als „echt“ und für den Menschen wichtig erachtet wurde und wird, und in dieser Tradition ein konfliktfreies Leben möglich erscheinen lässt.

5.5.2 *Die Sennerin von St. Kathrein* (1955)

Der Film *Die Sennerin von St. Kathrein* lässt weder auf der Ebene der Handlung noch der Charakterisierung der Hauptfiguren Hinweise auf die Vergangenheit erkennen. Die Hauptfiguren sind vor allem damit beschäftigt, mittels Brauchtum und Sitte in der Entwicklung der Geschichte Sinn, Struktur und Gesetzmäßigkeiten zu erkennen, und auf Basis dieser historizistischen Erkenntnis auch die Zukunft zu determinieren. „Von alters her“, „seit jeher“ und „damals“ sind im Film oft verwendete Argumente für die Erklärung der Wirklichkeit und die Legitimierung von Aktivitäten. Vor allem der Rekurs auf Brauchtum und Tradition nimmt in der recht ernsten und dramatisierten Erzählung von Liesl, ihrem Bruder Franz und dem Retter

Martin, einen großen Stellenwert ein und dient der Versicherung einer gemeinsamen Herkunft und Vergangenheit.

Woher Liesl und ihr Bruder kommen, und warum sie die Stelle der Sennerin angetreten hat, bleibt verborgen. Liesls Bemühen „dazuzugehören“ muss als biografische Erklärung reichen.

Die *Sennerin von St. Kathrein* zeichnet in seiner Handlung und auch in Ausstattung und Art des Umganges der Figuren miteinander ein zeitloses Bild dörflicher Gemeinschaft, das von allen drei untersuchten Filmen am wenigsten in das Bild der zweiten Hälfte der 1950er Jahre passt. Alle Hauptfiguren gehen unentfremdeter Arbeit nach, und ihre Welt scheint durch das minimal-invasive Eindringen des Wildererers Franz und seinem bloßen Dasein völlig aus den Fugen zu geraten. Er wirkt in seinem Erscheinungsbild auch eher wie ein „Wegelagerer“ eines vergangenen Jahrhunderts oder ein „Outlaw“ des Amerikanischen Westerns. Die Unmöglichkeit, den bis dahin unbekannten Bruder schlicht und einfach unter dem gleichen Dach mit einer unverheirateten Frau wohnen zu lassen, ist von geradezu vormodernen Weltanschauungen geprägt und kann die Funktion als glaubwürdiger Handlungsmittelpunkt kaum erfüllen. Das Bild, das *Die Sennerin von St. Kathrein* zeichnet, hat keine Gegenwart, keine Vergangenheit und keine Zukunft, sondern stellt die wortlose Verteidigung der ungebrochenen Zeitlosigkeit der heilen Welt dar, die im Zentrum der Bemühungen steht. Wenn auch *Die Sennerin von St. Kathrein* nicht dezitiert in einer anderen Zeit als der Produktionszeit spielt, wird die Gegenwärtigkeit der Handlung nicht nachvollziehbar in die Zeit der 1950er Jahre eingebettet. Der Film wirkt hinsichtlich seines Gedächtnis- bzw. Erinnerungs- und Vergangenheitsverständnisses wie ein „in die gute alte Zeit“ zurückkatapultierter Ort und wie eine Erzählung des ewigen Eingegliedertseins in die Zyklen von Natur und Leben. Die Projektion beliebiger Vergangenheiten und Gegenwarten fällt in diesem Film aus dem „Österreichischen Staatsvertragsjahr“ besonders leicht.

5.5.3 Försterliesel (1956)

Auch im Film *Försterliesel* gibt es keine expliziten Rekurse auf die Vergangenheit. Das gemeinsame Erinnern und die gemeinsame Vergangenheit beschränken sich auf ein Besinnen auf Traditionen und Brauchtum. Mit keinem Wort werden Biografien erklärt oder beschrieben, oder auf ein wie auch immer gestaltetes „Gestern“ verwiesen. Einzig die Altersdurchmischung lässt wiederum Rückschlüsse zu: die gezeigten Männer sind entweder sehr alt oder so jung, dass sie 15 Jahre zuvor noch zu jung für den Kriegseinsatz gewesen wären.

Försterliesel ist von allen drei untersuchten Filmen derjenige mit dem humoristischen Anspruch, und er ist in seiner „lustigen Buntheit“ oberflächlich unterhaltsam. Es wird wenig biografisches Material geboten, die Figuren erscheinen und verschwinden unnachhaltig auf der Bildfläche, und die Charaktere werden recht flach gezeichnet. *Försterliesel* kann, hinsichtlich der

biografischen Ausgestaltung und dem „historischen Gewordensein“ der Figuren nicht mit der eleganten Fadesse des vertriebenen Jägers Hubert in *Echo der Berge* oder der dramatischen Vormodernität der Liesl in *Die Sennerin von St. Kathrein* mithalten. Der Film *Försterliesl* fungiert in seinen Darstellungen als Träger symbolischer Formen, die die Herausbildung eines schuldlosen weil vergangenheitslosen Gedächtnisses affirmativ ermöglichen. Aus der realen Vergangenheit entstanden keinerlei Verpflichtungen für die Zukunft, und die dargestellten Charaktere entstehen im Zusammenspiel von Vergangenheitslosigkeit und dem Hinnehmen „natürlicher“ Ordnungen.

5.5.4 Fazit Gedächtnis

Die implizite und explizite Vergangenheitslosigkeit der Charaktere sowie der fehlende Rekurs auf die unmittelbaren Geschehen während des Nationalsozialismus stellen in der Analyse der Heimatfilme ein wenig beachtetes Themengebiet dar. Die unmittelbare Vergangenheit wird aus der spezifischen Gegenwart der 1950er Jahre „gemäß deren Bedürfnissen und Bedeutungsrahmen vergegenwärtigt (...) und (...) in konkreten Erinnerungsakten bzw. Erinnerungsereignissen sichtbar, die medial repräsentiert werden. So kann ein sozial geteiltes Wissen über die Vergangenheit entstehen, welches sich in Repräsentation manifestiert“ (Erl 2003 zit. nach Schulz 2007: 192).

Das Heimatfilm-Kino nach 1945 bot ein weitgehend homogenes Bild vom Verdrängen, Verschweigen und Nichtbefassen mit der damals jüngsten Vergangenheit als gängige praktizierte Strategie. Die Bilder der untersuchten Heimatfilme ermöglichten Entlastung und Rechtfertigung, und etablierten ein entdifferenzierendes Handlungsmuster, „das den Anforderungen einer modernen komplexen Gesellschaft nicht entsprach“ (Hickethier 2000: 97). Diese Strategie hob das Harmlose, Stereotype und „Klischeehafte“ hervor. „Die Bilder, die Millionen in den fünfziger Jahren auf der Leinwand sehen konnten, sind (...) aus der Entwicklung des deutschen historischen Bewußtseins nicht wegzudenken“ (Stern 2000: 91).

Die österreichische Heimatfilmproduktion, so habe ich bereits ausgeführt, schloss unmittelbar an die nationalsozialistische Filmproduktion der *Wien-Film* an, und genießt auch 60 Jahre später noch den Ruf, nicht nur in seiner historischen Aufgabe der Etablierung eines eigenständigen, österreichischen Filmschaffens versagt, sondern auch den Untergang der heimischen Filmproduktion durch immer größere Bedeutungslosigkeit des Produzierten vorbereitet zu haben (Brecht 2005: 157). Weder zeitlich aktuelle, notwendige und dringliche Themen wie Faschismus, Krieg, Verantwortung, die Vernichtungsindustrie der Lager, noch die umfassende und unfassbare Durchdringung der Bevölkerung mit einem totalitären Terrorregime wurden thematisch aufgegriffen, noch benannt oder bewusst hinterfragt (Büttner/Dewald 1997: 17) „Vielmehr werden sie einem bilderlosen Vergessen überantwortet,

Fragen nach eigener Verantwortung bleiben ausgeklammert“ (ebd.: 17). Das Erzählkino verlor sich in der Produktion ansprechender Wunschvorstellungen. Damit wurde nicht nur implizit das gängige Selbstbild von Österreich als „erstes Opfer Nazideutschlands“ bestätigt, sondern es wurden auch explizit gedächtnis- und vergangenheitslose Inhalte und Figuren geschaffen, die diese „Bedeutungslosigkeit“ (Brecht 2005: 157) aus politikwissenschaftlicher Sicht so gar nicht bedeutungslos erscheinen lassen. Die Filme „fangen historische Faktizität ein, ohne aus diesen Bildern für die Geschichte, die sie erzählen, einen Effekt erwachsen zu lassen“ und „die Zeiten, die die Filme aufsuchen, liegen jeweils außerhalb, davor wie danach, der Zeitspanne von 1938-1945“ (Büttner/Dewald 1997: 17). Durch die „Kontinuität in den Formen“, das Wieder- und Weiteraufgreifen der „Fabrikation gefälliger Illusionen“ der Unterhaltungsfilme könnte man „überspitzt behaupten, dass es einen nationalsozialistischen Film gar nicht gegeben hat“ (ebd.: 141), zumindest unterschieden sich die produzierten Filme in der Formensprache nur wenig. Was einen wesentlichen Unterschied darstellt, ist der eindeutige Bezug auf „Österreich“ im permanenten Zeigen der österreichischen Landschaft. „Damit geht das Bemühen einher, nun auch der Gegenwart ein Recht sui generis und entsprechend Sinn und Bedeutung zu verleihen. Indem man gleichsam auch die Aussicht nach Innen renoviert, wird die Nachkriegszeit als jüngste Vergangenheit vom Präsens der Restauration abgetrennt und das bisher durch Schweigegebote vom Diskurs Ausgeschlossene in eine geschönte Version der neueren österreichischen Geschichte integriert. Erst an diesem Punkt wird eine explizite Ideologie der Geschichtsverdrängung zur Norm neuerer Sprachregelungen, deren Wirkungen im Spielfilm (...) nur mehr in höchst mittelbarer Form zu greifen sind“ (Brecht 2005: 189). Was bleibt ist „die Imagination eines Glücks im Kleinen, dem jede Aussicht recht ist und die eben darum keine Aussichten auf den Grund des mühevoll totgeschwiegenen Unglücks gewinnt“ und „eine falsche und illegitime Vergangenheit“, die „durch Akte der Umwidmung gegen legitime Historie ausgetauscht“ wird (ebd.: 189ff).

Im österreichischen Nachkriegskino werden Gedächtnisorte, die fehlten, gesucht und ein „locus communis“ in den Bergen gefunden (Brecht 2005: 196). „The end of the war did not represent any Stunde Null for the film business any more than it did for literature and the other arts. The only difference was that film did not have to return to the past – the filmmakers had never left it“ (Daviau 2001: 16). Zu dem Schluss, dass das Jahr 1945 für die österreichische Bevölkerung keine „Stunde Null“ darstellte, kommt auch Walter Manoschek, der das Jahr als „Geburtsstunde des österreichischen Opfermythos“ bezeichnet: „Die Geburtsstunde der Zweiten Republik Österreich war keine „Stunde Null“, sondern die aktive Grundsteinlegung zum Aufbau einer nationalen Identität, die mit der historischen Realität und der kollektiven Erfahrung des überwiegenden Teils der österreichischen Bevölkerung nur sehr partiell übereinstimmte“ (Manoschek 1995: 96).

Erinnerung und Gedächtnis werden im Heimatfilm getilgt – das einzige, was übrigbleibt, sind „Stilzitate“ (Köppen/Schütz 2008: 276), die an eine unbelastete Vergangenheit erinnern.

5.6 Gemeinschaft

5.6.1 Echo der Berge (1954)

In welchem Verhältnis die dargestellten Figuren zur Gemeinschaft stehen, und welchen Platz sie in dieser einnehmen, ging aus Inhalt und Handlung bereits in Ansätzen hervor, hier soll noch einmal im Detail darauf eingegangen werden. Der „Held“, der Jäger Hubert, kommt zwar nicht aus der Mitte der Gemeinschaft – er ist ein so genannter „Zugereister“ – trotzdem konnte er sich durch Anpassung und Normeinhaltung seinen Platz in der gemeinschaftlichen Ordnung schaffen. Einerseits steht er außerhalb häuslicher Zugehörigkeit, da er nicht verheiratet ist, keine Eltern und keine Kinder hat und zudem ein unselbstständig Beschäftigter des Pächters ist, er steht allerdings in engem Kontakt und kommt aus „seinem“ Wald immer wieder in die Geborgenheit von Hochmoos zurück. Er stellt die anderen Jäger mit seinen Schießkünsten in den Schatten und ist, als solcher, Teil der Sitten- und Ordnungspolizei, die aus der Gemeinschaft der bewaffneten Männer mit Jagdlizenz in stiller Übereinkunft besteht. Im Kampf um den Erhalt des Silberwaldes steht Hubert in vorderster Reihe und als es darum geht, den Wilderer ausfindig zu machen, kann er sich der Loyalität aller anderen Jäger gewiss sein.

Zentral für die Dorfgemeinschaft ist die Figur des Hofrat Leonhard, der zwar nicht Teil des Gemeinderates ist, aber als Autorität akzeptiert ist und als „Entscheidungsträger“ mit Erfahrungsschatz gilt. Der Gemeinderat mit dem Bürgermeister an ihrer Spitze ist eine trinkfeste, männerbündlerische Stammtischgruppe mit bedeutendem Einfluss: In jedem Fall sind es ausschließlich Männer, die Entscheidungen fällen, die die Gemeinschaft betreffen. Sie werden als eine Gruppe von Großbauern dargestellt, die vor allem den Profit im Verkauf des Silberwaldes als Rechtfertigung dafür sehen, dass dieser gefällt wird. Erst als der Hofrat die Alternative, den Verkauf einer großen Brachfläche am Rand des Ortes vorschlägt, gehen sie von ihrer Überzeugung ab und lassen sich überreden. In jedem Fall werden die einzigen demokratisch legitimierten Repräsentanten als unsympathisch, gierig und wendehälserisch dargestellt, die kein Interesse an Umwelt und Landschaft haben.

Es werden keine wie auch immer gearteten rechtsstaatlichen Prozesse gezeigt. Es gibt keine Polizei, keinen Richter und keine staatlichen Institutionen, sondern ausschließlich an rechtschaffenen Männern festgemachte Repräsentationen. Die Suche nach dem Wilderer wird kurzerhand selbst übernommen, inklusive der Vertreibung aus dem Gemeindeverbund. Wenngleich Hubert kurzfristig seine Anstellung verliert, weil er Liesl nicht kompromittieren will,

so siegt am Ende das „Gute“, und Hubert wird zurück nach Hochmoos geholt. Außenseiterinnen und Außenseitern wird das „Angebot“ gemacht, sich anzupassen – wenn das nicht geschieht, dann gibt es für sie keinen Platz in der Gemeinschaft. Im Großen und Ganzen wird in Hochmoos das Bild einer konformistischen Gemeinschaft gezeichnet, die bereit ist, diejenigen Führungspersonen anzuerkennen, die ihre Gesinnung und Normen weitestgehend verkörpert und jede Irritation abwenden können. Nur das Wohlbefinden aller in zugeordneten Sphären und Rollen ermöglicht ein sorgen- und spannungsfreies Miteinander.

Hochmoos wird zwar nicht als Ort gewalttätiger Individuen oder Gruppen dargestellt, in der Unterdrückung und Ausgrenzung an der Tagesordnung steht, doch dies gilt nur für Menschen, die sich den Normen anpassen wollen und können. Die Hierarchie ist zwar flach, die Autoritäten jedoch stark, und es herrscht ein paternalistisch-autoritäres „Regime“, angeführt durch drei „Führungsfiguren“ bestehend aus Hofrat, Bürgermeister und Pfarrer. Ökonomisch sind sie es auch, die „das Sagen“ im Ort haben: Der Hofrat ist der Pächter des schönsten und größten Waldstückes in Hochmoos und der Bürgermeister der größte Bauer vor Ort. Soziale Unterschiede haben in der Darstellung von Hochmoos keinen Platz – die dargestellten Männer begegnen sich „auf Augenhöhe“. Die Waldarbeiter, Jägergehilfen und sonstigen Dorfbewohner spielen keine handlungsverändernde Rolle sondern bleiben Staffage und Inventar in der unveränderbaren Ausstattung des Silberwaldes.

5.6.2 Försterliesel (1956)

Die Försterliesel ist die Tochter des angesehenen Försters, der „im Dienste“ des Jagdherrn und Grundbesitzers Robert Burgert steht. Der junge Jäger Toni, der seit kurzem erst die Stelle als der Oberjäger hat, ist ebenfalls von ihm abhängig.

Der einzige gewählte Repräsentant des Ortes, der Bürgermeister, wird als schusseliger „Depp“ dargestellt, dem Förster, Jagdherr und Pfarrer ständig sagen müssen, was zu tun ist. Er blamiert sich bei Reden, ihm platzt die Hose beim Tanz, er beweist kein Feingefühl im Umgang mit Menschen und er erfährt von allen Vorkommnissen im Ort als letzter. Ganz anders und von „natürlicher Autorität“ dargestellt sind Grundbesitzer und Jäger/Förster, die innerhalb der Gemeinschaft die Führungspositionen einnehmen und deren Entscheidungen und Ansichten Allgemeingültigkeit haben.

Der reichste Bauer im Ort, Bartl, wird als grober, unsensibler Mensch dargestellt, dem aufgrund seines sozialen Status jedoch niemand ins Gewissen reden kann. Er wird dargestellt als „streitlustiger“, gewaltbereiter Mann, der sich nimmt, was er will – egal zu welchem Preis. Er buhlt um diverse Frauen, seien dies Liesl, Carola, oder namenlose „Dorfschönheiten“. Die bei ihm beschäftigte „Magd“ Zenzi, die bei ihm lebt, behandelt er abschätzig und grob und unterstellt ihr Berechnung, da sie sich ihm immer wieder als Partnerin „anbietet“. Die

abweisende und überlegende Behandlung ihr gegenüber wird von ihr und allen anderen als „normal“ empfunden.

5.6.3 Die Sennerin von St. Kathrein (1956)

Der Film *Die Sennerin von St. Kathrein* stellt, im Vergleich zu den beiden anderen Filmen, ein Novum dar: es geht erstmalig in den Silberwaldfilmen explizit um ein sozial ungleiches Liebespaar bestehend aus armer Sennerin und reichem Gestütsbesitzer. Wenngleich moralische Rechtschaffenheit die größte Prüfung in der Anerkennung der Dorfgemeinschaft darstellt, ist es in diesem Film auch das soziale Gefälle zwischen den beiden Hauptdarstellenden, das bewusst angesprochen wird und handlungsweisend ist. Das Überwinden sozialer Barrieren wird der Frau durch Heirat zugesprochen, wenngleich sie davor einige Demütigungen, die mit ihrer Armut verknüpft sind, ertragen muss. Sie wird bespuckt, beschimpft, verdächtigt und verfolgt, und sogar ihr Verehrer Martin lässt sich kurzfristig von der Unzulänglichkeit Liesls überzeugen.

Die Jäger sind als oberste Sitten- und Ordnungspolizei in St. Kathrein dargestellt und werden von der Dorfgemeinschaft auch anerkannt und geschützt. Der Gendarm, der auf den Verdacht hin, dass der gesuchte Wilderer Franz bei Liesl auf der Alm lebt und deshalb eine „Hausdurchsuchung“ durchführt, wird im Film als etwas dicklich, schwerfällig und viel zu gutmütig dargestellt, und kommt außer in dieser Szene kein zweites Mal vor. Damit wird deutlich, dass die einzige Person, der demokratisch legitimierte Gewaltausübung zustünde, von der Dorfgesellschaft als unzureichend angesehen wird und sie wird in der Ahndung von „Verbrechern“ als Institution übergangen. Auch der Bürgermeister des Ortes ist auf der Seite von Liesl, und verteidigt sie mit den Worten „Wenn ich als Bürgermeister für sie eintrete, dann wird das allen Kathreibern wohl genügen!“. Es genügt ihnen jedoch nicht und sie starten mit Fackeln und Gewehren eine Hetzjagd auf sie.

Nach einer wilden Verfolgungsjagd wird Franz von den örtlichen Jägern gestellt und ins Gefängnis gebracht. An der Figur des Franz zeigt sich, wie die Gemeinschaft mit Menschen umgeht, die ihr unbequem sind: sie werden unbarmherzig ausgeschaltet. Franz bewegt sich den ganzen Film über am Rande der Gesellschaft und wird von seinem ersten Auftauchen im Film bis zur endgültigen „Verhaftung“ argwöhnisch beobachtet. Franz ist in seiner Nicht-Seßhaftigkeit eine interessante Gestalt im vorliegenden Film. Er ist ein „Asozialer“, ein Herumstreuner, von dem bereits von der ersten Minute seines ersten Auftretens an klar ist, dass ihm in der unverrückbaren dörflichen Ständeordnung ein böses Schicksal ereilen wird. Obwohl er sich auf der Alm einer künstlerischen Tätigkeit, dem Holzschnitzen widmen will, wird ihm seine als völlig unkontrollierbar dargestellte Leidenschaft für die Jagd zum Verhängnis: als ihm zufällig ein Gewehr in die Hände kommt, muss er sogleich eine Gams erlegen. Für diese

Normabweichung wird er alsbald bestraft, als er bei der Flucht vor den ihm nachstellenden Jägern den Halt verliert, dramatisch in die Tiefe stürzt und schwer verletzt wird. In Liesls Almhütte findet er ebenfalls keine Ruhe, denn er wird von der aufgebrachten Jägersmeute gehetzt wie ein Mörder und kommt nicht zur Ruhe. Die männlichen Dorfbewohner, allesamt Jäger, wollen den Wilderer stellen, und ihre Rachsucht wird zusätzlich verstärkt durch die Tatsache, dass Franz einen von ihnen bei seiner Flucht angeschossen hat. Als der Angeschossene von Johanna im Wirtshaus gefragt wird „Willst net Anzeige erstatten, Lois!“ sagt er „Nein, nein, das muss’ ma uns schön selber ausmachen“. Mit Fackeln und Laternen ziehen sie um Mitternacht zur Almhütte hinauf, um „das Nest auszuheben“ und veranstalten vor Liesls Tür ein Selbstjustizspektakel, das diese mit den Worten „Was ist denn da los? Ihr seid ja eine ganze Armee!“ ganz aufgebracht quittiert. Die Jäger versuchen Zugang zum Haus zu bekommen, rütteln an Türen und Fenstern und die Situation droht zu eskalieren. Martin, der von der Hetze auf Liesls Almhütte gerade noch rechtzeitig erfahren hat, kommt dazu und geht mit den Worten „Holt’s einen Gendarm! Ihr habt kein Recht dazu!“ dazwischen. Es kommt zur Schlägerei zwischen dem Redelführer der Jäger und Martin, und die aufgebrachte Meute zieht daraufhin ab.

Neuerlich versuchen sich die Dorfbewohner in der Sühnung des Wildererverbrechens und umstellen großräumig die Alm, um Franz „einzukesseln“. Dieser lässt sich in seinem nun dritten Fluchtversuch nicht beirren, auch nicht als Liesl ihn anfleht, sich der Justiz auszuliefern: „Stell dich der Gendarmerie, die bringen Dich sonst um!“. Franz wird schließlich, nach einer dramatischen Szene in einer Wildbachklamm, gewehrlos und ohne große Gegenwehr von zwei Jägern „abgeführt“ und ins Gefängnis gebracht. Erst jetzt ist die Zusammenführung des Liebespaares möglich.

5.6.4 Fazit Gemeinschaft

Im Heimatfilm sind Dörfer in sich geschlossene Gesellschaften voller männlicher Autoritäten wie dem Pfarrer, Jägern, Hofräten und Bauern. Wälder und Berge dienen der Rückversicherung der „Natürlichkeit der Ordnung“. Die Handlungsstränge und Charaktere im Heimatfilm sind auf normiert-konventionelles Benehmen getrimmt und fixiert, und seine Struktur lässt keine Widersprüche zu. Immer ist die eindeutige Zuordenbarkeit zu „Gut“ oder „Böse“ möglich. Im autoritär-gemeinschaftlichen Raum werden die Geschehnisse aufgespannt, Probleme personalisiert und deren Lösungen normativiert. Die wenigen „Normbrecher“ stehen in keiner Relation zu den normiert Lebenden, deren gesellschaftliche Ordnung durch ihre „Mehrheit“ legitimiert wird. Die Außenseiter müssen ihre Ablehnung mit dem Verschwinden aus der Ordnung bezahlen: der Künstler Max Freiberg in *Echo der Berge*; Liesls Wildererbruder Franz in *Die Sennerin von St. Kathrein*, der arrogante Jagdherr Robert Burgert in *Försterliesel*.

Die Aussage kann deutlicher nicht sein: Wer sich außerhalb der Ordnung oder Norm stellt oder sich ihr widersetzt, hat keinen Platz in der Gemeinschaft. „Andersartige und Andersdenkende sind im Heimatfilm unerwünscht“ (Steiner 1984: 427).

Die Aufrechterhaltung von „natürlichen Ordnungen“ steht an zentraler Stelle in Handlungen und Konstruktionen von Charakteren im Heimatfilm. Anders als in anderen Filmen kommt den Nebenrollen eine wichtigere Funktion zu als in anderen Filmgenres. Ihnen kommt *als Gemeinschaft* das Kommentieren und Erklären der Protagonistinnen und Protagonisten im Film zu, sie greifen wesentlich in das Geschehen ein und werden allein durch ihre Funktion als Dorfbewohnerinnen und Dorfbewohner aktiv. Das handlungsbestimmende Umfeld der Hauptfiguren ist ein spezifisches Element der Heimatfilme der 1950er Jahre (Beindorf 2001: 202), in der eine Welt beschworen wird, „in der nicht nur die Naturverbundenheit des Menschen sondern auch feudalistische Herrschaftsformen, autoritäre Familienstruktur und intakte Religions- und Sittengemeinschaft eine Geborgenheit vermittelt, die nur kurzfristig durch das Eindringen fremder (...) Elemente oder eklatante Regelverstöße gestört wird, um dann durch „schicksalhafte Fügung“ wiederhergestellt zu werden (...)“ (Seeßlen 1973: 169). Dabei ist es meist das soziale Umfeld als „Gemeinschaft“, die die angesprochene „schicksalhafte Fügung“ wiederherstellt. Gemeinschaft wird verstanden als gleiches Miteinander-Wirken in die gleiche Richtung und mit gleichem Sinn, eine Auflösung der endgültig und eindeutig zugewiesenen Verteilung von „Gut“ und „Schlecht“ ist dabei kein möglicher Ausgang. Die Gemeinschaft im Heimatfilm ist „eine soziale Formation, die allerletzt nur sich selber schmecken will“ (Bloch 1996 zit. nach Beindorf 2001: 203). Staat ist nicht institutionelle Struktur, sondern etabliert sich an männlichen Figuren, die „natürliche Ordnung“ wird geregelt durch einzelne Dorfbewohner: Pfarrer, Bürgermeister, Förster, Guts- und Waldbesitzer, Väter und Großväter sind es, die diese Ordnung aufrechterhalten, einmahnen und Verstöße sanktionieren. Die Darstellung dieser Personen im ländlichen Gefüge gleicht einer normativen, „gottgegebenen“ und vom Menschen nicht zu hinterfragenden Ordnung, der sich alle Betroffenen beugen. Versuche, aus diesen Ordnungen auszubrechen, bzw. diese zu hinterfragen, werden selten von den Landbewohnerinnen und Landbewohnern selbst durchgeführt und sind zudem immer zum Scheitern verurteilt. Der „angestammte“ Platz im heimatlichen Gefüge wird von jedem und jeder eingenommen, die dazu bereit ist. „Das Idealbild des Heimatfilms ist von daher der Mensch, der sich schicksalsergeben in die gegebene Ordnung einfügt, dem ihn tragenden Kollektiv bedingungslos ergeben ist und individuelle Wünsche möglichst hintanstellt.“ (Trimborn 1998: 74)

Die im Heimatfilme stereotype Abwesenheit der Mutter „bündelt“ für sämtliche, vor allem weibliche, Hauptfiguren elterliche Autorität in der Person des Vaters bzw. des Großvaters. Er führt, leitet und lenkt die Familie, er fordert nicht selten Unterwerfung, und er ist es, der weiß,

was „gut“ oder „schlecht“ für seine Töchter ist. Sie leben solange beim Vater bis sie sich verheiraten und mit ihrem Ehemann gleichsam einen neuen „Vorgesetzten“ bekommen. Die Bündelung großer Macht in dieser (Groß)Vaterfigur steht mit der Nachkriegsrealität, die vor allem durch die „Unvollständigkeit“ der Familien durch die Abwesenheit der Väter geprägt war, in krassem Gegensatz. Gleichzeitig wird die patriarchale Familienordnung als Ideal familiärer Konstruktionen angesehen, in denen es vor allem die Frauen sind, die unter dem Einfluss und der Autorität des Vaters und im „Schutz des Mannes“ stehen. Die Integration des Individuums in die intakte und funktionierende Gemeinschaft und soziale Ordnung funktioniert durch Heirat, vor allem für die weiblichen Darstellerinnen ist die Ehe die „einzige Form weiblichen Lebensentwurfes“ (Beinfond 2001: 212). Die vorherrschende Familienform im Lauf der Handlung von Heimatfilmen ist meist die Kleinfamilie bestehend aus (Groß-)Vätern und erwachsenen Töchtern sowie aus alleinstehenden jungen Männern ohne erkennbaren Familienanschluss. Diese „Unvollständigkeit“ nach Heimatfilmlogik wird im Laufe des Filmes durch die erfolgreiche Zusammenführung der Töchter und Junggesellen überwunden, wobei weniger die liebevolle Beziehung zwischen den beiden sondern das Einfügen in die gewünschte soziale Ordnung im Vordergrund steht.

Die Religion als gemeinschaftliches Moment spielt im Heimatfilm bis auf die obligatorische Kirche im Dorf keine große Rolle. Wenn es um religiöse Inhalte geht, dann ist es die Legitimation religiös motivierten Brauchtums, einer Hochzeit in einer Kirche oder das Dorffest unter dem Kirchturm. Der Pfarrer oder Priester ist allgegenwärtige Leitfigur, und seine Rolle ist es, Reden zu halten und die Unverrückbarkeit göttlicher Ordnung einzumahnen. Die Dominanz klerikaler, kirchlich-institutioneller Strukturen gegenüber religiöser Inhalte ist ein weiteres Mosaikstück im sozialen Ordnungsgefüge im Heimatfilm. Mitgefühl, Offenheit, Toleranz und Akzeptanz gegenüber sozial schwachen Menschen spielen rund um die Kirchen im Heimatfilm der 1950er Jahre keine Rolle.

Sozialökonomische Aspekte und die Darstellung sozialer Ungleichheiten werden im Heimatfilm als gegeben und unveränderbar hingenommen. Die einzige Bevölkerungsgruppe, der gesellschaftlicher „Aufstieg“ ermöglicht wird, sind die Frauen – allerdings nur durch Heirat, die wiederum nach Heimatfilmlogik eine Entsprechung mit dem goutierten Rollenverständnis voraussetzt.

Der Heimatfilm bedient sich zahlreicher Elemente einer „unterschwellig geäußerten Zivilisationsfeindlichkeit“ (Steiner 1984: 42), das demokratische Zusammenleben wird nicht thematisiert. Städtefeindlichkeit ist Zivilisationsfeindlichkeit, die Überhöhung des Lebens auf dem Land, in den Bergen kann als „anti-zivilisatorisch“ und als Versuch gewertet werden, autoritär und ohne demokratischen Aushandlungsprozess Problemstellungen im gemeinschaftlichen Miteinander zu beseitigen.

Die Vermittlung gemeinschaftlicher Ordnungen bzw. die Darstellung von Kommunität, Staatsgewalt, Autoritäten, Machtausübung sowie sozialer Herkunft und Zugehörigkeit findet in der Literatur und Auseinandersetzung mit dem Heimatfilm kaum Beachtung. Diesen „Mangel“ in der Auseinandersetzung mit Heimatfilmen auszufüllen und bewusst auf die „politisch-institutionelle Struktur“ von Heimatfilmen einzugehen, war „heimatfilmanalytisches“ Neuland. Die Untersuchung macht die anti-demokratische Wirkung und die ständischen Ordnungsgedanken in den untersuchten Filmen deutlich, und ist gleichzeitig jener noch „unterbelichtete“ Part, der für weitere wissenschaftliche Auseinandersetzungen mit dem Heimatfilm sinnvoll und lohnend wäre.

6 SCHLUSSBEMERKUNGEN

Der Heimatfilm ist mit einem Anteil von 27,3 Prozent (Steiner 1984: 417) aller produzierten Filme in den Jahren 1946 bis 1966 die wichtigste Gattung des österreichischen Films in der Nachkriegszeit, wenn auch die eigentliche „Heimatfilm-Hoch-Zeit“ von 1954 bis 1958 dauerte. In dieser kurzen Zeit wurden 33 Heimatfilme produziert, das entsprach 36,6 Prozent am Gesamtproduktionsvolumen im genannten Zeitraum (ebd.: 417). Nach dem Zufallserfolg des Films *Echo der Berge* produzierten eine Vielzahl von Regisseuren und Produzenten nach einem ähnlichen Muster Filme mit Jägern, Förstern, Almen, Wäldern und Bergen, wobei auf Sprechszenen genauso viel Wert gelegt wurde wie auf Naturaufnahmen. Parallel zur wirtschaftlichen Aufwärtsbewegung und der damit verbundenen Reisetätigkeit vieler Menschen in und nach Österreich war ab 1958 zunehmend der Touristenfilm von Bedeutung. Eng verbunden mit dem Abflauen der Heimatfilmwelle war das Aufkommen des staatlichen Fernsehens und der „Kino-Krise“ ab dem Ende der Fünfziger Jahre, während Themen und Topoi der Heimatfilme sich weiterer Beliebtheit erfreuten. Den Heimatfilmproduktionen gelang es, durch die Vermeidung jeglicher problematischer Thematiken, nirgendwo anzuecken.

Strukturelle Faktoren unter dem politischen Einfluss der Besatzungsmächte, ökonomische Überlegungen zur Filmproduktion, gesellschaftliche Realitäten und sozioökonomische Veränderungen sowie medienhistorische Komponenten sind in den 1950er Jahren in Österreich maßgeblich am Erfolg des Genres Heimatfilm beteiligt. Die Intentionen und die „Absicht“ von Herstellenden der Heimatfilme in der Vermittlung dieser Ordnungen lassen sich schwierig bis gar nicht untersuchen und standen nie im Erkenntnisinteresse dieser Arbeit. Trotzdem lassen sich Entstehungshintergründe von Filmen in der Auseinandersetzung mit den handelnden Personen der Filmwirtschaft interpretieren. Zum einen spielte die mangelnde Reflektion ihrer Lage und damit wenig Bewusstsein für vermittelte Themen eine Rolle. Auch der Werdegang vieler im österreichischen Filmschaffen tätigen Regisseure und Produzenten – es waren durchwegs Männer – während der Zeit des Nationalsozialismus trug dazu bei, dass an gewissen Geisteshaltungen keine Kritik geübt wurde, und schnelles „Vergessen“ angestrebt wurde. Die systemstabilisierende Wirkung der produzierten Filme kann somit als Konsequenz der mangelnden Hinterfragung von Wirklichkeiten, die dargestellt wurden, bewertet werden.

Die Rolle der Heimatfilme der 1950er Jahre in Bezug auf Identitätskonstruktionen identifikatorischem Angebot ist im Zusammenspiel von nationalistischer Heimatsehnsucht und der Fortschreibung patriarchal geprägter Gesellschaftspolitischer- und Geschlechterverhältnisse als ein nationalhistorisch konfigurierter, vergangenheits- und gegenwartslegitimierender „Sickerprozess“ (Wehler 1996: 170) in den Köpfen vieler Millionen Zuschauerinnen und Zuschauer zu bewerten.

“Wir leben in einem Nationalstaat mit ausgesprochen nationalhistorisch ausgerichteter Geschichtsschreibung. Wir kennen aber jetzt die Sickerprozesse, etwa in Turnerbewegungen, welche nationale Parolen diskutiert. Hinzuweisen ist auch auf die Männergesangsvereine – man singt eben nicht folgenlos jede Woche Lieder von Arndt und Hoffmann von Fallersleben – und auf die Burschenschaften, die sich nach relativ kurzer Verbotszeit wieder organisieren. (...) Es gibt zahllose Gründe, sich auf großen Festen seiner nationalen Vergangenheit zu vergewissern, an ihr aufzurichten, auf eine nationale Zukunft zu hoffen.“ (ebd.: 170)

Nationale Identitätsangebote herrschen im Film der 1950er Jahre vor, deren Realitäten geprägt sind von „Wiederaufbau“, Junger Republik und einer immer stärker werdenden Bipolarisierung und Ideologisierung einer geteilten Welt bei gleichzeitiger Leugnung in Form von Nicht-Thematisierung der unmittelbaren NS-Vergangenheit. Die visuelle Adressierung eines zu vermittelnden, nationalen „Wir“-Gefühls im Film der damaligen Zeit bietet ein Angebot nationaler Zugehörigkeiten, die das Publikum annehmen kann (Bernold 2007: 18). Den Besuchern wird durch die immer gleiche Lösung und Auflösung von Konflikten Kontinuität und Sicherheit suggeriert, die „imagined continuity“ (Esposito 2002) einer „imagined community“ (Anderson 1996) aufrechterhalten, und re-produziert. Im realen Leben kann es diese Art von utopischer Sicherheit, Homogenität und Ordnung nicht geben, die Alltagspraktiken jedes und jeder Einzelnen haben mit den Schwarz-Weiß Bildwelten und Weltbildern nichts zu tun. Sicherlich ist das Flüchten in eine vermeintlich „heile Welt“ einer der Faktoren, die die Heimatfilmwelle ins Rollen brachte. Ob die Illusion solcher Welten einzig deswegen so erfolgreich waren, weil diese „Trost und Zuversicht“ im Nachkriegseuropa spendeten (Trimborn 1998: 103), bleibt zu bezweifeln. Der anhaltende Erfolg von Heimatfilmen muss differenziert betrachtet werden und ist zurückzuführen auf ein breites Themenspektrum, das bedient wird. Die „heile Welt“ besteht im Heimatfilm daraus, gesellschaftliche Verhältnisse zu verankern, Homogenitäten zu konstruieren und Geschlechterordnungen fest zu schreiben, die mit realen und individuellen Lebensentscheidungen und Biografien nichts gemein haben. Der alltägliche Umgang mit Konflikten, individuelle Ansprüche und Alltagspraktiken werden im Heimatfilm problematisiert und das passive, selbst- und kritiklose Hinnehmen kollektiver Ordnungen als Möglichkeit konstruiert, um „wirkliches“ und „wahres“ Glück zu erfahren. Die Wiederholung des Immergleichen verstärkt die Festschreibung vermeintlich „natürlicher“, „althergebrachter“ sowie teleologisch retrospektiver Traditionalismen in den Köpfen der Besucherinnen und Besucher.

Der Frage nach „der“ einen Identität wäre falsch gestellt. Innerhalb und über die abgegrenzten Territorien der Nationen hinaus existieren eine Vielzahl kollektiver und individueller Muster von Lebenskonzepten, -entwürfen und Alltagspraktiken nebeneinander und parallel. Die kulturellen Manifestationen „befruchten, ignorieren und bekämpfen“ einander (Luger o.J.: 16) und stehen in wechselseitiger Beziehung. Das Zusammenspiel zwischen „Identität“ und „Heimat“, und die

Konjunkturphase, die dieser Begriff derzeit wieder erlebt, zeigen, mit „welcher Insistenz der österreichische Identitätsdiskurs von jener Heimatproblematik mitbestimmt wird“ (Buchschwenter 1996: 261). Der Heimatfilm der 1950er Jahre antwortete im Identitätsdiskurs der damaligen Zeit mit „ebenso schlichten wie massenwirksamen Lösungsszenarien“ (ebd.: 261).

Die Konfliktlinien, die zwischen Stadt und Land, Eigenem und Fremden, Mann und Frau sowie Gegenwart und Vergangenheit verlaufen, werden nicht als Bemühungen um ein Potenzial für Erneuerung wahrgenommen. Die Natur- und Berglandschaft als „locus communis“ kann damit nicht in seiner widersprüchlichen Bedeutung entfaltet werden, sondern führt zu einem Kampf zwischen richtig und falsch, zwischen gut und böse. Die Kategorien, die der Landschaft eingeschrieben sind, werden unhinterfragt als „natürlich“ wahrgenommen. Die Orte im Heimatfilm sind Gipfeln, Höhen, und Berge. Trotzdem bleibt das Kino der 1950er Jahre der „aussichtsloseste“ Ort im Nachkriegsösterreich. (Brecht 2005: 201). Nur die „Aussicht nach Innen“ wird renoviert (ebd.: 189). Es „setzt sich einmal mehr die unbefragte Beerbung eines aus problematischen Traditionen sich herschreibenden Genres durch, und das mit ihr einhergehende Bemühen (...) bleibt am *Berg* stecken“ (ebd.: 201).

Identitätskonstruktionen und mit ihnen die Legitimationen politischer und gesellschaftlicher Verhältnisse, der Geschlechterordnung und kollektiver Vergangenheitslosigkeit vollziehen sich auf vielen Ebenen. Das medienkulturelle Produkt Kino spielte und spielt im gesellschaftlichen Aushandlungsprozess von Identität eine wesentliche Rolle. Die bewusste und/oder unbewusste Simplifizierung einer komplexen Welt findet in den medialisierten vergangenen 120 Jahren und nach den Gesetzen dichotomer Bildlogiken vielerorten statt. Ein hinterfragender Zugang zu Bildwelten, wie sie uns in Film, Fernsehen, Musik, Radio und Presse allgegenwärtig präsentiert werden, ist notwendig, um bildliche Mythen und deren Mythogenese besser verstehen zu lernen und zu reflektieren. Die Präsenz dieser Mythen in Politik und (Alltags)kultur und der Rückgriff auf Sprache und Bilder der Heimatfilme der 1950er Jahre ist nicht nur in Zeiten komplexer, gesellschaftlicher Vorgänge und der „Unübersichtlichkeit“ postmoderner Alltagspraktiken nur zu schnell instrumentalisiert und politisiert. Die Vereinfachungen, die in der Wahl der „Abgrenzungswerkzeuge“ und entlang der Identitätsachsen stattfinden, sind im kommerziellen Film unumgängliche Erzählmittel. Die untersuchten *Silberwaldfilme* können in ihrem Konstruktionsangebot für Identitäten als Kellner'sches „Syndrom“ (Kellner 1995), also als Ausformung einer Ideologie simplifizierter, unveränderbarer und naturgegebener Normvorstellungen interpretiert werden. Sie vermitteln und legitimieren Heteronormativität, Naturverbundenheit und Schuld- durch Vergangenheitslosigkeit sowie autoritäre und klassifizierte Ordnung. Gleichzeitig stehen sie implizit für den Konflikt jedes Menschen mit den Widersprüchlichkeiten in sich selbst und zwischen anderen im Herausbilden von Zugehörigkeiten und Identitäten. Um als Zuschauerin und Zuschauer in diesem

Konstruktionsprozess zu existieren, ist es eine Möglichkeit, bewusst und reflektiert mit simplifizierten Prozessen der Sinn- und Bedeutungstiftungen der Medienkultur umzugehen. Geschieht dies nicht, bleibt der Silberwald ein Syndrom.

7 LITERATUR

Adorno, Theodor/Horkheimer, Max (1988): Dialektik der Aufklärung. Frankfurt/Main: S. Fischer Verlag.

Anderson, Benedict (1996): Imagined communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism. London/New York: Verso Publishing.

Assmann, Jan (2007): Religion und kulturelles Gedächtnis. München: C.H.Beck.

Barthes, Roland (1964): Mythen des Alltags. Frankfurt/Main: Edition Suhrkamp.

Beindorf, Claudia (1999): Terror des Idylls. Die kulturelle Konstruktion von Gemeinschaften in Heimatfilm und Landsbygdofilm 1930-1960. Baden-Baden: Nomos-Verlag.

Bernold, Monika (2007): Das Private Sehen. Fernsehfamilie Leitner, mediale Konsumkultur und nationale Identitätskonstruktion in Österreich nach 1955. Wien/Berlin: LIT-Verlag.

Brecht, Christoph (2005): Ohne Aussichten. Gedächtnispolitische Strategien im österreichischen Film zwischen 1945 und 1955. In: Karin Moser (Hg.): Besetzte Bilder. Film, Kultur und Propaganda in Österreich 1945-1955. Wien: Verlag Filmarchiv Austria. S. 157-201.

Buchschwenter, Rudolf (1996): Ruf der Berge – Echo des Fremdenverkehrs. Der Heimatfilm: Ein österreichischer Konjunkturritt. In: Ruth Beckermann/Christa Blümlinger (Hg.): Ohne Untertitel. Fragmente einer Geschichte des österreichischen Kinos. Wien: Sonderzahl. S. 259-283.

Büttner, Elisabeth/Dewald, Christian (1997): Anschluß an Morgen. Eine Geschichte des österreichischen Films von 1945 bis zur Gegenwart. Salzburg: Residenz-Verlag.

Collins, Patricia (2004): Black Sexual Politics. African Americans, Gender, and the New Racism. New York: Routledge.

Daviau, Donald G. (2001): The Role of Film in the Postwar Revival of Austria. In: Büttner, Elisabeth et al. (Hg.): Maske und Kothurn. Internationale Beiträge zur Theater-, Film- und Medienwissenschaft. Nr 46. Wien. S. 5-20.

Die Zeit (1987): Nachruf Rudolf Lenz. 17.7.1987, Nr. 30. Download: <http://www.zeit.de/1987/30/Rudolf-Lenz> (Zugriff 31.08.2010)

Dörner, Andreas (1998): Medien als politische Identitätsgeneratoren. Zur Inszenierung des Republikanismus in der amerikanischen Medienkultur. In: Politische Vierteljahresschrift 1/1998. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften. S. 3-27.

Dörner, Andreas (1999): Medien und Mythen. Zum politischen Emotionsmanagement in der populären Medienkultur am Beispiel des amerikanischen Films. In: Klein, Ansgar/Nullmeier, Frank (Hg.): Masse-Macht-Emotionen. Opladen: Verlag für Sozialwissenschaften. S. 308-329.

Dörner, Andreas (2000): Politische Kultur und Medienunterhaltung. Zur Inszenierung politischer Identitäten in der amerikanischen Film- und Fernsehwelt. Konstanz: Universitätsverlag Konstanz.

Dörner, Andreas (2001): Politainment. Frankfurt: Edition Suhrkamp.

Dörner, Andreas (2003): Demokratie – Macht – Ästhetik. Zur Präsentation des Politischen in der Mediengesellschaft. In: Vorländer, Hans (Hg.): Zur Ästhetik der Demokratie. Formen der politischen Selbstdarstellung. Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt.

Esposito, Elena (2002): Soziales Vergessen. Formen und Medien des Gedächtnisses der Gesellschaft. Frankfurt/Main: Suhrkamp.

Faulstich, Werner (2008): Grundkurs Filmanalyse. Paderborn: Wilhelm Fink Verlag.

Frankfurter, Bernhard (1990): Heile Welt und Untergang. Zur Mythologie des Heimat/films. In: Christa Blümlinger (Hg.): Sprung im Spiegel. Filmisches Wahrnehmen zwischen Fiktion und Wirklichkeit. Wien: Sonderzahl. S. 335-342.

Fritz, Walter (1984): Kino in Österreich 1945-1983. Film zwischen Kommerz und Avantgarde. Wien: Österreichischer Bundesverlag.

Fritz, Walter (1997): Im Kino erlebe ich die Welt. 100 Jahre Kino und Film in Österreich. Wien: Brandstätter.

Halbwachs, Maurice (1995): Das Gedächtnis und seine sozialen Bedingungen. Frankfurt/Main: Suhrkamp.

Hein, Kerstin (2006): Hybride Identitäten. Bastelbiografien im Spannungsfeld zwischen Lateinamerika und Europa. Bielefeld: transcript Verlag.

Hickethier, Knut (2000): Der Zweite Weltkrieg und der Holocaust im Fernsehen der fünfziger und früher sechziger Jahre. In: Michael Th. Greven/Oliver von Wrochem (Hg.): Der Krieg in der Nachkriegszeit. Der Zweite Weltkrieg in Politik und Gesellschaft der Bundesrepublik. Opladen: Leske und Budrich. S. 93-111.

Hickethier, Knut (2007): Film- und Fernsehanalyse. Weimar: Metzler Verlag.

Höfig, Willi (1973): Der deutsche Heimatfilm 1947 – 1960. Stuttgart: Ferdinand Enke Verlag.

IMBD Internet Movie Data Base (2010): Rudolf Lenz. Download: <http://www.imdb.com/name/nm0502361/> (Zugriff: 12.08.2010)

Horizont (2009): Sky Abonnentenzahlen. Download: http://www.horizont.net/aktuell/medien/pages/protected/Abonnenten-Zahlen-von-Sky-steigen-kaum--Pay-TV-Sender-bleibt-tiefrot_88433.html (Zugriff 02.03.2010)

Kallscheuer, Otto/Leggewie, Claus (1996): Deutsche Kulturnation versus französische Staatsnation? Eine ideengeschichtliche Stichprobe. In: Berding, Helmut (Hg.): Nationales Bewusstsein und kollektive Identität. Studien zur Entwicklung des kollektiven Bewusstseins in der Neuzeit. Frankfurt/Main: Suhrkamp. S. 112-162.

Kanzog, Klaus (1994): "Staatspolitisch besonders wertvoll": Ein Handbuch zu 30 deutschen Spielfilmen der Jahre 1934 bis 1945. München: Diskurs-Film-Verlag Schaudig und Ledig.

Kellner, Douglas (1995): Media Culture. Cultural Studies, Identity and Politics between the Modern and the Postmodern. London/New York: Routledge.

Köppen, Manuel/Schütz, Eduard (2008): Kunst der Propaganda. Der Film im Dritten Reich. Bern: Peter Lang Verlag.

Kracauer, Siegfried (1984): Von Caligari zu Hitler. Eine psychologische Geschichte des deutschen Films. Frankfurt: Suhrkamp.

Kudrnofsky, Wolfgang (1973): Vom Dritten Reich zum Dritten Mann. Helmut Qualtingers Welt der Vierziger Jahre. Wien: Molden.

Luger, Kurt (1990): Mozartkugel und Musikantenstadel. Österreichs kulturelle Identität zwischen Tourismus und Kulturindustrie. In: Österreichische Gesellschaft für Filmwissenschaft, Kommunikations- und Medienforschung (Hg.): Medien Journal 2/1990. Wien. S. 79-96.

Luger, Kurt (o.J.): Populärkultur und Identität. Symbolische Ordnungskämpfe im Österreich der Zweiten Republik. Download: <http://www.uni-salzburg.at/pls/portal/docs/1/1175332.PDF> (Zugriff 12. Dezember 2009).

Luhmann, Niklas (2004): Die Realität der Massenmedien. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.

Lutter, Christina/ Reisenleitner, Markus (2008): Cultural Studies. Eine Einführung. Wien: Löcker.

Manoschek, Walter (1995): Verschmähte Erbschaft. Österreichs Umgang mit dem Nationalsozialismus 1945 bis 1955. In: Reinhard Sieder/Heinz Steinert/Emmerich Tálos (Hg.): Österreich 1945-1995. Gesellschaft, Politik, Kultur. Wien: Verlag für Gesellschaftskritik. S. 94-106.

Meads, George H. (1973): Geist, Identität und Gesellschaft: Aus der Sicht des Sozialbehaviorismus. Frankfurt/Main: Suhrkamp.

Moser, Karin (Hg.) (2005): Besetzte Bilder. Film, Kultur und Propaganda in Österreich 1945-1955. Wien: Verlag Filmarchiv Austria.

Müller-Funk, Wolfgang (2002): Die Kultur und ihre Narrative. Wien/New York: Springer.

Müller-Funk, Wolfgang (2006): Kulturtheorie. Tübingen: Narr Francke Verlag.

Nierhaus, Irene (1996): Wie im Film. Heimat als Projekt des Wiederaufbaus. In: Ruth Beckermann/Christa Blümlinger (Hg.): Ohne Untertitel. Fragmente einer Geschichte des österreichischen Kinos. Wien: Sonderzahl. S. 285-303.

Österreichische Mediathek (2010): 30 Jahre Republik Österreich. Rede von Bundespräsident Karl Renner. November 1948 (Ausschnitt). Österreichische Mediathek, 9-03921. Download: http://www.mediathek.at/staatsvertrag/Last_der_Vergangenheit/Entnazifizierung/2_Endseite.htm (Zugriff 3. August 2010).

Österreichische Gesellschaft für Filmwissenschaft (Hg.) (1964): Filmkunst. Zeitschrift für Filmkultur und Filmwissenschaft. Sammelnummer. Wien: Österreichischer Bundesverlag.

Österreichische Gesellschaft für Filmwissenschaft (Hg.) (1968): Arbeitsmappe Filmstatistik und Dokumentation. I-A-2 Blatt 1. Wien: Österreichischer Bundesverlag.

ORF-Homepage (2010): Stars im ORF: Lotte Ledl. Download: <http://kundendienst.orf.at/starsimorf/ledl.html> (Zugriff 20. August 2010).

Portisch, Hugo/Riff, Sepp (1985): Österreich II. Die Wiedergeburt unseres Staates. Bd. 1. Wien: Kremayr und Scheriau.

Pott, Andreas (2002): Ethnizität und Raum im Aufstiegsprozess. Opladen: Leske+Budrich.

Reuter, Julia (2002): Die Ordnungen des Anderen. Zum Problem des Eigenen in der Soziologie des Fremden. Bielefeld: transcript Verlag.

Sauer, Birgit (2001): Die Asche des Souveräns. Politik und Demokratie in der Geschlechterdebatte. Frankfurt/Main: Campus.

Statistik Austria (Hg.) (2010): Österreichisches Statistisches Jahrbuch. Download: http://www.statistik.gv.at/web_de/services/stat_jahrbuch/index.html (Zugriff 19. April 2010).

Schweinberger, Susanna (2001): Die Repräsentation von Weiblichkeit im Heimatfilm der Fünfziger Jahre. Wien: Diplomarbeit.

Schachinger, Sonja (1994): Der österreichische Heimatfilm als Konstruktionsprinzip nationaler Identität in Österreich nach 1945. Wien: Diplomarbeit.

Schulz, Martin (2009): Ordnungen der Bilder. Eine Einführung in die Bildwissenschaft. München: Wilhelm Fink Verlag.

Schulz, Sandra (2007): Film und Fernsehen als Medien der gesellschaftlichen Vergegenwärtigung des Holocaust. In: Historical Social Research. Vol. 32, 2007. Nr. 1, S. 189-248. Download: http://hsr-trans.zhsf.uni-koeln.de/hsrretro/docs/artikel/hsr/hsr2007_987.pdf (Zugriff 20.10.2010)

Seeßlen, Georg/Kling, Bernd (1973): Romantik und Gewalt. Ein Lexikon der Unterhaltungsindustrie. München: Mainz Medien.

Seeßlen, Georg/Kling, Bernd (1977): Unterhaltung. Lexikon zur populären Kultur. Komik, Romanze, Heimat und Familie, Sport und Spiel, Sex. Band 2. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.

Seeßlen, Georg (1990): Der Heimatfilm. Zur Mythologie eines Genres. In: Christa Blümlinger (Hg.): Sprung im Spiegel. Filmisches Wahrnehmen zwischen Fiktion und Wirklichkeit. Wien: Sonderzahl. S. 343-362.

Steiner, Getraud (1984): Der Sieg der „Natürlichkeit“. Eine Motivgeschichte des österreichischen Heimatfilms von 1946 bis 1966 mit besonderer Berücksichtigung der filmwirtschaftlichen Strukturen. Wien: Dissertation.

Steiner, Gertraud (1987): Die Heimat-Macher. Kino in Österreich 1946-1966. Wien: Verlag für Gesellschaftskritik.

Steiner, Getraud (1990): Die Heimat-Macher. Wer bestimmte den österreichischen Heimatfilm nach 1945? In: Oliver Rathkolb / Friedrich Stadler (Hg.): „Verdrängte Kultur“ Österreich 1918-1938-1968-1988. Festwochen Symposium 1988. Mitteilungen des Instituts für Wissenschaft und Kunst Nr. 1/2. 45. Jahrgang, 1990. Wien: Institut für Wissenschaft und Kunst.

Steiner, Gertraud (1995): Filmbuch Österreich. Wien: Bundespressedienst.

Steiner, Getraud (o.J.): Sprache und Bilder in österreichischen Heimatfilmen der fünfziger Jahre. In: Homepage des Instituts zur Erforschung und Förderung regionaler und transnationaler Kulturprozesse. Weltmuseum der Berge. Perspektiven. Download: <http://www.inst.at/berge/perspektiven/steiner.htm> (Zugriff: 2. Jänner 2010).

Steiner, Ines (2005): Österreich-Bilder im Film der Besatzungszeit. In: Karin Moser (Hg.): Besetzte Bilder. Film, Kultur und Propaganda in Österreich 1945-1955. Wien: Verlag Filmarchiv Austria. S.203-255

Stern, Frank (2000): Gegenerinnerungen seit 1945: Filmbilder, die Millionen sahen. In: Michael Th. Greven/Oliver von Wrochem (Hg.): Der Krieg in der Nachkriegszeit. Der Zweite Weltkrieg in Politik und Gesellschaft der Bundesrepublik. Opladen: Leske und Budrich. S. 79-91

Stern, Frank (2009): Staatliche Übergänge zwischen Demokratie und Barbarei. Die filmische Deutungsmacht in der visuellen Zeit- und Kulturgeschichte. Vortrag am 26.11.2009 im Rahmen der Ringvorlesung „Staatsfiktionen: Denkfiguren des politischen Gemeinwesens“. Eva Kreisky, WS 2009/10. Mitschrift vorhanden. Abstract Download: http://evakreisky.at/2009-2010/ring-vo/Stern_Deutungsmacht.pdf (Zugriff 12.02.2010)

Turner, Erika (2000): Nationale Identität und Geschlecht in Österreich nach 1945. Innsbruck/Wien/München: Studienverlag.

Trenker, Luis/Schmidkunz, Walter (1933): Berge und Heimat. Das Buch von den Bergen und ihren Menschen. Berlin: Neufeld & Henius Verlag.

Trimborn, Jürgen (1998): Der deutsche Heimatfilm der fünfziger Jahre. Köln: Teiresias.

Turrini, Peter (1978): Turrini-Lesebuch. Stücke, Pamphlete, Filme, Reaktionen, etc.. Ausgewählt und bearbeitet von Ulf Bierbaumer. Wien/Zürich: Europaverlag.

Universität Wien (2010): EhrensensatorInnen der Universität Wien im 20. und 21. Jahrhundert. Download: <http://www.univie.ac.at/universitaet/forum-zeitgeschichte/gedenkkultur/ehrensensatorinnen/> (Zugriff 2. September 2010).

Walden, Fritz (1972): Filmgeschichte(n) aus Österreich. TV-Episodenfilm.

Walter, Fritz (1981): Nachruf. In: Die Furche. Nr. 17, 29. April 1981.

Walter Fritz (1969): Geschichte des österreichischen Films. Wien: Verlag Bergland.

Wehler, Hans Ulrich (1996): Nationalismus und Nation in der deutschen Geschichte. In: Berding, Helmut (Hg.): Nationales Bewusstsein und kollektive Identität. Studien zur Entwicklung des kollektiven Bewusstseins in der Neuzeit. Frankfurt/Main: Suhrkamp. S.163-175.

Weidinger, Martin (2006): Nationale Mythen – Männliche Helden. Politik und Geschlecht im amerikanischen Western. Wien: Campus.

Weidinger, Martin (2003): Horizons West. Repräsentation von Staatlichkeit im amerikanischen Western. Wien: Dissertation.

Weidinger, Martin (2001): Die Konstruktion von Männlichkeit und Weiblichkeit im amerikanischen Western. Wien: Diplomarbeit.

WU-Kuratorium (2010): Wir über uns. Geschichte des WU-Kuratoriums. Download: <http://www.wu-kuratorium.at/ueberuns/abteilung1/index.html> (Zugriff 2. September 2010).

8 ANHANG

Lebenslauf

Katharina Brandner wurde 1981 in Wien (Österreich) geboren. Nach der Matura am Oberstufenrealgymnasium der Congregatio Jesu in Krems an der Donau studierte sie Politikwissenschaft und war ab 2001 als PR- und Kommunikationsreferentin in Interessensverbänden der Forst- und Holzwirtschaft sowie in einer internationalen Umwelt-NGO beruflich engagiert. Auslandserfahrung sammelte sie im Rahmen ihrer beruflichen Tätigkeiten als auch bei diversen Sprachaufenthalten in Spanien, den Vereinigten Staaten sowie Großbritannien. Zuletzt war sie im Rahmen eines Forschungsprojekts zum Themenbereich „Pflege in Österreich“ in der wissenschaftlichen Recherche engagiert.