



DIPLOMARBEIT

Der österreichische Heimatfilm der 1950er Jahre als Konstrukteur nationaler Identität

Band 1 von 4 Bänden

Verfasserin

Lena Marie Gonschiorek

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie

Wien, Januar 2009

Studienkennzahl lt.
Studienblatt:

A 307

Studienrichtung lt.
Studienblatt:

Kultur- und Sozialanthropologie

Betreuerin / Betreuer:

Dr. Ulrike Davis- Sulikowski

Inhaltsverzeichnis

1. Danksagung	1
2. Einleitung und theoretisch methodischer Aufbau der Arbeit	2
3. Heimat	5
3.1 Heimat und Ethnizität	5
3.2 Heimat und Territorium	6
3.3 Heimatbewusstsein	7
3.4 Heimat und das soziale Gefüge	8
3.5 Heimat und Mythos	9
3.6 Heimat und Politik	10
3.7 Heimat und Ideologie	11
4. Nation	12
4.1 Merkmale zur Entstehung von Nationen	12
4.2 Nation und Heimat	17
4.3 Nation und Ethnizität	19
5. Identität	21
5.1 Identitätsformen	21
5.2 Nationale Identität	23
5.2.1 Nationale Identität und Diskurs	25
6. Nationale Entwicklung und nationale Identität Österreichs in den 1950er Jahren	30
7. Medienanthropologie und Repräsentationstheorien	36
7.1 Cultural Studies	37
7.2 Stuart Hall	37
7.3 Ferdinand de Saussure	41
7.4 Roland Barthes	44

7.5 Michel Foucault	46
7.6. Mediale Repräsentation und Stereotypisierung im Heimatfilm	48
8. Ein kurzer Abriss der Filmanalyse	51
8.1 Die Methode der Filmanalyse	51
8.2 Einstellungsgrößen	54
8.3 Kameraperspektive	55
8.4. Kamerabewegungen	55
8.5 Ton	56
8.6 Geräusche	56
8.7 Musik	57
8.8 Filmsprache	57
9. Der Heimatfilm	59
9.1 Die Genre im Produktionskontext	59
9.2 Merkmale des Heimatfilms	63
10. Inhalt und Sequenzanalysen der Filme	65
10.1 „Heimatland“	65
10.2 „Das Lied der Hohen Tauern“ oder „Das Lied von Kaprun“	82
10.3 „Wo die Lerche singt“	89
11. Der Heimatfilm und der nationale Diskurs um 1950	102
11.1 Zeichen und Bedeutungskonstruktionen	102
11.1.1 „Heimatland“	103
11.1.2 „Das Lied der Hohen Tauern“	106
11.1.3 „Wo die Lerche singt“	108
11.2 Zusammenfassung	113
12. Resümee	116
13. Literaturverzeichnis	121

Filmverzeichnis

„Das Lied der Hohen Tauern“

Produzent: Bergland Film – Süddeutsche Filmproduktion München

Verleih: Union

Regisseur: Anton Kutter

Produktionsleitung: Adam Napoleon Schneider, Heinz Pollack

Kameramann: Sepp Kirzeder, Gustav Weiß

Architekt: Sepp Rothauer

Musik: Willi Mattes

Drehbuch: Anton Kutter nach einer Filmnovelle von Kurt Maix

Uraufführung: 27.01.1955 Zell am See

Darsteller: Albert Lieven, Waltraud Haas, Eduard Köck, Peter Carsten, Joachim Fuchsberger, Kurt Heintel, Gustl Gstettenbauer, Ida Krottendorf, Jutta Bornemann u.a.

„Heimatland“

Produzent: Sascha-Film - Lux Film

Verleih: Sascha Film

Regisseur: Franz Antel

Produktionsleitung: Walter Tjaden

Kameramann: Hans Theyer

Architekt: Sepp Rothauer

Musik: Willy Schmidt Gentner, Nico Dostal

Drehbuch: Josef Perkonig, Kurt Nachmann, Hans Holt nach der Novelle

„Krambamboli“ von M.v. Ebner- Eschenbach

Uraufführung: 24.08.1955 Wien

Darsteller: Adrian Hoven, Marianne Hold, Rudolf Prack, Oskar Sima, Franz Muxeneder, Annie Rosar, Ernst Waldbrunn, Hannelore Bollmann, Christiane Maybach, Kurt Jaggberg u.a.

„Wo die Lerche singt“

Produzent: Paula Wessely Filmproduktion

Verleih: Sascha Film

Regisseur: Hans Wolff

Produktionsleitung: Otto Dürer

Kameramann: Erich Claunigk

Architekt: Fritz Mögle

Musik: Franz Lehar, Bearbeitung: Bruno Uher

Drehbuch: Karl Farkas, H.M. Kreuzendorff nach der gleichnamigen Operette von Franz Lehar

Uraufführung: 02.11.1956 Wien

Darsteller: Doris Kirchner, Walter Regelsberger, Elisabeth Stiepl, Elisabeth Epp, Nina Sandt, Mimi Stelzer, Hugo Lindinger, Lotte Medelsky, Hans Rappant u.a.

1. Danksagung

Bei der Auswahl der Filme danke ich Thomas Ballhausen im Filmarchiv Austria, der mir einen guten Überblick über die unzähligen Heimatfilmproduktionen verschaffte und mir dabei half die wesentlichen Themen herauszuarbeiten. Weiterhin geht mein Dank an meine Betreuerin Ulrike Davis-Suliskowski und an meine Studienkolleginnen Judith Keppel und Silvia Kobel, die mir mit ihrer wissenschaftlichen Kritik mit Rat und Tat zur Seite standen und meine Perspektiven beweglicher machten. Meinen Eltern danke ich für ihre Unterstützung während meines Studiums, besonders meiner Mutter für das Korrekturlesen der Arbeit und meinem Bruder für die technische Hilfestellung.

2. Einleitung und theoretisch methodischer Aufbau der Arbeit

Als ich 2003 von Köln nach Wien zog, um das Studium der Kultur- und Sozialanthropologie zu beginnen, begegnete ich immer wieder Menschen, die den deutschen Mitbürgern nicht besonders freundlich gesinnt waren. Ich vernahm zum ersten Mal den Ausdruck „Piefke“ und bekam den Eindruck, dass es einen Konflikt zwischen Österreichern und Deutschen gibt, der bis heute noch existiert. Nur all zu oft stieß ich auf stereotype Charakterkonstrukte des „Deutschen“ und mein Interesse an der speziellen Beziehung zwischen Österreichern und Deutschen wuchs.

Ich beschäftigte mich mit der Frage des nationalen, österreichischen Selbstwertgefühls, die mich zwangsläufig zu einer Auseinandersetzung mit der österreichischen Geschichte führte. Die österreichische Nationalgeschichte offenbarte nicht nur den tief verwurzelten Konflikt der Nachbarstaaten, sondern zeigte auch eine kontinuierliche Instabilität in Bezug auf die österreichische Identität. Erst nach dem zweiten Weltkrieg wurde in Österreich eine gezielte Identitätspolitik betrieben und das nationale Selbstwertgefühl wurde aufgebaut. An diesem Punkt knüpft meine Arbeit an und erläutert einen Teil der medialen Nationalisierungsstrategien.

Da ich im Laufe meines Studiums den Fokus auf visuelle Darstellungsformen und der Repräsentation von Zeichen und deren Bedeutungen legte, entschloss ich mich den Heimatfilm aus den 1950er Jahren als Forschungsgegenstand zu wählen. Darüber hinaus stellt der Heimatfilm besonders in den 1950er Jahren ein sehr beliebtes Genre dar und erschien mir daher als repräsentatives Medium geeignet. Das zentrale Untersuchungsthema war die Art und Weise wie der Film anhand seiner Figuren, Landschaftspräsentationen und Handlungssträngen gesellschaftsspezifische Normen kommuniziert, die bewusst auf die Konstruktion nationaler Identität abzielen.

Die zentrale Fragestellung der vorliegenden Arbeit lautet: Auf welche Art und Weise kann der österreichische Heimatfilm der 1950er Jahre des 20. Jahrhunderts nationale Identität konstruieren und welche Zeichen werden eingesetzt, die nationale Identität fördern können.

Innerhalb dieser Fragestellung muss der nationale Diskurs der 1950er Jahre analysiert werden. Die historische Einbettung dieses Diskurses verlangt einen kurzen historischen Abriss der gesellschaftspolitischen Umstände in Österreich und weitere geschichtliche Entwicklungen bis in die 1950er Jahre.

Die Konstruktion nationaler Identität innerhalb eines Diskurses der 1950er Jahre beinhaltet zentrale Elemente wie Heimat, Nation, nationale Identität und deren Bezüge zueinander. Sie stellen politische Instrumente zum Aufbau bzw. zur Konstruktion der österreichischen Republik dar, die nach dem 2. Weltkrieg wiederaufgebaut werden musste. Diese Begriffe sind nicht immer klar abgegrenzt und überschneiden sich in ihren Bedeutungskonstruktionen. Um einen Überblick über die Entwicklungen der Begriffe zu erlangen, definiere ich zunächst den Heimatbegriff hinsichtlich verschiedener Kontexte, dann die Entstehung von Nationen im europäischen Kontext und folgend die Konstruktion nationaler Identität. Ich werde innerhalb meiner Ausführungen immer wieder Parallelen zur österreichischen Geschichte aufzeigen und Verbindungen zum Heimatfilm beschreiben. Hierzu arbeite ich vor allem mit einigen zentralen anthropologischen Ansätzen und Herangehensweisen über die Entstehung von Nationen von Benedict Anderson, Anthony Smith und Ernest Gellner. Die Autoren erläutern Zugehörigkeitsmerkmale und Identifikationsaspekte, die in Bezug auf die Konstruktion nationaler Identität eine wichtige Rolle spielen.

Die Zeichen des Heimatfilms führe ich nach den theoretischen Überlegungen Stuart Halls aus, in denen auch Semiotiker wie beispielsweise Roland Barthes genannt und miteinbezogen werden. Mit Michel Foucaults Theorien der Diskursanalyse erläutere ich den nationalen Diskurs Österreichs. Ruth Wodaks Ausführungen über die Konstruktion nationaler Identität lehnen sich an diskursanalytische Konzepte an und eignen sich die Elemente/Zeichen und Redeweisen innerhalb eines nationalen Kommunikationsprozesses präzisiert herauszuarbeiten.

Die repräsentierten Zeichen im nationalen Diskurs der 1950er Jahre werden mithilfe der Filmanalyse und der interpretativen hermeneutischen Methode erklärt und nach semiotischen Theorien ausgewertet. Methodisch arbeite ich weiterhin mit dem inhaltsanalytischen Verfahren.

Da der Heimatfilm kein klar definiertes Genre darstellt und die österreichische Filmwirtschaft nach dem 2. Weltkrieg neu gestaltet werden musste, erläutere ich kurz die ökonomischen Bedingungen und Herausbildung zentraler Merkmale des Heimatfilms.

Gertraud Steiner verschafft in ihren Ausführungen über die Produktion von Heimatfilmen in den 1950er Jahren einen guten Überblick und zeigt tabellarisch auf,

welche Filme besonders populär sind. Bei der Auswahl meiner Filme diente mir ihr Buch zur Orientierung. Ergänzend dazu verhalf mir Thomas Ballhausen vom Filmarchiv Austria bei der thematischen Eingrenzung der Filme.

Ich fokussiere mich auf drei Heimatfilme: „Das Lied der Hohen Tauern“, „Wo die Lerche singt“ und „Heimatland“. Sie haben unterschiedliche, vertiefende Thematiken und eine einheitliche dramaturgische Gestaltung.

Den Hauptteil meiner Arbeit bildet die Analyse der im Film dargestellten Zeichen. Der Fokus soll auf die Bedeutungskonstruktionen gelegt werden und in Hinblick auf den gesellschaftlichen Kontext und die Produktion nationaler Identität untersucht werden.

3. Heimat

3.1 Heimat und Ethnizität

Die anthropologische Perspektive des Heimatbegriffs steht in einem engen Zusammenhang mit Ethnizität. Ethnizität beschreibt eine Gruppenzugehörigkeit bzw. eine Identität, die sich auf eine Gruppe bezieht. Hier liegt die grundlegende Gemeinsamkeit zwischen beiden Begriffen. Ein Kollektiv definiert sich u.a. über bestimmte Merkmale, sodass die Akteure einer Gruppe die Vorstellung einer Gemeinschaft haben. Die Aspekte der gemeinsamen Identität unterliegen dabei einem ständigen Wandel und finden auf unterschiedlichen Ebenen statt.

In der Literatur wird vor allem die Fremd- und Selbstzuschreibung von Gemeinschaften hervorgehoben, die in der Analyse von kollektiven Identitäten beachtet werden muss.

Thomas Hylland Eriksen betont bei der Betrachtung ethnischer Gruppen die Zuschreibung objektiver kultureller Merkmale.¹ Kulturelle Charakteristika werden demnach einer ethnischen Gruppe zugeschrieben und anhand ihrer kulturellen Aspekte „kollektiviert“. In Bezug auf den territorialen Heimatbegriff werden auch hier die Personen einer bestimmten Region mit bestimmten kulturellen Eigenheiten verbunden, die häufig in Verbindung mit „traditionellen“ Elementen stehen. Die spezifischen Regeln und Normen einer ethnischen Gruppe beeinflussen die soziale Praxis der Akteure gleichermaßen² und sind somit für das Kollektiv verbindend bzw. verstärkend hinsichtlich der kollektiven Identität.

Da Heimat nicht nur ein Territorium, sondern auch die Zugehörigkeit zu einem sozialen Gefüge beschreibt, finden sich Parallelen zur Definition einer ethnischen Gemeinschaft. Ethnizität basiert nach Fredrik Barth u.a. auf der sozialen Organisation einer ethnischen Gruppe, die ebenso kennzeichnend für den Heimatbegriff ist.³ Die hineingeborene soziale Umgebung und deren soziale Struktur werden überwiegend als vertrautes soziales Umfeld empfunden und sind ein maßgebliches Kriterium für Heimat im Sinne eines Gefühlswertes.

¹ Eriksen, Thomas Hylland, *Small places, Large Issues*, Pluto Press, London 2001, S.261

² Hierbei ist zu beachten, dass es sich nicht um individuelle, charakterspezifische Handlungen von Personen handelt

³ Vergl., Fredrik Barth, *Ethnic Groups and boundaries. The social organisation of cultural difference*, Waveland Press, Long Grove 1998

Ein weiterer Aspekt von Heimat und Ethnizität ist die Konstruktion eines Ursprungsmythos, der häufig die Vergangenheit glorifiziert und die Kontinuität einer gemeinsamen Geschichte hervorhebt. Es geht hierbei nicht um historische Tatsachen, sondern vielmehr um Konstrukte, die das Kollektiv als natürliche Einheit erscheinen lassen. Heimatmythen bilden wesentliche Bestandteile, um beispielsweise eine Dorfgemeinschaft zusammenzuhalten und innerhalb dieser soziale Normen zu legitimieren. Auf die Legitimation von Normen und Gesetzen wird im Kapitel Heimat und Ideologie/Politik genauer eingegangen. Weiterhin sind Mythen Ausdruck bestimmter Eigenschaften einer ethnischen Gruppe und verstärken das „Wir-Gefühl“. In diesem Zusammenhang kann es zu Stereotypisierungsprozessen kommen, die Gemeinsamkeiten und Unterschiede zu anderen ethnischen Gruppen unterstreichen und darüber hinaus ordnungsstiftend wirken. Mythen sind demnach verbindend und abgrenzend zugleich.

Heimat und Ethnizität haben in der Zeit gesellschaftlicher Modernisierung kontinuierlich an Bedeutung zugenommen. Je mehr ethnische Beziehungen fließen und oftmals nicht klar abgrenzbar sind, gewinnt das Gefühl ethnischer Identität bzw. die Zugehörigkeit zu einem bestimmten sozialen Gefüge an Stellenwert.

Heimat und Ethnizität können mit stabilen Wertesystemen assoziiert werden, deren Wichtigkeit je nach gesellschaftlicher Situation variiert. Die Begriffe sind relativ und immer in Bezug auf gesellschaftliche Prozesse zu betrachten.

3.2 Heimat und Territorium

Der Heimatbegriff ist sehr weitläufig und unterliegt einem ständigen Wandel.

Anfang des 18. Jahrhunderts ist der Begriff Heimat eng an territoriale Verhältnisse sowie an materielle Besitztümer gebunden. Heimat ist dort, wo man geboren wurde und bleibenden Aufenthalt hat. Hier wird vor allem die regionale Ebene betont. Heimat ist der Wohnort oder materiell betrachtet das elterliche Haus und Besitztum.⁴ Willi Höfig betont, dass es sich hier um einen statischen Heimatbegriff handelt, d.h. die Individuen einer Gemeinschaft bleiben einheitlich dort, wo sie geboren wurden und die Familie ansässig ist. Eduard Spranger spricht an dieser Stelle von einer nichttransportablen Milieuwirklichkeit, da das Heimatgefühl von einem Ort bestimmt

⁴ Willi Höfig, Der deutsche Heimatfilm 1947-1960, Ferdinand Enke Verlag, Stuttgart 1973, S.4

wird.⁵ Das Milieu einer Region bleibt in einem begrenzten Territorium und gilt als nicht transportabel über dessen Grenze hinaus.

Heimat in Verbindung mit Besitz bzw. Haus- und Grundbesitz steht in einem engen Zusammenhang mit dem Heimatrecht. Der Besitz von Haus oder Grund bedeutet eine klare territoriale Zugehörigkeit einer Gemeinde, die u.a. auch durch die Geburt an diesem Ort entsteht. Diese Zugehörigkeit beinhaltet gleichzeitig auch bestimmte Rechte (z.B. Eherecht) und sichert ebenso die Unterstützung bei Verarmung. Gertraud Steiner spricht in diesem Zusammenhang von einer „Form der Sozialversicherung“⁶, die in Österreich bis in das Jahr 1939 aufrecht erhalten blieb.

3.3 Heimatbewusstsein

Im Laufe der Jahrhundertwende 18./19. Jahrhundert und der aufkommenden Industrialisierung erfährt der Heimatbegriff eine neue Bedeutung, da die Gemeinschaften mobiler sind und der regionale, territoriale Bezug zunächst in den Hintergrund gerät. Einerseits ist die Mobilität auf die Schaffung neuer Verkehrsmittel zurückzuführen, andererseits nimmt die Bindung an den ländlichen Raum ab, da die Grundherrschaft und das damit verbundene Leibeigentum zunehmend eingeschränkt wurden. Maria Theresia erlässt im Jahre 1751 ein Bauernschutzgesetz, welches die Grundherren als Herrscher über die Bauern entrechtet. Die vorher unter der Herrschaft von Grundherren stehenden Bauern sind nun besitzlose Landarbeiter und ziehen zunehmend in die Städte. Die Gesellschaft wird nicht mehr statisch sondern dynamisch definiert. Mit der Möglichkeit des Reisens, der Vergrößerung des Welthorizonts und der Bauernbefreiung ist ein Leben auch außerhalb der heimatlichen Region denkbar. Fern von der Heimat wird sich an diese erinnert und bekommt einen emotionalen Wert. Ende des 18. Jahrhunderts und Anfang des 19. Jahrhunderts entsteht erstmals ein Heimatbewusstsein. Heimat existiert als emotionale Erfahrung im Gedächtnis. Man ist sich seiner Heimat im Sinne eines ursprünglichen, vertrauten Territoriums bewusst. Heimat wird in diesem Zusammenhang häufig als Heimatgefühl umschrieben, das als Abgrenzung an die Fremde dient. Das Heimatelebnis ist eng gekoppelt an emotionale

⁵ Willi Höfig, Der deutsche Heimatfilm 1947-1960, Ferdinand Enke Verlag, Stuttgart 1973, S.15

⁶ Gertraud Steiner, Die Heimat-Macher, Kino in Österreich 1946-1966, Verlag für Gesellschaftskritik, Wien 1987, S.11

Erscheinungsformen wie „Heimat-Liebe“, „Heimweh“ oder auch Wiedersehen und Abschied.⁷

Die Industrialisierung Anfang des 19. Jahrhunderts verändert, wie bereits erwähnt, die Mobilität der Gesellschaft und somit auch das soziale Gefüge. Die materielle Sicherheit geht verloren und das Heimatbewusstsein ist eng gebunden an eine Vorstellung sozialer Sicherheit vergangener Zeiten. Vor allem in der Romantik wurde die Vergangenheit als „bessere Zeit ohne historischen Fixpunkt“⁸ glorifiziert, um den Nationalstolz der Bürger zu stärken.

3.4 Heimat und das soziale Gefüge

Neben dem territorialen und materiellen Bezug wird die Gemeinschaft beziehungsweise das soziale Gefüge indem ein Mensch aufgewachsen ist, hervorgehoben. Zwischenmenschliche Bezüge und die Weltanschauung der Volkskultur sowie Traditionen, Normen, Sitten und Ethik gewinnen nach den Ausführungen Kurt Stavenhagens einen hohen Stellenwert.⁹ Es handelt sich um ein Gefühl des „heimisch sein“, das in diesem Sinne gleichzusetzen ist mit den Eigenschaften „vertraut fühlen“ oder „heimatgewohnt“. Heimat ist demnach ein „geistiges Wurzelgefühl“, das zunehmend symbolisiert und ideologisiert wurde.¹⁰

Mit der Möglichkeit die Heimat zu verlassen und dem Verlust der Heimat als soziales Gefüge, in das man hineingeboren wurde, wird die Heimat zum Mythos. Konstruierte Symbole wie beispielsweise Volkstum und Tradition, wirken auf kognitiver Ebene zusammenhaltend und verbindend, auch wenn man sich in der Fremde und somit jenseits der Geburtsstätte befindet. Durch die Vertrautheit mit den Zeichen der Gemeinschaft wirken sie innerhalb dieser als eine Art kollektives Gedächtnis. Konstruierte Symbole und volkstümliche Traditionen haben eine erinnernde Funktion an die Heimat. Im Gegensatz zur dynamischen Gemeinschaft bleiben die Zeichen statisch und vermitteln einen sicheren, unwandelbaren Bestand, der stabilisierend wirkt.

⁷ Willi Höfig. Der deutsche Heimatfilm 1947-1960, Ferdinand Enke Verlag, Stuttgart 1973, S.6

⁸ Gertraud Steiner, Die Heimat-Macher, Kino in Österreich 1946-1966, Verlag für Gesellschaftskritik, Wien 1987, S.12

⁹ Kurt Stavenhagen in: Willi Höfig. Der deutsche Heimatfilm 1947-1960, Ferdinand Enke Verlag, Stuttgart 1973, S.7

¹⁰ Ebd., S.15

3.5 Heimat und Mythos

Heimat schaffte Regeln über Besitzverhältnisse und soziale Sicherheit, die nach der Auflösung der Feudalordnung in Europa gefährdet waren. Die ersehnte Sicherheit wurde in die Heimat projiziert und durch die Konstruktion von einem heimatschaffenden Symbolsystem manifestiert.¹¹ Heimatmythen bilden hier einen Defizitausgleich zu einer verlorenen Heimat. „Der Verbraucher des Mythos fasst die Bedeutung als ein System von Fakten auf. Der Mythos wird als ein Faktensystem gelesen, während er doch nur ein semiologisches System darstellt.“¹² Heimat wird in diesem Zusammenhang häufig glorifiziert und umfasst eine romantisch verklärte Bedeutung. Heimat ist ein Ort, an dem man sich wohl fühlt und „die Welt noch in Ordnung ist“. Das Heimatbewusstsein mit den dazugehörigen Symbolen erhält eine identitätsstiftende Wirkung. Über die Zeichen und Symbole wird der Heimat ein enormer Wert zugeschrieben. Die Menschen ohne Heimat, beispielsweise fahrende Händler oder Landstreicher, werden gesellschaftlich niedriger eingestuft als jene, die in einem bestimmten Raum innerhalb bestimmter sozialen Beziehungen und einem Lokalmilieu aufgewachsen sind und somit Heimat „innehaben“. Der Heimatlose gilt als besitzlos.

Durch die steigende Industrialisierung und eine Abwanderung der Landbevölkerung in die Städte gewinnt das Heimatbewusstsein darüber hinaus ein bäuerliches, technikfreies „Image“. Das Land dient (erstmalig zur Biedermeier Zeit in der ersten Hälfte des 19. Jh.) zu Erholungszwecken und erfährt dadurch eine sentimental verklärte Bedeutung.

Der Mythos beschreibt Heimat im Sinne eines bäuerlichen, idyllischen Lebens. Die streng patriarchalische Sozialordnung der Bauern war das Wunschbild vieler Städter, da hier alte gesellschaftliche Zustände bewahrt wurden, die in den Städten durch die ansteigende Industrialisierung und der herrschenden politischen Unsicherheit verloren gegangen war.¹³

Gertraud Steiner spricht in diesem Zusammenhang auch von einer politischen Bewahrungsideologie.¹⁴ Der Gesellschaft wurde eine einheitliche, heile Scheinheimat vorgegaukelt, in der alles so gut wie „früher“ war. Bewahrungsideologien bzw.

¹¹ Robert Buchschwenter, Filmischer Text und gesellschaftlicher Kontext, Diplomarbeit Uni Wien 1993, S.64

¹² Ebd. S.65

¹³ Gertraud Steiner, Die Heimat-Macher, Kino in Österreich 1946-1966, Verlag für Gesellschaftskritik, Wien 1987, S.16

¹⁴ Ebd., S.15

Bewahrungsstrategien werden darüber hinaus auch in nationalen Identitätsdiskursen angewandt, um einen nationalen Zustand der Bedrohung oder Unsicherheit zu rechtfertigen. Heimat wird in diesem Sinne in Diskursen mythisiert, da die nationale Identität konserviert werden soll.

3.6 Heimat und Politik

Nach dem ersten Weltkrieg und dem damit häufig verbundenen Verlust von Heimat wird der Heimatbegriff politisiert und wiederum mythisiert, um nationale Identität zu schaffen. Das Heimatbewusstsein und Heimatbewegungen werden von regionaler Ebene auf eine nationale Ebene transformiert und fungieren im europäischen Kontext als „politisches Kampfmittel“.¹⁵ Ziel war es seitens der Politiker, dass nationale Selbstbewusstsein zu stärken. Es sollten stolze Nationalbürger geschaffen werden, um den Aufbau und die Einheit der Nation zu fördern. Nationalstolz beinhaltet (meist fiktive) Werte, über die sich ein Kollektiv homogen definiert. Das Vertrauen in eine scheinbare nationale Einheit wird somit gestärkt. Vor allem in politisch unsicheren Zeiten war die Konstruktion von Nationalstolz ein Instrument, um sich abzugrenzen und die eigenen nationalen Qualitäten hervorzuheben. Weiterhin wurde im Rahmen der populären Volkskunde nach Traditionen gesucht, die zusammenhaltend auf das Heimatbewusstseins wirkten.

Ein weiterer Aspekt von Heimat war der Heimatschutz. Um 1930 wurde der Heimatschutz in Österreich ein wesentliches Element der Dollfuß-Diktatur. Es entstand die Vereinigung der Heimwehrer, die den Heimatschutz zum Ziel hatten. Heimatschaffende Elemente waren hier, nach den Ausführungen Gertraud Steiners, das Grundeigentum, Blut und Boden-Denken, die Sozialisten als Feinde, die ländliche Lebensart, der Katholizismus und das marxistische Feindbild.¹⁶ Die Faktoren von Heimat sollten vorerst auf nationaler Ebene ein positiv besetztes Bild von Heimat liefern, welches später faschistisch aufgeladen wurde (Austrofaschismus). Aktive Funktionäre der Dollfuß Diktatur waren unter anderem Julius Raab und Heinrich Drimmel, die in den 1950er Jahren unter der Österreichischen Volkspartei (ÖVP) einen wesentlichen politischen Einfluss hatten. Der von beiden propagierte Heimatschutz stellte eine „rechtsextremistische,

¹⁵ Gertraud Steiner, Die Heimatmacher. Kino in Österreich 1946-1966, Verlag für Gesellschaftskritik, Wien 1987, S.16

¹⁶ Ebd., S.17

paramilitärische Vereinigung“¹⁷ (Heimwehler) dar, deren Ziel es war, die sozialistischen Bewegungen in den Städten zu unterbinden. Die aktiven Mitglieder der Heimwehler waren großteils adelige Großgrundbesitzer, deren Residenzen im ländlichen Bereich angesiedelt waren. Damit war der von ihnen deklarierte Heimatschutz auf die „ländliche“ Heimat bezogen. Heimat bildete einen politischen Gegenpol zu den sozialistischen Tendenzen der Stadtgebiete.

3.7 Heimat und Ideologie

Besonders im 3. Reich wurden über den Heimatbegriff und vor allem dem Heimatfilm faschistische, nationale Ideologien subtil transportiert. Es ging darum den Menschen, ein bestimmtes Bild ihres sozialen Umfelds zu vermitteln. „Als vorherrschendes Repräsentationssystem bildet Ideologie ein System der Wahrnehmung und Images, das den Menschen dazu anregt, seinen Platz in der sozialen Wirklichkeit zu erkennen und einzunehmen.“¹⁸ Die Gesellschaft sollte von der „neuen“ Wirklichkeit überzeugt und zu einer gesellschaftlichen Einheit geformt werden. Der Film ist dabei ein „(...) textliches Werkzeug, mit deren Hilfe Leser von einer sozialen Wirklichkeit überzeugt werden.“¹⁹ Nationale Ideologie wird als dominanter Diskurs im Heimatfilm zu Zeiten des 3. Reichs angewandt. Das Vertrauen der Gesellschaft in die Nation soll durch das „Erkennen seines Platzes“ und der damit einhergehenden Konstruktion nationaler Identität gefördert werden. Die Filme vermitteln ein kollektives Selbstbild über die Heimat und somit auch eine Zugehörigkeit zur Nation.

¹⁷ Gertraud Steiner, Die Heimatmacher. Kino in Österreich 1946-1966, Verlag für Gesellschaftskritik, Wien 1987, S.17

¹⁸ Margit Christine Atzler, Die Widerspiegelung kultureller Identität im irischen Film, Diplomarbeit, Wien 2006, S.42

¹⁹ Ebd., S.43

4. Nation

4.1 Merkmale zur Entstehung von Nationen

Benedict Anderson²⁰ beschreibt den Begriff der Nation als ein unhinterfragbares Bezugssystem. Nationen sind vorgestellte und sozial konstruierte Gemeinschaften, die ihre Wurzeln in kulturellen Systemen wie der religiösen Gemeinschaft und dem dynastischen Reich haben. Eine weitere Komponente ist der Zeitbegriff.

Die Vorstellung einer „homogenen und leeren Zeit“ fördert das Bewusstsein der Völker über eine Gemeinschaft, in der sie nicht jeden einzelnen Mitbürger kennen.²¹

Die religiöse Gemeinschaft als kulturelles System verband die Gemeinschaft durch das Vorhandensein einer heiligen Sprache (u.a. Latein, Arabisch).²² Diese heiligen Sprachen galten als Wahrheitssprachen, die über nichtwillkürliche Zeichen verfügte. Die Gemeinschaft vertraute in die Einzigartigkeit ihrer Sprache und deren Zeichen und hinterfragte diese nicht.

Da der überwiegende Teil der Gemeinschaft des Lesens und Schreibens nicht kundig war, hebt Anderson vor allem die Beziehung zwischen den wenigen „Kundigen“ und dem übrigen Teil der Gesellschaft hervor, da diese als Eingeweihte der Wahrheitssprache (z.B. Latein) und damit als Mittler fungierten.²³

Im Mittelalter verschwand allmählich der unbewusste Zusammenhalt der religiösen Gemeinschaften, da durch zunehmende Forschungsreisen und der damit einhergehenden Erweiterung des geographischen und kulturellen Horizonts auch andere Lebensweisen vorstellbar waren.²⁴ Die heilige Sprache verlor ihre Einzigartigkeit und ihr Stellenwert als Wahrheitssprache verringerte sich. Durch die Entstehung von anderen Wahrnehmungsformen der Zeit (u.a. im Zuge von Forschungsreisen) begann man Bücher in der Landessprache zu schreiben. Es entstand ein neuer Buchmarkt und frühe Formen des Kapitalismus, auf den in dieser Arbeit hinsichtlich der Zeitkomponente noch genauer eingegangen wird.

Ein weiterer Faktor des kulturellen Systems bildet das dynastische Reich. Könige und Kaiser legitimierten ihren Herrschaftsanspruch mit Hilfe einer übergeordneten

²⁰ Vergl. Benedict Anderson, Die Erfindung der Nation, Zur Karriere eines folgenreichen Konzepts, Campus Verlag, Frankfurt am Main 2005

²¹ Ebd., S.32

²² Ebd., S.23

²³ Ebd., S.23

²⁴ Ebd., S.24

religiösen Macht. Territoriale Grenzen waren im Gegensatz zu modernen Vorstellungen nicht klar abgegrenzt, sondern zumeist durchlässig und unklar.²⁵ Staaten vergrößerten sich durch Kriege oder eine bewusste Heiratspolitik. Die Vorstellungen, Teil einer Gemeinschaft zu sein, fanden über die religiöse Legitimation des monarchischen Herrschaftsgebiets statt, das multiethnisch geprägt war. Einhergehend mit der Degradierung des Lateins als heilige, göttliche Sprache innerhalb Europas, verlor ab dem 17. Jahrhunderts das göttliche Legitimationsprinzip an Bedeutung. An dieser Stelle rückten erstmals nationale Symbole (beispielsweise Nationalfarben) in den Vordergrund.

Das nationale Bewusstsein ist allerdings nicht nur erklärbar aus den kulturellen Systemen von religiösen Gemeinschaften und Dynastien, sondern entscheidend ist die bereits erwähnte Wahrnehmungsform von Zeit. Anderson spricht hier von einer Vorstellung über eine „homogene, leere Zeit“, die ihren Ursprung in der Ansicht von Gleichzeitigkeit hat. Der Begriff Gleichzeitigkeit definiert im Zusammenhang mit nationalem Bewusstsein, dass die Gemeinschaft über eine, wenn auch anonyme, Vorstellung der Gesellschaft verfügt. Der persönliche Bezug zu den Mitgliedern der Gemeinschaft spielt dabei keine Rolle, umso wichtiger ist aber die Vorstellung, dass diese existieren. Grundlegend für das Bewusstsein von Gleichzeitigkeit sind, laut Anderson, Druckerzeugnisse wie Romane, Zeitungen und der Kapitalismus, der „als Motor verwandter Umgangssprachen, Schriftsprachen hervorbrachte“.²⁶ Angewandte Schriftsprachen in Romanen und Zeitungen bildeten das Fundament für ein Nationalbewusstsein. In Zeitungen und Romanen (als frühe Formen von Massenmedien) wurde eine Welt vorgestellt, die im Alltagsleben der Leser verwurzelt war. Die vorgestellten Inhalte in Romanen und Zeitungen betrafen eine ersichtliche Leserschaft und förderten damit das imaginäre Vertrauen in eine anonyme Gesellschaft, die als Kennzeichen moderner Nationen gilt.²⁷ Die Etablierung von Schriftsprachen ermöglichte und förderte eine einheitliche Verständigung. Der Beginn national vorgestellter Gemeinschaften entstand demnach über homogene Zeichen (Schriftzeichen), deren Bedeutung und Inhalt für eine Gemeinschaft relevant war und weiterhin das Moment der Vorstellung von Gleichzeitigkeit prägte. Hier lassen sich nach Brepohl Parallelen zum Heimatbegriff erkennen, da „natürliche,

²⁵ Benedict Anderson, Die Erfindung der Nation, Zur Karriere eines folgenreichen Konzepts, Campus Verlag, Frankfurt am Main 2005, S.27

²⁶ Ebd., S.50

²⁷ Ebd., S.42

kulturelle und geistige Gegebenheiten der Heimat sich in Sprache manifestieren.“²⁸
(Schrift-) Sprache und damit auch Text bilden also sowohl für den Nations- als auch für den Heimatbegriff ein zentrales Element, da hier kulturspezifische Inhalte transportiert werden.

Da Staaten während dynastischer Herrschaftsformen multiethnisch und multilingual waren, gab es eine Tendenz vom Volksnationalismus zum Nationalismus. Der Volksnationalismus betraf die unterschiedlichen Gemeinschaften innerhalb des Staates. Der Staat selbst antwortete mit nationalen Ideologien über u.a. Bildungs- und Verwaltungsvorschriften. An dieser Stelle etabliert sich der offizielle Nationalismus, der als „regelmäßige Reaktion bedrohter dynastischer und aristokratischer Gruppen auf den Nationalismus der einzelnen Völker (...)“ verstanden werden kann.²⁹

Das Bildungs- und Schulsystem ermöglichte eine einheitliche territoriale Vorstellung über den Staat und die Verfestigung nationaler Ideologien. Es wurden dieselben Schulbücher gelesen, dieselbe Geschichte gelernt und damit nationale Wertvorstellungen etabliert. Anderson spricht in diesem Zusammenhang von einer „bestätigten Wirklichkeit im Klassenzimmer“³⁰, womit er das einheitliche Bewusstsein einer Nationszugehörigkeit beschreibt und das damit verbundene Gefühl ein/e StaatsbürgerIn zu sein. Das Lesen der gleichen Texte über die Nation führte zu einem gemeinsamen Konsens über nationale Gegebenheiten und bestätigte die konstruierte „Wirklichkeit“ über die Nation.

Die Entwicklung von Nationsmodellen ist territorial und zeitlich sehr unterschiedlich verlaufen. Nationsmodelle unterliegen einem dynamischen Prozess und entwickeln sich ständig weiter. Es wurde nach dem 2. Weltkrieg auf bereits bestehende Nationsmodelle zurückgegriffen und nationale Symbole geschaffen, um die vorgestellten Gemeinschaften zu realisieren und zu festigen. Nationen wurden politisch konstruiert und nationale Symbole in öffentlichen Diskursen eingesetzt, um eine identitätsstiftende Wirkung zu erlangen, die nach dem 2. Weltkrieg weitgehend verloren war. „Die Nation ist, das zeigt sich gerade auch in Österreich, keine

²⁸ Brepohl zitiert nach Willi Höfig. Der deutsche Heimatfilm 1947-1960, Ferdinand Enke Verlag, Stuttgart 1973, S.9

²⁹ Benedict Anderson, Die Erfindung der Nation, Zur Karriere eines folgenreichen Konzepts, Campus Verlag Frankfurt am Main 2005, S.150

³⁰ Ebd., S.123

unveränderliche Konstante, sondern ein Produkt menschlichen Handelns und Verstehens, das in erster Linie in öffentlichen Diskursen geprägt wird.“³¹

Das nationale Zugehörigkeitsgefühl einer Gemeinschaft verschafft den Individuen eine nationale Identität.

Anthony Smith³² hinterfragt, ebenso wie Anderson, die Entstehung von Nationen und legt den Fokus auf die Merkmale, die ein soziales Netzwerk bilden und über die sich eine Gemeinschaft identifiziert. Er geht der Frage nach inwiefern Nationen reine Konstrukte sind oder ob diese auch einen „realen“ Ursprung haben. Smith orientiert sich innerhalb seiner Forschungsfrage an den historischen Prozessen und den gemeinsamen Merkmalen ethnischer Gemeinschaften bzw. dem ethnischen Kern einer Gemeinschaft, der einer Nationsbildung zugrunde liegen. Auch Ernest Gellner³³ betont die historischen Prozesse im Zusammenhang mit der Entstehung moderner Nationen. Gellner betrachtet moderne Nationen im Sinne von Konsequenzen der frühen Industrialisierung, die gekennzeichnet ist durch Bevölkerungszuwachs, Verstädterung, Arbeitsmigration und politischer als auch ökonomischer Penetration. Er versteht Nationalismus als Effekt der frühen Industrialisierung und in diesem Zusammenhang auch als Effekt sozialer und industrieller Organisation, die sich in dynamischen Prozessen verändert. Ein Faktor, der zur Veränderung sozialer Organisation führt, ist beispielsweise die Reformation. Nach Gellner kann die Reformation als „Vorbote sozialer Charakterzüge“, die ein nationales Zeitalter produzieren, betrachtet werden.³⁴ Die Reformation beinhaltet den Angriff auf eine monopolistische Priesterschaft in der Literatur und zunehmende Individualität und Mobilität der Bevölkerung. Diese gesellschaftlichen Veränderungen stellen eine soziale Besonderheit dar und sind, nach Gellner, an der Produktion eines nationalen Zeitalters beteiligt. Weiterhin hebt er hervor, dass das Einverständnis und der Wille der Menschen zu einer Gruppenformation ein wichtiges Kriterium ist. Die freiwillige gesellschaftliche Formation, die Loyalität, Solidarität und Identifikation mit und innerhalb einer Gemeinschaft (im Sinne von Nationen), wird erleichtert, wenn bereits kollektive kulturelle Merkmale, wie beispielsweise Sprache, vorhanden sind. Der Staat versucht kulturelle Merkmale einer Gemeinschaft mit einer politischen Einheit

³¹ Susanne Frölich-Steffen, Die österreichische Identität im Wandel; Studien zur politischen Wirklichkeit, Hrsg. Anton Pelinka, Braumüller, Wien 2003, Band 15, S.10 f

³² Vergl., Anthony Smith, The ethnic Origins of Nations, Blackwell, Oxford 1986

³³ Vergl., Ernest Gellner, Nations and Nationalism, Blackwell, Oxford 1997

³⁴ Vergl., ebd.

zu verbinden, um die Zugehörigkeit zu einer Nation positiv zu beeinflussen bzw. herzustellen. Gellner betont jedoch nicht nur den freiwilligen Willen zur Nationsbildung, sondern den Zwang, die Nötigung und auch die Angst der Menschen, die durch politische Macht ausgelöst wird und zu einer gewaltsamen Nationsbildung führen kann.

Anthony Smith³⁵ definiert Nationen im Sinne eines sozialen Netzwerkes, das eine gemeinsame Geschichte und Kultur hat, ein gemeinsames Territorium besitzt und ein gemeinsames Bildungs- und Rechtssystem teilt.

Um die Frage nach der Entstehung moderner Nationen zu klären, betrachtet Smith zunächst die Entstehung und Entwicklung ethnischer Gemeinschaften und versucht zu erläutern, welche Charakteristika an der Erzeugung eines Zugehörigkeitsgefühls beteiligt sind. Ebenso wie Gellner erläutert Smith, dass Menschen mit ähnlichen bzw. gemeinsamen kulturellen Merkmalen häufig ein soziales Netzwerk bilden und sich über Generationen ethnische Gemeinschaften formen können. Die ethnischen Gemeinschaften verfügen über eine gemeinsame Geschichte und eine gemeinsame Kultur, die folgende Charakteristika beinhalten:³⁶ Ein gemeinsamer Name, Mythen und gemeinsamer Ursprung, gemeinsame historische Erinnerung und gemeinsame Erfahrung, Assoziationen eines gemeinsamen Territoriums, kulturelle Elemente, Sprache, Religion und Solidarität untereinander. Diese kollektiven Merkmale einer ethnischen Gemeinschaft führen zu einer Wahrnehmung als Gemeinschaft. Die ethnische Gemeinschaft teilt sich eine gemeinsame Vorstellung der „Wirklichkeit“, die sich u.a. aus dem gemeinsamen Kapital an Symbolen, Mythen, Erinnerungen und Werten ergibt. Die Verkörperung von Mythen, Symbolen etc. durch Institutionen bezeichnet Smith als wichtigen Faktor zur Bildung moderner Nationen.

Die Wahrnehmung als Gemeinschaft beeinflusst darüber hinaus die soziale Organisation einer Gruppe. Im Prozess der Nationsbildung geht die soziale Organisation in politische und militärische Bereiche über und wird überwiegend von gesellschaftlichen Eliten bzw. Intellektuellen geregelt. Politische und militärische Institutionen sind an der Konstruktion von Nationen beteiligt, da sie den ethnischen Kern, d.h. die spezifischen Traditionen, rekonstruieren und mit politischen, territorialen und bildungstechnischen Elementen verbinden. Die kulturellen Merkmale einer Gemeinschaft, die sich über Generationen und in historischen Prozessen gebildet haben, werden also bewusst reproduziert, um beispielsweise die Solidarität

³⁵ Vergl., Anthony Smith, *The ethnic Origins of Nations*, Blackwell, Oxford 1986

³⁶ Vergl., ebd.

einer Gemeinschaft auf nationaler Ebene herzustellen. Edward W. Said³⁷ beschreibt dies als eine organisierte Nationalkultur, die u.a. in Erzählungen und gemeinschaftlichen Erinnerungen, Solidarität und Zugehörigkeit produzieren kann.

Partha Chatterjee betont am Beispiel der Nation Indien, ebenso wie Said und Smith, dass die Kultur und Tradition einer Gemeinschaft einen zentralen, verbindenden Aspekt darstellt. Er unterteilt jedoch die Kultur einer Nation in einen materiellen und einen spirituellen Bereich. Der spirituelle Bereich bildet den „wahren“ Kern einer Gemeinschaft und beschreibt die innere „Geisteshaltung“ einer Gemeinschaft. Die innere „Geisteshaltung“ artikuliert sich in und durch spezifische Traditionen, die, nach Chatterjee und Smith, ein maßgebliches Zugehörigkeitsmerkmal ist. Der materielle Bereich beschreibt den kapitalistischen Ansatz moderner Nationsmodelle und bildet eine äußere Hülle, die die Identifikation über eine Gemeinschaft nur schwer herstellen kann.

Der anthropologische Diskurs hinsichtlich der Entstehung von Nationen ist für den Heimatfilm als Konstrukteur nationaler Identität insofern von Bedeutung, da die Prozesse und Merkmale zur Identifikation über eine Nation im Sinne einer (nationalen) Gemeinschaft erläutert werden und Aspekte, die ein Zugehörigkeitsgefühl erzeugen können, genannt werden. In Bezug auf Anthony Smith kann der Heimatfilm eine Institution zur Rekonstruktion der Nation Österreich darstellen, da Mythen, Traditionen und ein gemeinsames Territorium und viele andere gemeinschaftliche Symbole in den Filmen präsentiert werden.³⁸ Die Repräsentationen im Heimatfilm der 1950er Jahre können als Zeichen verstanden werden, die Smith als Kennzeichen moderner Nationen betrachtet und die für deren (Re-) Konstruktion von Bedeutung sind.

4.2 Nation und Heimat

Die Begriffe Heimat und Nation beinhalten beide ein Erlebnis der Zugehörigkeit zu einem bestimmten Territorium bzw. beschreiben das Bewusstsein zu einem „Konstrukt“ dazuzugehören, wobei das Bewusstsein der Zugehörigkeit zu einer politisch-ideologischen Konstruktion mit emotionaler Aufladung, explizit bei den

³⁷ Vergl., Edward W. Said, *Culture and Imperialism*, Vintage Books, New York 1994

³⁸ Inwiefern der Heimatfilm als Institution agiert, wird in einem späteren Kapitel ausgeführt.

Individuen, die sich als Zugehörige einer Nation definieren, nicht unbedingt vorausgesetzt werden kann.

Heimat und Nation stehen in einem starken Wechselverhältnis zueinander. Politisch ideologisiert können heimatspezifische Symbole wie Traditionen, Moralvorstellungen und auch landschaftsspezifische Elemente auf die Nation stabilisierend wirken, indem das nationale Identitätsgefühl der Individuen einer Gesellschaft gestärkt wird. Wie bereits erwähnt, erinnert ein heimatliches Symbolsystem an einen sozial gesicherten Raum in einer bestimmten Zeitspanne. Das „Selbstbewusstsein“ wird dadurch bekräftigt und ein Kollektiv definiert sich u.a. über die Herkunft und damit auch über Heimat.

Die Erfahrung eines Staates, ebenso wie die der Heimat, findet häufig durch die Gegebenheit statt, nicht im Staat bzw. der Heimat zu sein. Das Heimat- oder Nationszugehörigkeitsgefühl wird in der Fremde oder auf Reisen erfahren.

Ein weiterer Zusammenhang der Begriffe Nation und Heimat liegt in der (Schrift-) Sprache bzw. in Texten. Einerseits können volkstümliche Erzählungen, Geschichten über die Nation erzählen und somit nationale Mythen schaffen, andererseits kann über den Text der von Anderson betonte Moment der Gleichzeitigkeit hergestellt werden und das Vertrauen in eine anonyme Gemeinschaft aufbauen.

Mit der Entwicklung einer gemeinsamen Sprache, über die sich nationales Bewusstsein und Weltbilder ausdrücken lassen, werden auch kulturelle Gegebenheiten im Sinne von Wertvorstellungen etc. dargestellt und folglich auch Heimat, die als Heimatbewusstsein in Verbindung mit kulturellen Gegebenheiten steht. Obwohl die Begriffe ähnliche Komponenten aufweisen, ist der Heimatbegriff emotionsgeladener und eher als Gefühlswert zu betrachten. Die Nation betont die Zugehörigkeit zu einer Gemeinschaft zunächst wertneutral.³⁹ Hier muss unterschieden werden zwischen einem nationalen Bewusstsein und dem Nationalstolz. Der Nationalstolz bezieht sich auf positive Elemente der Nation und beinhaltet ähnlich dem Heimatbegriff einen Gefühlswert.

Das nationale Bewusstsein muss bezüglich der Nation bzw. des Staates betrachtet werden. Es bezieht sich auf objektiv dargestellte (oft konstruierte) Merkmale der

³⁹ Wobei in der Praxis die nationale Zugehörigkeit in einem engen Verhältnis zum nationalen Charakter und der nationalen Mentalität steht und daher nicht wertneutral ist. Vergleiche hierzu: Susanne Frölich-Steffen, Die österreichische Identität im Wandel ; Studien zur politischen Wirklichkeit , Hrsg. Anton Pelinka, Braumüller, Wien 2003, Band 15, S.13

Nation, wie z.B. der Nationalgeschichte.⁴⁰ Heimatbewusstsein kann auch auf das soziale Gefüge bzw. zwischenmenschliche Bezüge hindeuten und kann weiterhin regional unterschiedlich ausgeprägt sein in Verbindung mit beispielsweise spezifischen Volkskulturen oder Sitten. Es geht vor allem um den vertrauten, persönlichen Bezug zu einer Gemeinschaft, während das Nationalbewusstsein das Vertrauen in die Anwesenheit anonymer Mitglieder betont. Ein persönlicher, gefühlsbeladener Aspekt ist nicht entscheidend für die Entstehung von nationalem Bewusstsein.

Der Heimatbegriff ist im politischen Bereich häufig ein Instrument um nationale Ideologien durchzusetzen.

Eines der wichtigsten Merkmale von Heimat und Nation ist die Konstruktion von nationaler Identität, die über die Herkunft und den damit verbundenen Wertesystemen sozial geschaffen wird.

Der Heimatfilm stellt mit Bildern und heimatspezifischen „Zeichen“ für den Betrachter eine vertraute Vorstellung über Heimat dar und hat so die Möglichkeit national identitätsstiftend zu wirken. Wie dieser Prozess abläuft, wird in einem eigenen Kapitel ausgeführt.

4.3 Nation und Ethnizität

Nationalismus und Ethnizität stehen ebenso wie die Begriffe Heimat und Ethnizität in einer ausgeprägten Wechselbeziehung zueinander. Ich werde an dieser Stelle nur die wichtigsten Differenzen erwähnen, da die vorigen Erläuterungen Ethnizität im Sinne einer ethnischen Gruppenzugehörigkeit bereits ausführlich behandeln.

Ethnische Gruppen bzw. die ethnische Identität einer Gemeinschaft muss nicht zwangsläufig mit einer nationalen Identität einhergehen. Thomas Hylland Eriksen nennt an dieser Stelle das Beispiel ethnischer Minderheiten innerhalb von Nationen. Vor allem Personen mit Migrationshintergrund können sich zwar als Nationalbürger fühlen, aber die Zugehörigkeit zu einer ethnischen Minderheit kann trotz alledem bestehen bleiben.⁴¹ Ein weiteres Beispiel zeigt die ehemalige Sowjetunion. Sie bildete ein übergeordnetes nationales Gefüge, das stark geprägt war von multiethnischen Gruppen. Die ethnische Identität der ehemaligen sowjetischen

⁴⁰ Susanne Frölich- Steffen, Die österreichische Identität im Wandel; Studien zur politischen Wirklichkeit, Hrsg. Anton Pelinka, Braumüller, Wien 2003, Band 15, S.12

⁴¹ Vergl., Thomas Hylland Eriksen, Small places, Large Issues, Pluto Press, London 2001

Mitbürger bezog sich überwiegend auf regionale Minderheiten und nicht auf die Sowjetunion als nationales, übergeordnetes Konstrukt. Dennoch darf man die Beziehung zu einem nationalen Symbolsystem nicht völlig ausklammern. Es werden seitens der politischen Machthaber nationale Charakteristika produziert, die ein einheitliches Bezugssystem beispielsweise durch konstruierte „alte traditionelle“ Werte erschaffen und somit auch identitätsstiftend wirken können.

Ein weiterer Aspekt zwischen Nationen und Ethnizität ist die Beeinflussung und Manipulation ethnischer Gruppen. Nationale Institutionen können u.a. Territorien ethnischer Gruppen und deren Autonomie einschränken. Nationale Gesetze können spezifische ethnische Ausdrücke unterdrücken und mittels politischer Ideologien die ethnische Identität verändern.

Fredrik Barth misst dem ethnischen (Selbst-)Ausdruck einer sozialen Organisation besondere Bedeutung zu.⁴² Ethnische Grenzen werden seiner Meinung nach durch Selbstzuschreibungen und deren Ausdruck festgelegt. Eine ethnische Gemeinschaft drückt über Symbole, Zeichen und Signale ihr gesellschaftliches Wertesystem aus, das dynamischen Prozessen unterliegt. Der Selbstaussdruck einer Gruppe zeigt sich im Verhalten der Mitglieder und muss immer im Kontext auf die jeweilige gesellschaftliche Situation betrachtet werden. Es gibt keine Liste von kulturellen, objektiven Merkmalen, die einer Ethnie zugeschrieben werden können. Kollektive, kulturelle Merkmale sind vielmehr das Ergebnis einer ethnischen Organisationsform. Eine ethnische Gruppe grenzt sich also überwiegend über ihre soziale Organisation, ihre Selbstzuschreibung und den gemeinsamen Ausdruck ab. Territoriale Grenzen sind nicht zwingend notwendig, um eine ethnische Gemeinschaft aufrechtzuerhalten, der Selbstaussdruck erhält einen viel höheren Stellenwert. So können Verbote spezifischer ethnischer Verhaltensformen seitens politischer, nationaler Machthaber, zur Vernichtung von ethnischen Gemeinschaften führen.

⁴² Vergl., Fredrik Barth, *Ethnic Groups and boundaries. The social organisation of cultural difference*, Waveland Press, Long Grove 1998

5. Identität

5.1 Identitätsformen

Identität wird in der Literatur unterschieden in individuelle Identität und kollektive Identität. Dabei beschreibt die individuelle Identität Persönlichkeitsmerkmale, soziale Rollen und den spezifischen Charakter einer Person und die kollektive Identität eine übergeordnete Zugehörigkeit mehrerer Individuen in Bezug auf kollektive Vorstellungswelten. Nationale Identität gehört zu einer übergeordneten Zugehörigkeit, über die sich ein Kollektiv gemeinsam definiert, daher wird sie als Form der kollektiven Identität beschrieben.

Werner Rammert unterteilt kollektive Identität in 5 Dimensionen, die wesentlich an einem gemeinsamen Zugehörigkeitsgefühl beteiligt sind: Imagination, Gedächtnis, Praktiken, Heimat und Institutionen.⁴³ Innerhalb dieser Dimensionen werden Riten und Symbole angewandt, die durch eine ständige und kontinuierliche Präsenz in öffentlichen Diskursen kulturelle Praktiken entstehen lassen. Sie unterliegen weiterhin einem ständigen Wandel und müssen daraufhin immer wieder neu konstruiert werden.

Stuart Hall unterscheidet in Bezug auf kollektive Identitätskonstruktionen zwei Identitätskonzepte:⁴⁴ das Essentialistische und das Konstruktivistische. Das Essentialistische beinhaltet klare charakteristische Zuschreibungen. Hier manifestieren sich z.B. konstante Nationalcharakteristika wie: Österreich ist ein Land der Musik. Das kollektive Geschichtsbewusstsein greift zurück auf die konstante „Hochkultur“ und reaktiviert die musikalische Tradition Österreichs. Es wird dabei eine historische Kontinuität seitens nationaler Institutionen konstruiert.

Das konstruktivistische Konzept betont die Veränderbarkeit und die Entstehung von neuen Identitätskonstrukten in bestimmten zeitlichen Perioden und Diskursen. Ähnlich der Ansicht Rammerts, spricht Stuart Hall von wandelbaren Identitäten.

Traditionen werden in bestimmten zeitlichen Perioden reaktiviert. Die Reaktivierung von Traditionen findet häufig in Heimatfilmen statt. Die Darstellungen zielen auf das kollektive Geschichtsbewusstsein ab. Auf welche Art und Weise Symbole mit

⁴³ Werner Rammert in: Margit Christine Atzler, Widerspiegelung kultureller Identität im irischen Film, Diplomarbeit Uni Wien 2006, S.21

⁴⁴ Ebd., S.25

Identitätskonzepten in einem Zusammenhang stehen, wird im empirischen Teil dieser Arbeit untersucht.

Im Zeitalter der Globalisierung und der Postmoderne hat der Identitätsbegriff einen entscheidenden Wandel erfahren. Man spricht von einer „Mehrebenenidentität“⁴⁵, da die Identifikationsangebote sich ständig erweitern und dem Menschen einen weiten Spielraum verschaffen sein eigenes „*image*“ zu kreieren. Die Entwicklung des Identitätsbegriffs vollzog sich von eindeutigen, bestimmten Rollenverteilungen zu einem Leben im Plural.⁴⁶ Beispielsweise waren Handlungs- und soziale Spielräume genderspezifisch festgelegt und die Identifikation vollzog sich über den Beruf, den Familienstand, die Klassenzugehörigkeit, die nationale Zugehörigkeit oder auch Verwandtschaftsbeziehungen. Der Welthorizont öffnete sich und das Maß an Identifikationsmöglichkeiten stieg in der Postmoderne mit der Entwicklung von dynamischen Gesellschaften zunehmend an, daher wird von einem Leben im Plural gesprochen.⁴⁷

Margit Christine Atzler zitiert Brigitte Hipfl zum Begriff der Identität wie folgt: „Identität ist nicht etwas Gegebenes oder Fixes (...), sondern Ausdruck historischer Formen von Subjektivität, die bestimmt sind von den sich über die Zeit verändernden jeweils dominanten Diskursen.“⁴⁸ In Diskursen wird Identität artikuliert, was für die Existenz, nach Stuart Halls Identitätskonzept, zwingend notwendig ist.

„Die nationale Identität ist ein Bestandteil der menschlichen „Mehrebenenidentität“ und des persönlichen Habitus.“⁴⁹ Es wird also davon ausgegangen, dass das Individuum sich über verschiedene, bereits vorhandene Identitätsmuster definiert. Aus dem Angebot an Identitätsformen wählt das Individuum seine eigene individuelle Identität. Ein Teil dieser Identität bildet die nationale, die zumeist durch eine bewusste Identitätspolitik seitens des Staates eingesetzt wird.

⁴⁵ Susanne Frölich Steffen, Die österreichische Identität im Wandel; Studien zur politischen Wirklichkeit, Hrsg. Anton Pelinka, Braumüller, Wien 2003, Band 15, S.12

⁴⁶ Rolf Eickelpasch, Claudia Rademacher, Identität, transcript Verlag, Bielefeld 2004, S.6

⁴⁷ Ebd. S.6-7

⁴⁸ Margit Christine Atzler, Widerspiegelung kultureller Identität im irischen Film, Diplomarbeit Uni Wien 2006, S.14

⁴⁹ Susanne Frölich-Steffen, Die österreichische Identität im Wandel; Studien zur politischen Wirklichkeit, Hrsg. Anton Pelinka, Braumüller, Wien 2003, Band 15, S.12

5.2 Nationale Identität

Nationale Identität beschreibt die bewusste Zugehörigkeit zu einer Nation. Das „Wir-Gefühl“ einer Gesellschaft ist ein sozial konstruiertes Gerüst bzw. ein „sozial konstruierter Schein“⁵⁰, der über bestimmte nationale Merkmale und Symbole in öffentlichen Diskursen geschaffen wird.

Die nationale Zugehörigkeit eines Individuums wird überwiegend über objektiv erachtete Elemente gebildet, die ein ganzes Kollektiv betrifft. Traditionen, Werte, Normen, Institutionen und die Geschichte der Nation werden an dieser Stelle häufig zu Identifikationszwecken öffentlich diskursiv dargestellt, um ein kollektives „Wir-Gefühl“ zu erzeugen.

Im Sinne Andersons ist die Nation ein Konstrukt, welches eine imaginäre Vorstellung einer Gemeinschaft nur soweit real werden lässt, „inwieweit man von ihr überzeugt ist bzw. sich mit ihr identifiziert. Vorstellung wird diskursiv konstruiert und „in Diskursen vermittelt, und zwar in erster Linie in Erzählungen der Nationalkultur. Die nationale Identität ist somit das Produkt von Diskursen.“⁵¹

Das kollektive Bewusstsein einer Nation wird überwiegend über vergangene Ereignisse geschaffen, die in der Nationalkultur enthalten sind. „Vergangenheit verleiht den Heiligenschein der Legitimität“⁵² einer Nation. Hier wirkt das kollektive Gedächtnis. Eine Gemeinschaft erinnert sich an dieselben vergangenen Ereignisse, d.h. eine Geschichte, die sie verbindet und folglich in Bezug auf die Nation identitätsstiftend wirkt. Stuart Hall arbeitet im Zusammenhang einer identitätsstiftenden Nationalkultur fünf wesentliche Elemente heraus:

1. Die Erzählung der Nation in den Medien, in der Literatur etc. Repräsentiert wird der Zusammenhang zwischen geschichtlichen Ereignissen, nationalen Symbolen, nationalen Ritualen und Niederlagen, Triumph oder auch Sorgen. Das Alltagsleben wird an das nationale Schicksal gebunden.
2. Die Nationale Identität ist ursprünglich und liegt in der Natur der Dinge. Innerhalb von Diskursen ist dies z.B. der konstante Nationalcharakter einer Nation. in Diskursen wird auch der Nationalcharakter wieder zum Leben erweckt.
3. Die Erfindung der Tradition. Sie wirkt stabilisierend und gibt Antworten auf geschichtliche Verwirrungen.
4. Der Gründungs –bzw. Ursprungsmythos, Mythisierung, der Nation Ursprung liegt irgendwo in längst vergangener Zeit.

⁵⁰ Rolf Eickelpasch, Claudia Rademacher, Identität, transcript Verlag, Bielefeld 2004, S.68

⁵¹ Ruth Wodak, Zur diskursiven Konstruktion nationaler Identität, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1998, S.61

⁵² Eric Hobsbawm, Die Erfindung der Vergangenheit, in: „Die Zeit“, Nr.37, 9.9.1994, S.49

5. Die Idee eines reinen und ursprünglichen Volkes.⁵³

Ruth Wodak kritisiert, dass Hall besonders das sehr häufig erwähnte kollektive Gedächtnis hervorhebt. Die Konstruktion nationaler Identität kann nicht nur auf Elemente der Vergangenheit reduziert werden, auch wenn diese eine wichtige Rolle spielen. Ausführlicher und differenzierter stellt Leszek Kolakowski fünf Elemente zur Konstruktion von nationaler Identität vor:

1. Die Idee eines nationalen Geistes, eigentümliche Verhaltensweisen, der Volksgeist, das Moment der Krise wird betont.
2. Das historische Gedächtnis. Der Wahrheitsanspruch spielt keine Rolle, oft sind Behauptungen auch imaginär. Je weiter Erzählungen zurückreichen, umso weniger sind sie überprüfbar, um so eher werden sie als real angenommen.
3. Nationale Identität wird zukunftsorientiert konstruiert. Es wird beispielsweise der industrielle Fortschritt im Heimatfilm thematisiert
4. Der nationale Körper. Beschreibungen über das Territorium (Landschaften, Natur, Begrenzung und Bevölkerung)
5. Legenden und Stammväter markieren den Anfang. Es entsteht ein Schöpfungsmythos.⁵⁴

Es geht um die Schaffung kollektiver Persönlichkeitsmerkmale, aus denen nationale Stereotype entstehen und der Nationalcharakter geformt wird.⁵⁵ Der Unterschied zwischen nationalen Persönlichkeitsmerkmalen und nationaler Identität besteht in der Wandelbarkeit. Nationale Identität wird innerhalb öffentlicher Diskurse ständig neu konstruiert und geformt, wobei der Nationalcharakter einer Nation (Persönlichkeitsmerkmal) vorwiegend durch beispielsweise nationale Mythen und Traditionen konstant bleibt. Der Heimatfilm der 1950er Jahre versucht mittels „traditioneller“ Darstellungsweisen einerseits den Nationalcharakter hervorzuheben und andererseits zeitspezifische Themen, wie die aufkommende Industrialisierung, zu vereinen. Besonders anschaulich werden nationale Persönlichkeitsmerkmale und nationale Identität der 1950er im Heimatfilm das „Lied der Hohen Tauern“ visuell repräsentiert.

Mythen und Traditionen bilden national konstante Werte und damit ein starkes systemstabilisierendes Gerüst. Im Hinblick auf die diskursive Konstruktion nationaler Identität ist zu beachten, dass diese öffentlich abläuft und dementsprechend ein für die Masse relevantes Ereignis darstellt, welches sie verbindet. Hier geht es nicht um

⁵³ Ruth Wodak, Zur diskursiven Konstruktion nationaler Identität, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1998, S.61-63

⁵⁴ Ebd.,S.64

⁵⁵ Susanne Frölich-Steffen, Die österreichische Identität im Wandel; Studien zur politischen Wirklichkeit, Hrsg. Anton Pelinka, Braumüller, Wien 2003, Band 15, S.13

eine Wertung oder einen Wahrheitsanspruch, sondern einzig und allein um den gemeinsamen Glauben in die Tatsächlichkeit, die durch öffentliche Diskurse konstruiert wird. „Dieser Prozess läuft im Wesentlichen auf der politischen und der gesellschaftlichen Ebene ab. Dabei kommt so genannten „Trägergruppen“, der „kulturelle(n) Intelligenzia (Schriftsteller, Historiker, Literatur- und Sprachwissenschaftler, Sozialwissenschaftler, Kunst- und Kulturschaffende; Journalisten etc.) und politische(n) entrepreneurs, die – natürlich in ununterbrochener Auseinandersetzung mit ihrem kulturellen und sozialen Umfeld – an der Ausdifferenzierung nationaler Identität (...) beteiligt sind“, besondere Bedeutung zu.⁵⁶ Die „kulturelle Intelligenzia“ erschafft ein nationales Symbolsystem, über das sich kollektive Identitäten bilden, da es öffentlich stattfindet und in der „Sprache des Volkes“ spricht. „Dazu zählen nicht nur visuelle Zeichen. Auch Personen, Worte oder Gesten können als solche fungieren. An sie sind in der Regel starke Solidaritätsgefühle geknüpft.“⁵⁷

In diesem Zusammenhang wird von Identitätspolitik gesprochen, da es sich um inszenierte Maßnahmen handelt. Der Heimatfilm wird zum Beispiel von der Trägergruppe der Filmschaffenden als inszenierte Maßnahme begriffen, da heimatschaffende Symbole und gesellschaftliche Konstrukte in Szene gesetzt und öffentlich dargestellt werden. Aufgrund der Tatsache, dass heimatschaffende Symbole identitätsstiftend sind und eine Gemeinschaft sich über diese definiert, wird hier von einer bewussten Identitätspolitik gesprochen. Der Heimatfilm verfolgt eine Nationalisierungsstrategie; durch heimatrelevante Elemente wird er nationalisiert. Der genaue Prozess der Nationalisierung wird im theoretischen Teil dieser Arbeit behandelt.

5.2.1 Nationale Identität und Diskurs

Diskurs bzw. die Diskursanalyse beschreibt ein theoretisches Konzept, das sich mit gesellschaftlichen Ausdrucksformen und Formen der Repräsentation beschäftigt. Wird von Diskurs gesprochen, so werden am häufigsten die Diskurstheorien Michel Foucaults angewandt, die im Rahmen dieser Arbeit im Kapitel über

⁵⁶ Susanne Frölich-Steffen, Die österreichische Identität im Wandel; Studien zur politischen Wirklichkeit, Hrsg. Anton Pelinka, Braumüller, Wien 2003, Band 15, S.16

⁵⁷ Ebd., S.19

Repräsentationstheorien näher erläutert werden.⁵⁸ Die Kritische Diskursanalyse baut auf den Ausführungen Foucaults auf.

Der Begriff Diskurs wird als soziale Praxis verstanden. Handlungen und Ausdrücke von Akteuren innerhalb einer Gesellschaft konstituieren Diskurse, die wiederum die soziale Praxis beeinflussen.

In Diskursen wird eine „Wahrheit“ über die Gesellschaft konstruiert, die auf verschiedenen Ebenen ihren Ausdruck findet. Diskurse bestimmen wie über gesellschaftsrelevante Themen geredet bzw. geschrieben wird. Sie bestimmen im Wesentlichen die Art der Kommunikation über ein gesellschaftliches Thema. Kommunikation wird dabei sehr weitläufig begriffen und beinhaltet Aussagen über Objekte und Konzepte, die sich beispielsweise im medialen und auch im politischen Bereich manifestieren. Diskurse können Bedeutungen konstruieren, indem sie durch die Art und Weise wie über einen Sachverhalt kommuniziert wird, die Vorstellung über diesen prägt. Foucault hebt die Produktion von Bedeutung/Wissen im Diskurs durch die Sprache und durch nicht-sprachliche Repräsentationen, wie z.B. Architektur oder andere visuelle Repräsentationsformen hervor. Die Kritische Diskursanalyse versucht anhand von Redeweisen, die das Handeln von Akteuren beeinflusst, zu untersuchen „was und wie“ innerhalb einer Gesellschaft gesagt werden darf und was nicht. Die sprachliche Repräsentation wird besonders hervorgehoben: „Zu den sozialen Wirkungen diskursiver Praxis gehört es, über sprachliche Repräsentation in den unterschiedlichen dialogischen Kontexten bestimmte Gruppen zu bilden und, darauf aufbauend, bestimmte Dominanz –und Machtverhältnisse zwischen den Interagierenden, zwischen sozialen Gruppen und Klassen, Frauen und Männern, sowie nationalen, ethnischen, religiösen, sexuellen, politischen, kulturellen oder subkulturellen Mehrheiten und Minderheiten zu etablieren, zu reproduzieren und zu verschleiern.“⁵⁹

In der Diskursanalyse wird besonderer Wert auf den historischen Moment gelegt. Die Zeit, in der ein Diskurs entsteht, ist für die Bedeutungskonstruktionen wichtig, da sich die Relevanz und die Aussagen über Ereignisse stetig wandeln und epochenspezifisch sind.

Die Diskursanalyse beschäftigt sich weiterhin mit Machtverhältnissen innerhalb einer Gesellschaft. Es geht um Herrscher und Unterdrückte, wobei das Verhältnis nicht auf vertikaler Ebene zu betrachten ist, sondern in einem Wechselverhältnis. Über die

⁵⁸ Vergl., Michel Foucault, Die Ordnung der Dinge, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1971

⁵⁹ Ruth Wodak, Zur diskursiven Konstruktion nationaler Identität, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1998, S.43

Diskursanalyse sollen Machtverhältnisse dargestellt und aufgeklärt werden. Dominante Diskurse produzieren Wissen, die das Handeln bzw. die soziale Praxis von Individuen beeinflussen. An dieser Stelle manifestiert sich ein Machtverhältnis zwischen den Wissensproduzenten und den beeinflussten Individuen, da eine (wenn auch in einem stetigen Wechselverhältnis) Beeinflussung vorliegt. Die Kritische Diskursanalyse legt dabei den Fokus auf die von Diskursen gelenkten Personen und spricht in diesem Zusammenhang von Unterdrückten.⁶⁰

Auch nationale Identität wird durch Diskurse produziert. Es geht um die Konstruktion eines imaginären „Wir-Gefühls“, das ad hoc in einer Gesellschaft ebenso wenig vorhanden ist wie die Tatsache einer Nation als homogene Einheit.

„Spätmoderne Gesellschaften sind durch Differenzen charakterisiert. Innerhalb der Gesellschaft gibt es Spaltungen und Gegensätze, die eine Vielzahl von Subjektpositionen erzeugen und damit auch verschiedene Identitäten produzieren. Die Politik versucht diese Differenzen zu vereinheitlichen, indem z.B. nationale Identitäten konstruiert werden.“⁶¹

Die sprachliche, politisch institutionalisierte oder auch visuelle Repräsentation muss innerhalb des Diskurses über nationale Identität so konzipiert sein, dass eine „Wahrheit“ des Konstrukts „das sind wir ÖsterreicherInnen“ oder „das ist unsere Heimat“ in den Köpfen der Menschen entsteht. Die Pronomen „wir“ und „unser“ sind häufig angewandte Formen des Pluralismus, die einen einheitlichen Bezug herstellen. Parteiprogramme von der österreichischen Volkspartei (ÖVP) und der Sozialdemokratischen Partei Österreichs (SPÖ) benutzen bis heute das pluralistische Prinzip, um nationale Identität zu stiften. Auf dieses politische Instrument wird im nächsten Kapitel genauer eingegangen. Ruth Wodak erklärt in ihren Ausführungen zur Konstruktion nationaler Identität sehr ausführlich die sprachlichen Methoden, um Einheit, Einzigartigkeit und im Sinne einer Abgrenzung, Differenz zu erzeugen.

Da der Heimatfilm als Diskurs (und nationales Repräsentationssystem)überwiegend mit visuellen, symbolischen Repräsentationsformen agiert, werde ich die sprachlichen Methoden nicht näher erläutern.

Die Inhalte von Diskursen nationaler Identität fasst Wodak in fünf Gruppen zusammen:⁶² 1. Die Konstruktion des/der Österreichers/Österreicherinnen. Das Verhalten des/der Österreichers/Österreicherinnen bzw. sein/ihr Charakter wird auf

⁶⁰ Vergl. Ruth Wodak, Zur diskursiven Konstruktion nationaler Identität, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1998

⁶¹ Ebd., S.60

⁶² Ebd., S.72

die nationale Zugehörigkeit zurückgeführt. 2. Die Geschichte des Landes wird konstruiert, häufig in Verbindung mit emotional geladenen Ereignissen wie Siegen, Niederlagen oder auch Heldentaten der herrschenden Monarchen. Auch der Umgang mit der NS-Zeit ist gerade in den 1950er Jahren ein oft auftretendes Element innerhalb nationaler Diskurse. 3. Eine gemeinsame Kultur wird konstruiert, die sich meist auf die jeweilige „Hochkultur“ einer Nation bezieht, auf die man „stolz“ zurückblickt. Religion, Sprache und Alltagskultur sind Teile der gemeinsamen Kultur. 4. Die politische Gegenwart und Zukunft wird thematisiert. In den 1950er Jahren ist die Neutralität und Souveränität Österreichs ein stark gegenwartsbezogenes Thema der Kommunikation und auch die zunehmende wirtschaftliche Tragfähigkeit des Landes, die Österreich zuversichtlich in die Zukunft blicken lässt. 5. Der nationale Körper wird hinsichtlich seines Territoriums definiert. Dabei werden besondere Landschaften, Vegetationsformen usw. beschrieben.

Nicht immer sind die Inhalte der nationalen Diskurse positiv besetzt. Neben dem wirtschaftlichen Aufschwung der 1950er Jahre existiert immer noch eine politische Instabilität, die sich erst im Laufe der Zeit kurierte. Auch die „Narben“ der NS-Zeit konnten nicht spurlos verschwinden. Um die negativen Aspekte des Faschismus möglichst zu umgehen, werden Strategien angewandt, die in Diskursen den Nationalsozialismus rechtfertigen bzw. versuchen zu legitimieren. Ihre Funktion ist es, trotz gewisser Unreinheiten, ein positives Gesamtbild darzustellen.

Strategien innerhalb von nationalen Diskursen, zu denen auch der Film zählt, haben einerseits eine verteidigende Funktion, können aber auch nationale Identität neu konstruieren oder auch transformieren. Folgende Diskursstrategien kommen dabei zum Ausdruck:⁶³

Konstruktive Strategie:

Eine nationale Identität soll aufgebaut werden. Es wird über Diskurse zur Gesellschaft gesprochen. Die Inhalte sind so konzipiert, dass sich die MitgliederInnen einer Gesellschaft mit ihnen identifizieren können und eine Übereinstimmung mit der produzierten Bedeutung stattfindet. Durch das einheitliche Wissen der Bedeutung findet eine kognitive Verbindung statt.

⁶³ Ruth Wodak, Zur diskursiven Konstruktion nationaler Identität, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1998, S.76

Bewahrungsstrategie:

Hier kommt es z.B. zu Rechtfertigungsmechanismen. Auf politisch ungeklärte Sachverhalte wird rechtfertigend reagiert. Österreich als Opfer der NS-Zeit ist in diesem Zusammenhang diskursiv, strategisch dargestellt.

Im nationalen Diskurs über Heimat kommen Bewahrungsstrategien zum Ausdruck, die die bereits erwähnte idyllische bäuerliche Lebensart in Verbindung mit sozialer Stabilität betonen. Weiterhin wird die streng patriarchalisch organisierte Sozialordnung der Bauern als Rechtfertigungsstrategie benutzt. Sie impliziert Ordnung und Sicherheit und kann, auf politische Ebene transformiert, rechtfertigend für ein patriarchalisches System fungieren.

Transformationsstrategie:

Eine nationale Identität soll transformiert werden. Eine komplett bestehende Einheit soll erhalten bleiben, aber die Elemente der Identifikation sollen verändert werden.

Die Inhalte und Strategien von nationalen Diskursen beinhalten immer eine Hervorhebung der Einzigartigkeit und eine klare Abgrenzung zu anderen Nationen. In politisch instabilen Zeiten wird die nationale Abgrenzung besonders akzentuiert, um das nationale Selbstwertgefühl zu stärken. Nach dem 2. Weltkrieg wurde beispielsweise in Österreich „Deutsch“ als Unterrichtsfachbezeichnung verboten. Durch die einfache Benennung „Unterrichtsfach“ fand eine eindeutige Differenzierung zu Deutschland statt.

In Bezug auf den Heimatfilm der 1950er Jahre gilt es nun zu hinterfragen, inwiefern der Film einen nationalen Diskurs darstellt, in dem die oben genannten Themen/Inhalte und Strategien angewandt werden. Der Film darf jedoch nicht nur in Hinblick auf den Diskurs betrachtet werden, sondern muss auch als nationales Repräsentationssystem angesehen und analysiert werden.

6. Nationale Entwicklung und nationale Identität Österreichs in den 1950er Jahren

Um die nationale Identität Österreichs zu erfassen, muss ein kurzer historischer Abriss zur Entstehung der Nation Österreichs vorgestellt werden.

Alfred Strauch hat in seiner geschichtswissenschaftlichen Arbeit zum Heimatfilm der 1950er Jahre mit dem Titel „Der österreichische Heimatfilm als Träger nationaler Identität“ die Geschichte Österreichs ausführlich detailliert beschrieben. Daher werde ich an dieser Stelle nur einen Überblick über die wesentlichen Entwicklungen geben.

Alle 9 Bundesländer haben völlig unterschiedliche historische Entwicklungen. Es gab verschiedene Dynastien und selbst unter dem gleichen Herrscher hatte z.B. die Steiermark eine autonome Selbstverwaltung. Auch Salzburg unterlag während der Habsburger Monarchie zunächst der Herrschaft des Erzbischofs und hatte eine eigene Verwaltungseinheit. Die Frage nach einer bundeslandübergreifenden Einigung blieb bis ins späte Mittelalter offen. Starke regionale Identitäten waren vorherrschend. Im späten Mittelalter und Anfang der Neuzeit wollte man eine Gesamtheit schaffen, was allerdings nur in Form eines administrativen Behördenstaats gelang. Weiterhin vergrößerte sich Österreich und neue, eigene kulturelle Identitäten wie z.B. Slawen traten in ein kulturelles Wechselverhältnis. Auch viele kleine ethnische Minderheiten spielten in der Habsburger Monarchie eine wesentliche Rolle (Handel). Verbindende Elemente hatten vor allem symbolischen Wert (Kaiser, Hymne, Krone, Wappen, Fahne, Küche). Der Landesvater und der Habsburgerhof dienten als Identifikationssymbole, man fühlte sich der Monarchie zugehörig. Ansätze zur Identität lassen sich auch in einem großen gemeinsamen Erbe, beispielsweise der Musik, sehen. Es gab einige Identitätsströmungen, die jedoch im 19. und 20. Jahrhundert dem Pangermanismus (Preußen) unterlagen. Wesentlich wurde das nationale Gedächtnis durch die Hochblüte der katholischen Barockkultur geprägt. Die Barockkultur schuf nationale Symbole und stellt ein einheitliches, kollektives Erbe dar. Der Katholizismus bildete einen wichtigen Bezugspunkt, vor allem im Gegensatz zum protestantischen Preußentum. Weiterhin spielen kulturspezifische Elemente, wie z.B. die Nationalliteratur von Franz Grillparzer während der Biedermeierzeit eine große Rolle. Trotz nationaler Impulse kann man nicht von einer einheitlichen nationalen Identität sprechen. Es „blieb ein

anonymes Bekenntnis zum Habsburgerreich.“⁶⁴ Nach dem Ende der Habsburgermonarchie entstanden viele kleine multinationale Staaten, die wirtschaftlich kaum überlebensfähig waren und zu keiner gemeinsamen nationalen Identität führten. Die Republik Österreich wurde nach dem Friedensvertrag von Saint Germain namentlich sowie territorial bestimmt. Die meisten Österreicher wollten eine Vereinigung mit Deutschland, da Deutschland wirtschaftlich stabiler war. Der Friedensvertrag von Saint Germain unterband dies jedoch. Immer wieder gab es starke Tendenzen zu einer deutschnationalen Identität⁶⁵, auch wenn vereinzelt Formen eines österreichischen Nationalbewusstseins auftraten. Die Identifikation mit Österreich gestaltete sich schwierig, selbst der Name Österreich wurde abgelehnt. Die Zeitschrift „Aktion“ stellt eine Ausnahme dar, weil sie sich klar zum österreichischen Nationalstaat bekannte und das traditionelle Preußentum ablehnte. Da die Zeitschrift Anfang der 1930er Jahre bedrohlich für die Außenpolitik eingestuft wurde, verbot man sie gleich wieder.

Nach dem 2. Weltkrieg ging es darum, ein unabhängiges Österreich bzw. eine demokratische Republik Österreich wiederherzustellen. Unter Karl Renner wurden von den Alliierten Wahlen gestattet, die die ÖVP am 20. Oktober 1945 mit 85 Mandaten gewann. Leopold Figl wurde Bundeskanzler, Karl Renner Bundespräsident. Beide sprachen sich eindeutig gegen den Nationalsozialismus aus und untermauerten den Opfergedanken Österreichs. Es wurde an die Verfassung der 1. Republik angeknüpft. Durch die Besatzung der Alliierten und der damit oftmals verbundenen Demütigung stiegen das Bedürfnis nach Unabhängigkeit und der Wille zur Bildung eines Staates.

Zusammenfassend lässt sich erkennen, dass Österreich nie eine einheitliche nationale Identität konstruieren konnte und somit auch keine stabile Nation darstellte. Herrschaftliche Symbole schufen zwar eine Reichszugehörigkeit, die jedoch im Hinblick auf die nationale Zugehörigkeit wenig Beachtung fand. Die Völker fühlten sich weiterhin „deutsch“ oder „ungarisch“. Charakteristisch sind vielmehr die multiethnische Bevölkerung während der Dynastie und das nicht- Bekennen zum Staat Österreich zu Zeiten der 1. Republik. Das Gefühl der Zugehörigkeit, das ein wesentliches Merkmal der nationalen Identität ist, blieb aus. Eine Verbindung sah die

⁶⁴ Susanne Frölich-Steffen, Die österreichische Identität im Wandel; Studien zur politischen Wirklichkeit, Hrsg. Anton Pelinka, Braumüller, Band 15, Wien 2003, S.38

⁶⁵ Man wollte z.B. Großdeutsches Reich, Deutsches Bergreich oder Voralpenland heißen.

Gemeinschaft in einem kollektiven Erbe bzw. einer gemeinsamen Geschichte. Die kulturelle Dominanz Österreichs während der Habsburger Monarchie war ein entscheidender Faktor zur Schaffung eines kollektiven Gedächtnisses, um nationale Identität herzustellen. „Die wichtigste diskursive Strategie, (...), ist zweifellos die Herstellung einer identitätsstiftenden gemeinsamen Vergangenheit. Tradition, Geschichte, Herkunft sind immer wieder zitierte und herbeizitierte Säulen nationaler Identität. Durch die Beschwörung von Tradition und Herkunft – (...) – werden die Individuen zu einer „Schicksalsgemeinschaft“ zusammengeschweißt.“⁶⁶ Karl Vocelka spricht von einer „Flucht in die Kultur“ und betont damit, dass die kulturelle Errungenschaft der einzige Ausweg war, eine gemeinsame Zugehörigkeit und damit Identität zu schaffen.⁶⁷

Nach dem 2. Weltkrieg versuchte man nun eine Nation Österreich, die 2. demokratische Republik, zu konstruieren. „Abermals wurde die Stellung Österreichs als Kulturgroßmacht betont, abermals vor allem die Musik: Die Wiederaufnahme des Betriebs der Staatsoper und des Burgtheaters, die Festspiele und Festwochen, die sich kurz nach dem Krieg herausbildeten, waren Symbole der neu entstanden österreichischen Identität. Dazu kamen noch der Heimatfilm mit seinem spezifischen Bild des Österreicherers und zunehmend der Sport.“⁶⁸

Die ÖVP und die SPÖ beriefen sich beide auf einen Geschichtsmythos, wobei die ÖVP die monarchische Vergangenheit betonte und die SPÖ die eigene Parteigeschichte. Aus dem Parteiprogramm der ÖVP sind folgende Leitsätze entnommen: „Hundertprozentiges Bekenntnis zu Österreich, uneingeschränktes Bekenntnis zur Demokratie, klares Bekenntnis zu dem aus vielhundertjährigen historischen Gegebenheiten gewordenen Föderalismus und fanatisches Bekenntnis zur Selbstständigkeit Österreichs sind die Schlüsselpunkte des Programms der ÖVP (Steirerblatt, 26.10. 1945)“⁶⁹

Ein wichtiger Bezugspunkt zur Nation Österreich war weiterhin der von der ÖVP hervorgehobene Katholizismus bzw. die Konfessionalität. Diese musste allerdings im Gegensatz zur monarchischen Ära ohne konfessionelle Zwänge propagiert werden,

⁶⁶ Rolf Eickelpasch, Claudia Rademacher, Identität, transcript Verlag, Bielefeld 2004, S.69

⁶⁷ Karl Vocelka, Geschichte Österreichs, Heyne Verlag, München 2003, S.16

⁶⁸ Ebd.,S.16

⁶⁹ Max Haller, Identität und Nationalstolz der Österreicher, Böhlau Verlag, Wien 1996, S.214

da sonst eine negativ verbundene Erinnerung an den Ständestaat der 1930er Jahre stattgefunden hätte.

ÖVP, SPÖ und die kommunistische Partei Österreichs (KPÖ) als wichtigste Parteien Österreichs nach dem zweiten Weltkrieg, hatten als vorrangiges Ziel das österreichische Nationalbewusstsein zu stärken.⁷⁰ Einzig und allein die KPÖ verzichtete auf den Geschichtsmythos Österreichs als identitätsstiftendes Element. Die Inhalte der Parteiprogramme von ÖVP, KPÖ und SPÖ, als Beispiel öffentlicher Diskurse, versuchten das nationale Selbstbewusstsein zu stärken bzw. aufzubauen, indem sie stereotype Merkmale für die Nation Österreich und „die Österreicher“ einführten.

ÖVP:

Österreich als Bewahrer einer Tradition im christlichen – konfessionellen und kulturgeschichtlichen Sinne
Föderalismus
Österreich als Brücke zwischen Ost und West
Österreich als Demokratie
Österreich als Idee
Österreich als Land des Friedens und der Kooperation der verschiedenen politischen Lager
Österreicher sind bescheiden
Österreicher sind gutgläubig und zum Teil naiv⁷¹

SPÖ:

Österreich als Land der Mitte
Österreicher als Menschen der Mitte und abhold den Extremen
Österreich als soziale Demokratie
Österreich als Kulturland
Österreicher sind maßvolle Menschen der Mitte⁷²

KPÖ:

Für ein demokratisches Österreich
Für ein arbeitendes Österreich
Für die Sicherung des täglichen Brotes
Für ein soziales Österreich
Für ein unabhängiges Österreich
(...)⁷³

⁷⁰ Die FPÖ wurde erst 1956 gegründet und hatte zunächst wenig politisches Gewicht.

⁷¹ Max Haller, Identität und Nationalstolz der Österreicher, Böhlau Verlag, Wien 1996, S.216; Nach dem Wahlsieg der ÖVP 1945

⁷² Ebd., S.217

⁷³ Ebd., S.218

Folgende Punkte waren für die Konstruktion des typisch österreichischen Charakters wichtig: „Österreich als Land der Mitte, Österreich als Mittler, der Österreicher ist ein Kultur- und Geistesmensch, der Österreicher ist bescheiden, vielleicht zu bescheiden, der Österreicher ist human.“⁷⁴

Die Stereotypisierung steht in einer engen Verbindung mit zugeschriebenen nationalen Verhaltensweisen, die einen Ausdruck nationaler Mentalität darstellen sollen. Die österreichische Mentalität wird in den Printmedien um 1960 häufig mit den Eigenschaften umgänglich, freundlich, etwas träge, aber doch lebenslustig und kulinarisch bewandert, umschrieben. Das Wort Gemütlichkeit taucht in Diskursen über österreichische Identität auffallend oft auf. Es lässt sich vermuten, dass die österreichische Gemütlichkeit ein Konstrukt und Teilelement zur Abgrenzung der Stereotypisierung von leistungsorientierten, disziplinierten Deutschen in den 1950er Jahren darstellt.

An dieser Stelle wurde eine eindeutige Identitätspolitik betrieben. Werte und charakterliche Vorstellungen wurden derart in der Öffentlichkeit propagiert, dass sich „der Österreicher“ nicht unbedingt bescheiden oder human und freundlich fühlen musste, aber die konstruierten Vorstellungen der Gemeinschaft waren bekannt und somit wurde eine imaginäre Wirklichkeit erzeugt.

Das Unterrichtsministerium führte nach dem 2. Weltkrieg Heimatkunde als Unterrichtsfach ein, um die Schüler zu stolzen Österreichern zu erziehen. Heimatschaffende Elemente wie Tradition, die Landschaft und geschichtliche Mythen sollten die Herkunft aus Österreich als besonders darstellen und außerdem den Nationalstolz fördern, um die nationale Identität zu festigen. Weiterhin förderte das Unterrichtsministerium eine Abgrenzungspolitik zu Deutschland, indem das Fach „Deutsch“, wie schon erwähnt, lediglich Unterrichtssprache genannt wurde. Nationalisierungsstrategien wurden über den Bildungsbereich extrem gefördert und die Identitätspolitik zog sich durch mehrere Unterrichtsfächer.

Das Unterrichtsministerium und das Handelsministerium bildeten in den 1950er Jahren ein einheitliches Ministerium. Da der Heimatfilm vom Handelsministerium abhing, liegt es nahe, dass auch hier Zeichen bewusst angewandt wurden, um den Nationalcharakter und die nationale Identität zu konstruieren.

⁷⁴ Max Haller, Identität und Nationalstolz der Österreicher, Böhlau Verlag, Wien 1996, S.220f.

Ein weiteres wichtiges identitätsstiftendes Moment war der Staatsvertrag 1955. Die Neutralität und Souveränität Österreichs wurden beschlossen und als stolze nationale Werte deklariert. Dieser Nationalstolz, der in öffentlichen Diskursen entstand, war eines der wichtigsten Themen und übertraf sogar die kulturellen Besonderheiten Österreichs. Dem/Der österreichischen BürgerIn wurden besondere charakterliche Fähigkeiten aufgrund seiner/ihrer nationalen Zugehörigkeit zugeschrieben.

Die Identitätspolitik Österreichs und der Staatsvertrag stärkte das österreichische Nationalbewusstsein, aber die Entwicklung einer einheitlichen nationalen Identität dauerte noch lange an und ist teilweise noch heute ein aktuelles, nationales Thema.

7. Medienanthropologie und Repräsentationstheorien

Im folgenden Teil der Arbeit soll ein kurzer Einblick auf den Medienbegriff in Bezug auf die Kultur- und Sozialanthropologie gegeben werden.

Der Begriff Medium wird in aktuellen Medientheorien als Kommunikationsform definiert.⁷⁵ Kommunikation wird an dieser Stelle sehr weiträumig begriffen, indem Kommunikation bestimmte Inhalte und Konzepte vermittelt, die über verschiedenste Kommunikationsformen ausgetragen werden können.⁷⁶ Die Kommunikationsgehalte sind überwiegend kulturspezifisch, d.h. sie können nur innerhalb einer Kultur verständnisvoll kommuniziert werden. Die Inhalte der Kommunikation haben also eine bestimmte Bedeutung in der jeweiligen Kultur, über die sich verständigt wird. Anhand der Medien als Kommunikationsform lässt sich untersuchen, wie Dinge wahrgenommen werden, wenn der Fokus auf die kommunizierte Bedeutung gelegt wird. Es können Wahrnehmungs- und Denkformen erkannt werden, die den Habitus einer Gesellschaft beschreiben. Da Wahrnehmungs- und Denkformen das Handeln von Individuen beeinflussen, können soziale Praktiken einer Kultur erforscht werden. Medientheorien legen das Hauptaugenmerk auf die Kommunikation durch Medien. Es sollen Handlungs- und Denkstrukturen einer Kultur erfasst werden.

Die Cultural Studies verwenden hierbei einen diskursiven, konstruktivistischen Ansatz und bauen auf der semiotischen Methode auf. Sie arbeiten selbstreflexiv und legen den Fokus auf die kommunizierten Zeichen innerhalb einer Kultur. Die theoretischen Gemeinsamkeiten zwischen den Cultural Studies und der Kultur- und Sozialanthropologie liegen in dem diskursiven Zugang einer Kulturanalyse. Es werden Handlungs- und Wahrnehmungsformen einer Kultur hervorgehoben, die innerhalb von Diskursen konstruiert werden.

Der Heimatfilm ist im medientheoretischen Verständnis eine Kommunikationsform, die mittels Zeichen bedeutungsvolle Inhalte darstellt. Die Interpretation der Zeichen, d.h. das Wissen über sie, findet innerhalb eines Diskurses statt.

⁷⁵ Alice Laagay, David Lauer, Medientheorien, Campus Verlag, New York 2004, S.8-12

⁷⁶ Ebd., 12-14

7.1 Cultural Studies

Die Cultural Studies werden nicht als eine eigenständige Disziplin begriffen, sondern im Sinne eines interdisziplinären Projekts verstanden. Im Mittelpunkt der Forschung stehen Alltagspraktiken, kulturelle Konflikte, Fragen nach soziokultureller Macht und die diskursive Aneignung von Weltbildern. Ein zentrales Untersuchungsthema bleibt die Massen- bzw. Populärkultur.

Die wissenschaftliche Theorie der Cultural Studies beinhaltet einen interdisziplinären Ansatz zur Kulturanalyse. Der Fokus wird dabei auf die Prozesse gelegt, die Kultur etablieren und konstruieren.

Methodisch arbeiten die Cultural Studies interpretativ und poststrukturalistisch und verfolgen den semiotischen Ansatz, d.h. die Kultur einer Gesellschaft wird als Text aufgefasst und mit Hilfe der Lehre der Zeichen und einer diskursiven Annäherung analysiert.

7.2 Stuart Hall

Stuart Hall ist ein Vertreter der Cultural Studies. Das zentrale Thema seiner Arbeiten ist die Entstehung von Identität sowie die Produktion und Zirkulation von Meinungen und Bedeutungen durch Sprache. Sein Forschungszugang ist konstruktivistisch und beinhaltet sowohl semiotische als auch diskursive Ansätze. Halls Arbeit ist in Bezug auf seine Forschung von Ferdinand Saussure und dem Diskursanalytiker Michel Foucault beeinflusst und baut auf deren Theorien auf.

Seiner Ansicht nach ist Sprache ein wesentliches Element von Repräsentation, das innerhalb einer Kultur Bedeutungen produziert, die die Mitglieder einer Kultur teilen.

Hall unterscheidet 3 Repräsentationstheorien:⁷⁷

1. Den reflektiven Ansatz, der dem griechischen Begriff der Mimesis ähnlich ist. Es wird davon ausgegangen, dass die Bedeutung eines Objekts, Personen oder Weltbilder im Objekt bzw. Dargestellten selbst liegen. Kulturelle Codes und Konzepte spielen keine Rolle. Die Sprache funktioniert wie ein Spiegel, d.h. die Bedeutung, die im Objekt selbst liegt wird durch die Sprache repräsentiert und nicht erst durch sie gebildet. Die Bedeutung liegt demnach beim Objekt selbst.

⁷⁷ Stuart Hall, Representation, Sage Publications Ltd., London 2007, S.24-26

Hall kritisiert diesen Ansatz, da er behauptet, dass die Bedeutung erst produziert und kommuniziert werden kann, wenn wir den Code des Dargestellten kennen bzw. erkennen. Das Objekt an sich kann keine Bedeutung haben, sie muss erst innerhalb eines Repräsentationssystems gebildet werden.

Der reflektive Ansatz sagt aus: Eine Tasse ist durch die Tatsache eine Tasse zu sein, ein Trinkgefäß. Die Bedeutung ein Trinkgefäß zu sein, liegt nach der Ansicht Halls nicht in dem Objekt Tasse, sondern in der konstruierten Bedeutung über die Tasse, dass wir diese als Trinkgefäß verwenden.

2. Der intentionale Ansatz legt das Hauptaugenmerk auf den/die AutorIn. Der/die AutorIn kann durch die Sprache seine/ihre Meinung ausdrücken und somit den Leser bzw. Betrachter beeinflussen. Der Autor hat damit die Macht, den Dingen durch Sprache eine Bedeutung zu geben. Der/die AutorIn benutzt Sprache, um seinen/ihren individuellen Anliegen Ausdruck zu verleihen. Der sprachliche Spielraum ist demnach sehr groß und unterliegt keinen sozialen Konventionen.

Hall übt auch an diesem Ansatz Kritik, da Sprache nicht individuell, beliebig gestaltbar ist. Sie muss für die Mitglieder einer Gesellschaft verständlich sein, ansonsten kann auch keine Bedeutung produziert werden. Die Sprache eines sozialen Systems unterliegt bestimmten Regeln. „Language can never be wholly a private game.“⁷⁸ Der Autor kann bedeutungsvolle Inhalte nur dann produzieren, wenn er mit den Zeichen des sozialen Systems arbeitet.

3. Diese Theorie beinhaltet den konstruktivistischen wissenschaftlichen Prozess. Das zentrale Thema ist die Konstruktion von bedeutungsvollem Gehalt im Sinne einer symbolischen Funktion. Es geht um den sozialen und individuellen Charakter von Sprache. Das Sprachsystem bildet ein wesentliches Element, indem Bedeutung produziert wird. Die linguistischen Codes und deren Beziehung zu bestimmten Konzepten werden sozial konstruiert und geben den Dingen der Welt eine Bedeutung, indem über sie bedeutungsvoll kommuniziert wird.

Stuart Hall vertritt in seinen Arbeiten die konstruktivistische Theorie, er legt den Fokus auf die Repräsentation von Zeichen und die Prozesse der dahinterstehenden Repräsentationssysteme, die ein einheitliches kulturelles Verständnis produzieren.

⁷⁸ Stuart Hall, Representation, Sage Publications Ltd., London 2007, S.25

Hall bezeichnet sich als Semiotiker und geht von der These aus, dass Zeichen zentrale Elemente für die Bildung von Bedeutungen sind. Zeichen werden repräsentiert und von den Mitgliedern einer Kultur gleichermaßen interpretiert und gedeutet, wodurch es ihnen möglich ist, sich zu verständigen. Sie sprechen demnach dieselbe Sprache, die sich in Zeichen manifestiert. Die Bedeutung der Zeichen ist arbiträr, d.h. sie sind willkürlich und ihre Bedeutung ergibt sich aus den kulturellen Codes.

Den Sprachbegriff benutzt Hall in einem sehr weitläufigen Umfang. Alles was wir sehen, hören oder auch fühlen können und wir mit bestimmten Konzepten in unseren Köpfen verbinden, bezeichnet er als Text. Auch materielle Objekte versteht er als Sprache. Die Repräsentation von Objekten bezeichnet Hall als die Produktion von Bedeutung durch Sprache.

Beim Betrachten bestimmter Objekte haben wir ein konkretes Konzept über dieses Objekt in unseren Köpfen, welchem wir eine konkrete Bedeutung zuschreiben. Die Konzepte kategorisieren die Welt bedeutungsvoll, indem sie eine Art mentale Repräsentation darstellen. Das heißt nicht, dass alle Mitglieder einer Kultur Objekte auf dieselbe Art und Weise bewerten, dennoch verstehen wir ihre Bedeutung. Wir interpretieren sie auf gleiche Art, da wir mit den Zeichen unserer Kultur vertraut sind. Dieses Vertrauen führt Hall auf die Sozialisation zurück. Wir erlernen die Formen und Konventionen von Repräsentation innerhalb unseres sozialen Gefüges und haben damit die Möglichkeit die Zeichen zu verstehen und uns über sie auszudrücken.

Im Folgenden werden der Prozess und die methodische Herangehensweise zur Analyse von Repräsentationssystemen näher betrachtet.

Hall geht davon aus, dass die Mitglieder einer Gesellschaft dieselben kulturellen Codes sprechen, um sich zu verständigen. Die Codes nennt er weiterhin linguistische Codes, da sie Elemente einer Sprache sind, über die kommuniziert wird. Sprache funktioniert über Repräsentation, was in diesem Zusammenhang bedeutet, dass die Elemente bzw. die Codes einer Sprache Bedeutungen repräsentieren. Ebenso kann durch Handlungen Bedeutung produziert werden, da auch innerhalb von Praktiken Elemente existieren, die Bedeutungsträger sind. Die Elemente haben auf diese Art und Weise die Funktion symbolisch eine Bedeutung zu transportieren.

Der Heimatfilm arbeitet mit symbolischen Elementen, die die Funktion haben Heimat zu konstruieren. Die Symbole gehören zu einem Diskurs der nationalen Zugehörigkeit und transportieren bestimmte Inhalte, die Zugehörigkeit konstruieren.

Die Symbole oder auch visuellen Zeichen innerhalb dieses Diskurses werden vom Betrachter erkannt und produzieren Bedeutung. Der Verlauf der Bedeutungsproduktion findet innerhalb eines Repräsentationssystems statt, das in zwei unterschiedliche Prozesse unterteilt wird.

Die Grundlage für den ersten Prozess bildet die These, dass alle Objekte mit einem bestimmten Konzept in unseren Vorstellungen verbunden sind. Die Objekte stehen in Beziehung zu einer Vorstellung bzw. zu assoziierten Konzepten, die wir über sie haben. So haben wir beispielsweise eine Auffassung über Heimat. Bestimmte Symbole bzw. Objekte bringen wir mit dem spezifischen Heimatkonzept unserer Kultur in Verbindung. Auch bei Erzählungen über Heimat haben wir ein Konzept über den Begriff „im Kopf“. „Die Konzepte sind in unterschiedlichen Klassifikationssystemen verankert. Diese stehen in komplexen Beziehungen zueinander und sind durch diese organisiert.“⁷⁹

Der zweite Prozess innerhalb des Repräsentationssystems beschreibt die Übersetzung der Konzepte in Sprache, die als Zeichen fungiert. Die Zeichen wiederum repräsentieren die kulturellen Konzepte in Form eines Bedeutungssystems.⁸⁰ Sie vermitteln einen kulturellen Gehalt und sind Träger bestimmter Inhalte. Die erläuterten Prozesse bilden zusammen die Repräsentation.

Zeichen funktionieren dennoch nicht auf dieselbe Art und Weise, daher unterscheidet Hall zwischen geschriebenen Zeichen und gesprochenen Zeichen. Geschriebene Zeichen sind z.B. Wörter. Der Zusammenhang zwischen der Bedeutung eines Wortes und der Anordnung von Buchstaben in einem Wort ist willkürlich. Ein Wort, bzw. die Anordnung der Buchstaben, haben keine Bedeutung, wenn sie nicht in einem Repräsentationssystem verankert sind, das die Aussage des Wortes konstruiert. Das Wort selbst verfügt über bestimmte Codes, die uns sagen welche Konzepte für bestimmte Objekte unserer Kultur gelten. Codes sind durch soziale Prozesse erlernt und geben uns Antwort auf die Frage, wie wir etwas repräsentieren müssen, um eine bedeutungsvolle Handlung zu vollziehen. Kinder lernen die Codes ihrer jeweiligen Gesellschaft von Anfang an. Sie werden kultiviert und lernen die Sprache (und damit die Codes) ihrer Gemeinschaft sprechen. „Die Dinge der Welt

⁷⁹ Stuart Hall, Representation, Sage Publications Ltd., London 2007, S.18

⁸⁰ Ebd., S.18

werden mit dem gleichen konzeptuellen Plan gesehen und der dahinterstehende Sinn wird durch dasselbe sprachliche System verstanden.“⁸¹

7.3 Ferdinand de Saussure (1857- 1913)

Saussure gilt als der Vater der Linguistik und leistet mit seiner semiotischen Herangehensweise einen wesentlichen Beitrag zu Halls konstruktivistischer Theorie. Er ist ein Vertreter des Strukturalismus, d.h. er versucht die Sprache in ihrer Struktur zu erkennen und leitet daraus die Funktion der Sprache ab.

Saussure sieht die Produktion von Bedeutung in der Sprache und deren kulturspezifischen Zeichen. Das Zeichen teilt Saussure in zwei unterschiedliche Ebenen, den Signifikat (der Form, das Bezeichnete) und den Signifikant (dem dazugehörigen Konzept, dem Bezeichnenden). Der Signifikat beschreibt das Material bzw. das Objekt ohne seine Bedeutung. Die Assoziation mit diesem Objekt, d.h. das Konzept, das wir mit ihm in Verbindung bringen, ist der Signifikant. Das Zeichen (Signifikat und Signifikant) produziert eine Bedeutung. Die Beziehung zwischen dem Signifikat und Signifikant ist kulturspezifisch, ebenso die Bedeutung, und ist Träger der Repräsentation.

Die Zeichen einer Sprache sind seiner Ansicht nach arbiträr und unterliegen einem ständigen Wandel. Wörter haben je nach historischem Zeitpunkt und sozialen Konventionen eine andere Bedeutung bzw. werden mit anderen Konzepten assoziiert. Die Geschichte und die Kultur, in der sich soziale Konventionen manifestieren, sind demnach ein wesentlicher Faktor für die spezifische Verbindung von Zeichen mit Konzepten, die Bedeutung produzieren. Eine „wahre“ Bedeutung gibt es nicht und muss immer in einem historischen und kulturellen Kontext betrachtet werden. Die Tatsache, dass Zeichen wandelbar und willkürlich sind, setzt eine aktive Interpretation voraus. Sie müssen ständig neu gedeutet bzw. interpretiert werden. Der Bedeutungswandel verläuft nicht konsequent, sondern überschneidet sich oft, so dass die Interpretation eines Zeichens einen Spielraum offen lässt und nicht zwangsläufig eine einzig klare Aussage zulässt. Der/die AutorIn eines Textes kann also auch falsch interpretiert werden. Die Produktion von Bedeutung hängt im Wesentlichen vom Wechselverhältnis zwischen AutorIn und LeserIn ab, der/die das bedeutende Zeichen des Autors aktiv interpretiert und ihm Bedeutung zuschreibt.

⁸¹ Stuart Hall, Representation, Sage Publications Ltd., London 2007, S.22

In Bezug auf den Heimatfilm der 1950er Jahre werden von den FilmemacherInnen Zeichen angewandt, die eine Bedeutung innerhalb des Repräsentationssystems der nationalen Zugehörigkeit haben. Hier spielt die zeitliche Komponente eine Rolle, da in den 1950er Jahren aufgrund politischer Instabilität, wie bereits ausgeführt, das nationale Selbstwertgefühl gestärkt werden sollte. Die Zeichen und Symbole werden vom Publikum aktiv interpretiert und je nach der vorigen Erfahrung eines Individuums auf verschiedene Art und Weise Bedeutung beigemessen. Der häufig dargestellte Katholizismus ist z.B. ein einheitliches nationales Symbol bezüglich der nationalen Zugehörigkeit, aber er wird auch mit negativen Bedeutungen assoziiert, die aus den geschichtlichen Ereignissen des Ständestaates resultieren. Eine klare und einheitliche Aussage ist demnach bedingt möglich. Der Heimatfilm der 1950er Jahre muss die dargestellten Zeichen bewusst setzen, um eine möglichst positive, kollektive Bedeutungskonstruktion seitens der Rezipienten zu erreichen. Die Sprache sollte so eindeutig wie möglich sein und keinen weiten Interpretationsrahmen erlauben.

Die Bedeutung des Zeichens ergibt sich weiterhin, nach Saussure, vor allem in der Beziehung zu anderen Zeichen. „For example, it is hard to define the meaning of FATHER except in relation to, and in terms of its difference from, other kinship terms, like MOTHER, DAUGHTER, SON and so on.“⁸² Er betont dabei, dass der Unterschied zu anderen Zeichen die Bedeutung ausmacht. Wir sind einer ständigen Differenzierung innerhalb der Sprache ausgesetzt, d.h. wir müssen ständig unterscheiden, um welches Konzept es sich handelt. Gegensatzpaare wie hell und dunkel sind dabei leicht zu interpretierende Konzepte. Konzepte, die in einer binären Opposition zueinander stehen, erklären die Differenz innerhalb der Sprache sehr offensichtlich und nach Kritikern an Saussure zu vereinfacht. Es darf nicht nur der binäre Ansatz der Zeichen betrachtet werden, sondern die Differenzen hinsichtlich eines Differenzsystems, welches einen größeren Umfang an Bedeutungsproduktionen zulässt. In einem Differenzsystem sind beispielsweise auch Bedeutungskonstruktionen von dämmernd innerhalb der binären Opposition hell/dunkel oder anderen Abstufungen inbegriffen.

⁸² F. Saussure in: Stuart Hall, Representation, Sage Publications Ltd., London 2007, S.31

Ebenso wie Saussure das Zeichen auf zwei Ebenen betrachtet, teilt er die Sprache in zwei unterschiedliche Bereiche. In diesem Zusammenhang spricht er von „*langue*“ und „*parole*“. „*Langue*“ beschreibt die grammatikalischen Regeln, d.h. die Struktur einer Sprache. Sie ist wichtig, um sich verständlich auszudrücken. Ein geschriebener Satz unterliegt einer festgeschriebenen Struktur. Die Anordnung von Wörtern ist nicht beliebig oder individuell gestaltbar. Die Formulierung von Sätzen verläuft also nach einem sprachlichen Gesetz, welches für jede Sprache genau festgelegt ist.

„*Parole*“ bezeichnet den individuellen Sprechakt. Das gesprochene Wort oder ein Text ist ein Sprechakt, der sich den sprachlichen, grammatikalischen Regeln („*langue*“) bedient, um eine Aussage verständlich zu kommunizieren. Der/die AutorIn oder SprecherIn können zwar individuelle Meinungen zum Ausdruck bringen, dennoch muss er/sie sich eines sprachlichen Systems bedienen, das er/sie mit den anderen Mitgliedern einer Gesellschaft teilt. Nur so können die Aussagen verstanden werden.

Durch die Annahme, dass auch individuelle Sprachakte einem grammatikalisch festgelegten System unterliegen, ist es möglich, wissenschaftliche Rückschlüsse aus ihnen zu ziehen. Das Sprachsystem ist in seiner Struktur kulturspezifisch. Die Anwendung des Sprachsystems (mit seinen kulturellen Regeln und Konventionen) im individuellen Sprachakt kann somit wissenschaftlicher Ansatzpunkt für die Kulturanalyse sein.

Die Struktur der Sprache in Verbindung mit individuellen Sprechakten gibt uns folglich Aufschluss über kulturspezifische Gegebenheiten.

Kritiker an Saussure bemängeln, dass er Beziehung zwischen Signifikat und Signifikant zu wenig ausformuliert und zu engstirnig betrachtet. So erweitert z.B. Charles Peirce die Bedeutung des Zeichens um den interpretativen Ansatz. Seiner Meinung nach basieren „individuelle Schlussfolgerungen auf einem kognitiven Erlebnishorizont, deren Gültigkeit in einem vorher festgelegten Ausschnitt an Wirklichkeit existiert.“⁸³

Außerdem klammert Saussure Fragen der Macht bzw. Machtzirkulation innerhalb der Sprache aus, die allerdings mit den Ausführungen Michel Foucaults gut ergänzt werden können.

⁸³ Margit Christine Atzler, Widerspiegelung kultureller Identität im irischen Film, Diplomarbeit Universität Wien 2006, S.32

Saussure betrachtet Sprache als ein geschlossenes System aus einem sehr formalen Blickwinkel. Er fokussiert sich auf die einzelnen Elemente und lässt, ähnlich seinen binären Gegensatzpaaren, wenig Platz andere Bedeutungsebenen mit einzubeziehen.

Trotz Kritik an Saussure legt er den Grundstein für die Sprache als soziale Praxis und die Konstruktion von Bedeutung durch sprachliche Bausteine. Wissenschaftler wie beispielsweise Roland Barthes oder Stuart Hall erstellen ihre Theorien aufbauend auf Saussures linguistischem Modell. Sie geben der Sprache als Bedeutungsträger eine weniger geschlossene Form und verfolgen einen konstruktivistischen Ansatz.

7.4. Roland Barthes

Barthes setzt sich in den 1960er Jahren intensiv mit dem Thema der Populärkultur auseinander. Er vertritt eine semiotische Herangehensweise und betrachtet Aktivitäten und Objekte innerhalb der Populärkultur als Text bzw. Sprache, welche/r Bedeutung produziert. Ausgehend von der These: „The underlying argument behind the semiotic approach is that, since all cultural objects convey meaning, and all cultural practices depend on meaning, they must make use of signs (...)”⁸⁴, hinterfragt er Bedeutungen von „events“ und anderen Darstellungsformen. Es geht um die Fragestellung, welche Mitteilungen hinter dem Repräsentierten stehen. Durch die Tatsache, dass wir bestimmte Objekte, Wörter oder auch Bilder mit bestimmten Konzepten verbinden, fungieren sie als Zeichen bzw. Text. Die Konzepte sind wie bei Saussure die Signifiés (Bedeutetes), also das, was wir mit einem Objekt verbinden und dem wir Bedeutung zuschreiben. Barthes übernimmt das Konzept von Signifikat und Signifikant und erweitert es um eine zweite Ebene. Signifikat (Bedeutendes) und Signifikant (Bedeutetes) betrachtet auch Barthes im Sinne eines Zeichens. Signifikat und Signifikant bilden zusammen die erste Ebene zur Konstruktion von Bedeutung. Diese erste Ebene nennt Barthes die Denotation. Die Mitglieder einer Kultur erkennen ein Objekt auf dieselbe Art und Weise und erkennen weiterhin seine Bedeutung. Diese Ebene wird auch als „beschreibend“ bezeichnet oder als

⁸⁴ Vergl., Roland Barthes, Elemente der Semiologie, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1983

Objektsprache. Die Konzepte, die wir wiederum mit der beschreibenden Ebene verbinden, bildet die Konnotation. Auf der Stufe der Konnotation manifestieren sich soziale Wertesysteme, generelle Glaubens- und Moralvorstellungen einer Gesellschaft. Die Konzepte, die wir mit dem Zeichen verbinden, machen eine Aussage über die soziale Ideologie einer Gesellschaft, indem sie bestimmte Bedeutungen produzieren. In diesem Prozess der Konnotation ist das Zeichen der Signifikat und die dahinter stehende Aussagen der Signifikant.

Barthes Ansicht nach reicht es nicht, die Dinge bedeutungsvoll zu erkennen, sondern darüber hinaus zu hinterfragen, was wir für Vorstellungen mit dem repräsentierten Zeichen verknüpfen. Die Vorstellungen nennt er auch „den Mythos“, der die Meta-Sprache eines Zeichens beinhaltet.

Alles, was innerhalb von Diskursen produziert wird, kann ein Mythos werden. Der Mythos macht also eine Aussage, die in enger Verbindung zu Bedeutungskonstruktionen innerhalb Diskursen stattgefunden hat. Das Bewusstsein greift dabei auf bereits vorhandene Bedeutungskonstrukte zurück.

Betrachten wir die Ebenen der Denotation und Konnotation anhand eines immer wieder aufkehrenden Symbols aus dem Heimatfilm:

Ein Holzkreuz ist am Wegesrand dargestellt. Die Form, ein Kreuz aus dem Material Holz (Signifikat), wird mit dem Konzept eines religiösen Objekts oder darüber hinaus mit dem Katholizismus (Signifikant) verbunden. Dieser Prozess findet auf der Denotationsebene statt und produziert das Zeichen. Mit dem Katholizismus werden bestimmte religiöse und soziale Regeln, Gott als Schöpfer und andere Glaubensvorstellungen, in Form von Konzepten, in Verbindung gebracht. Sie bilden die Meta-Sprache des Zeichens und funktionieren nach Barthes wie ein gesellschaftlicher Mythos im Sinne eines Mitteilungssystems. Die Meta-Sprache eines Zeichens (das Kreuz) manifestiert sich auf der Konnotationsebene und gibt Aufschluss über Elemente des sozialen Systems. Religion ist in ländlichen Regionen Österreichs ein zentrales Element innerhalb des gesellschaftlichen Systems. Die individuelle Bewertung eines Konzeptes wird außer Acht gelassen. Das Hauptaugenmerk wird auf die Tatsache gelegt, dass das Zeichen eine überwiegend einheitliche Bedeutung zulässt und konkrete Sachverhalte kommuniziert, die sich ständig wandeln und verändern.

Ähnlich wie in Stuart Halls Ausführungen wird der wissenschaftliche Fokus auf die geteilten Konzepte einer Gesellschaft gelegt und daraufhin auf gesellschaftliche und kulturelle Bedeutungssysteme geschlossen. Individuelle Interpretationsformen, die sicherlich einen bedeutenden Faktor innerhalb einer Kulturanalyse darstellen, werden dabei völlig ignoriert.

Für die Darstellung kollektiver Gesamtbilder einer Gesellschaft eignet sich der semiotische, konstruktivistische Ansatz, dennoch müssen auch die Diskurse beachtet werden, die sich mit bedeutungstragenden Konzepten auseinandersetzen.

7.5 Michel Foucault (1926-1984)

Michel Foucault setzt in seinen Ausführungen zu Repräsentationstheorien den Fokus auf die Diskursanalyse und die Beziehung zwischen Wissen und Macht. Die Repräsentation von Zeichen spielt eine untergeordnete Rolle. Vielmehr hebt er die Repräsentation als Quelle zur Produktion von sozialem Wissen hervor. Es geht hierbei um das Wissen „über sozial, individuell verkörperte und geteilte Meinungen“⁸⁵, das zu einer bestimmten zeitliche Periode produziert wird. Die Produktion von Wissen verläuft innerhalb von Diskursen durch Sprache und durch nicht sprachliche Objekte. Ein Diskurs besteht demnach aus sprachlichen und nicht sprachlichen Aussagen, die zu einer bestimmten Epoche regeln, wie über ein Thema kommuniziert wird. Der Diskurs fungiert dabei als Repräsentationssystem, das über die Produktion von Wissen über Objekte oder Texte, Bedeutungen produziert. Alle Bedeutungen werden innerhalb eines Diskurses produziert. Außerhalb eines Diskurses kann keine Bedeutung produziert werden, da Bedeutung erst über das Wissen konstruiert wird. Zwar verneint Foucault nicht, dass auch Dinge außerhalb von Diskursen existieren, aber sie haben nur innerhalb von diskursiven Konzepten eine Bedeutung. Objekte und Texte müssen also immer in Bezug auf ihren Kontext untersucht werden, da sich hier ihre Bedeutungen manifestieren. Foucault vertritt hiermit einen konstruktivistischen Ansatz, da Dinge erst innerhalb eines Systems (dem Diskurs) Bedeutung bekommen.

Ein Diskurs beeinflusst damit wesentlich unsere Handlungen, da wir über Bedeutungen kommunizieren bzw. bedeutungsvoll über eine Sache reden. Unser

⁸⁵ Vergl., Michel Foucault, Die Ordnung der Dinge, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1971

Handeln bzw. die soziale Praxis transportiert Bedeutung und hat somit immer einen diskursiven Aspekt.

Hier lässt sich eine Verbindung zu Barthes und Saussure erkennen, da Foucault kulturelle Verständigung und kollektive Bedeutungen (hinsichtlich des Diskurses als Repräsentationssystem) innerhalb einer Gesellschaft analysiert.

Nach Foucault kann ein Diskurs durch die Produktion von Wissen, einer Art „Wirklichkeit“, über gesellschaftliche und soziale Aspekte suggerieren. Das produzierte Wissen beinhaltet eine Form der „Wahrheit“, da in einer bestimmten Art und Weise ein Thema repräsentiert wird und die Bedeutung als „wahrhaftig“ angenommen wird. Die Diskursanalyse, d.h. die Analyse der konstruierten Wirklichkeit, gestaltet sich auf folgenden Ebenen:⁸⁶

1. Sprachliche und nicht- sprachliche Aussagen, die Regeln beinhalten wie über eine Sache geredet werden darf und wie nicht. An dieser Stelle drücken sich beispielsweise gesellschaftliche Tabus aus, die zu einem bestimmten historischen Zeitpunkt existieren.

2. Subjekte, die den Diskurs personifizieren. Im nationalen Diskurs der 1950er Jahre zum Heimatfilm personifiziert z.B. „der Wilderer“ ein Subjekt, das sich gegen die soziale Ordnung stellt. Er verkörpert mit seinem Auftreten Verhaltensweisen, die sich in den Diskurs einschreiben. Folglich werden ordnungswidrig Handelnde mit bestimmten Attributen assoziiert. „Der Wilderer“ verkörpert damit eine Aussage. Er erweckt den Anschein einer Wirklichkeit, da sein Verhalten für „wahrhaftig“ angenommen wird.

3. Institutionen, die Handlungen von Subjekten reglementieren. Sie reagieren auf die Aktionen der Subjekte.

Der Förster als Institution bestraft den Wilderer oder befiehlt ihm den Ort zu verlassen. Der Förster stellt einen Ordnungshüter und Revierverwalter dar, der im Sinne einer politischen Institution zu verstehen ist. Er schafft Gesetze und soziale Regeln, die einzuhalten sind.

4. Das Wissen über die Tatsache, dass um jedes Thema ein neuer Diskurs zu einem späteren Zeitpunkt entstehen kann. Diskurse sind immer kultur- und zeitspezifisch und verändern sich bzw. werden neu konstruiert und ersetzen bereits bestehende Diskurse im Laufe verschiedener Zeitperioden.

⁸⁶ Vergl., Michel Foucault, Die Ordnung der Dinge, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1971

Hier manifestieren sich Regeln und Gesetze oder auch Verhaltensregeln zu bestimmten historischen Zeitpunkten. Foucault betont dabei den Machtaspekt innerhalb eines Diskurses.

In Verbindung mit der Produktion von Wissen ist es möglich, Macht auszuüben. Es geht darum, bewusst das Verhalten von Menschen zu beeinflussen. Wissenskonstrukte sind Techniken, die von Institutionen strategisch eingesetzt werden und somit Machtaspekte beinhalten. Durch die Produktion von Wissen werden, wie schon erwähnt, Wirklichkeiten konstituiert, indem sie für „wahr“ gehalten werden. Es wird diskursiv in bestimmten Situationen zu bestimmten historischen Zeitpunkten das Verhalten der Menschen beeinflusst, indem man durch Wissen Bedeutungen produziert, die zwar als „wahr“ gelten, aber keinen absoluten Wahrheitsanspruch beinhalten. Foucault betont, dass Macht nicht vertikal im Sinne von Unterdrücker zu Unterdrückten betrachtet werden darf. Er widersetzt sich den ideologischen Ausführungen von Marx, indem er nicht von ökonomischen Interessen einer herrschenden Klasse spricht. Vielmehr spricht Foucault von einer zirkulierenden Macht, die sich sowohl im öffentlichen institutionellen Bereich, als auch im privaten, persönlichen Bereich abspielt. Die Rolle von Unterdrückten und Unterdrückern wechselt ständig auf einer zirkulären Ebene.

Weiterhin liegt in der Ausübung von Macht in Beziehung zu Diskursen eine produktive Komponente. Die Produktivität findet in der Herstellung von neuen Konzepten statt, die wiederum neue kulturelle Diskurse produzieren.

7.6. Mediale Repräsentation und Stereotypisierung im Heimatfilm

In Hinblick auf die Konstruktion von nationaler Identität der 1950er Jahre im Heimatfilm ist es besonders wichtig, den nationalen Diskurs dieser Zeitperiode mit einzubeziehen. Aussagen von Politikern, Texte über die Nation und institutionelle Manifestationen sind wesentliche Merkmale des nationalen Diskurses der 1950er Jahre.

Mittels des Heimatfilms wird ein Wissen über die Heimat konstruiert, das eine bestimmte Bedeutung über die Heimat Österreich transportiert. Es wird eine Form von „wahrer Heimat“ dargestellt, d.h. der Regisseur des Heimatfilms hat die Macht eine „Wirklichkeit“ von Heimat zu repräsentieren. Er kann dabei jedoch nicht

willkürlich beliebige Darstellungen vorstellen, sondern muss sich am nationalen und heimatlichen Diskurs der Zeit orientieren, um den Publikumsgeschmack zu treffen. Hier zeigt sich die Zirkulation von Macht, die einerseits beim Regisseur als „Wahrheitsstifter“ liegt und andererseits beim Publikum. Der Geschmack des Publikums muss getroffen werden, um eine möglichst hohe Zuschauer- und damit Verkaufsquote zu erzielen. Dies verdeutlicht die Abhängigkeit des Regisseurs von seinem Publikum.

Macht in Bezug auf das Verhalten des Publikums, wird im folgenden Abschnitt der Stereotypisierung erläutert.

Innerhalb des Diskurses von nationaler Identität wurde vor allem in den 1950er Jahren der Nationalcharakter und der Nationalstolz der Österreicher hervorgehoben bzw. konstruiert. Es wurden typisch österreichische Verhaltensweisen deklariert, um ein einheitliches nationales Zugehörigkeitsgefühl zu erzeugen.

In diesem Zusammenhang wird auch von Stereotypisierung gesprochen. Die „Österreicher“ werden auf einige wenige charakterliche Merkmale reduziert, die für ein ganzes Kollektiv geltend gemacht werden. Es können keine komplexen, individuellen Verhaltensweisen diskursiv geformt werden, da sich eine ganze Nation mit den vorgegebenen (nationalen) Charakteristika identifizieren soll. Der Prozess der Reduktion auf bestimmte essentialistische Charakteristika beinhaltet die Definition „Stereotypisierung“. Er beschreibt eine bestimmte Art der Klassifikation, die wesentlich ist, um Bedeutung zu produzieren. Stereotypisierung bildet darüber hinaus einen Kontext, d.h. eine bestimmte Assoziation von Personen und Dingen mit bestimmten Merkmalen. Innerhalb dieses Kontextes wird den Personen und Objekten eine Bedeutung zugeschrieben, die für „wahr“ gehalten wird.

Weiterhin hat der Prozess der Stereotypisierung eine Abgrenzungsfunktion. Durch die Betonung einer Einheit wird auch eine klare Differenz gegenüber anderen Kollektiven verübt. „(...) stereotyping reduces, essentializes, naturalizes and fixes difference.“⁸⁷

Stereotypisierung reduziert ein Kollektiv auf bestimmte Merkmale, die als natürlich und ursprünglich angenommen werden. Die Natürlichkeit und Ursprünglichkeit dieser Merkmale wird diskursiv gestaltet, indem z.B. das Verhalten des Österreichers durch Mythen, Institutionen oder auch Geschichten formuliert wird. So gilt der

⁸⁷ Stuart Hall, Representation, Sage Publications Ltd., London 2007, S.258

„Österreicher“ als besonders musikalisch, da die österreichische Hochkultur immer im Kontext seiner herausragenden Komponisten repräsentiert wurde.

Musik, im Sinne eines Symbols der österreichischen Hochkultur, wird mittels Stereotypisierung aufrechterhalten und untermauert ein kulturelles Merkmal.

Die Produktion von Stereotypen schafft ein symbolisches System, das zeigt welche Merkmale und Objekte zugehörig sind und welche nicht. Es symbolisiert tolerierte und nicht tolerierte Verhaltenszüge innerhalb eines sozialen Systems und stellt eine allseits akzeptierte gesellschaftliche „Norm“ dar. Konformes Verhalten innerhalb dieser „Norm“ schafft eine „imagined community“.

Viele visuelle Darstellungsformen arbeiten mit stereotypen Merkmalen einer Kultur oder Nation, um entweder ein Zugehörigkeitsgefühl, z.B. nationale Identität zu konstruieren oder auch das Verhalten der Menschen zu beeinflussen.

Nach Foucault ist demnach die Stereotypisierung ein Element eines Diskurses, der ein bestimmtes Wissen über einen Sachverhalt suggeriert und damit in einem engen Verhältnis zu Macht steht. Hervorzuheben ist an dieser Stelle die durch Stereotype konstruierte gesellschaftliche Norm und die damit einhergehende Ausgrenzung und Bestrafung „abnormaler“ Verhaltensweisen.

Im Heimatfilm der 1950er Jahre wird durch das wiederholte Auftreten von characterspezifischen Merkmalen „stereotypisiert“. Welche konkreten Verhaltensweisen mit den Charakteren assoziiert werden, wird in der Heimatfilmanalyse ausgeführt.

Die stereotypen Repräsentationsformen im Heimatfilm verfestigen auf kognitiver Ebene soziale Regeln, Ordnungen und gruppenspezifische Verhaltensweisen. Sie zeigen spezifische Merkmale der Region, der Menschen vom Land und der Stadt.

Mit den dargestellten Symbolen (im Sinne von Merkmalen) wird eine konkrete Bedeutung assoziiert und ein heimatliches Symbolssystem konstruiert, indem gesellschaftliche (nationale) Normen veranschaulicht werden.

Die Stereotypisierung innerhalb des Heimatfilms als Repräsentationssystem kann demnach nationale Ideologien transportieren. Der Heimatfilm ist somit ein Element des nationalen Diskurses, da er bestimmte Bedeutungen (nach Foucault: Wissen) konstruiert.

8. Kurzer Abriss der Filmanalyse

8.1 Die Methode der Filmanalyse

Die Filmanalyse beinhaltet verschiedene methodische Verfahren, um die Strukturen eines Filmes zu analysieren. Ich habe mich für die filmanalytischen Ausführungen von Knut Hickethier entschieden.⁸⁸ Er versteht den Film als gesellschaftliche Kommunikationsform, dessen Struktur nicht direkt sichtbar und oft verschleiert ist. Die Filmanalyse versucht diese Struktur sichtbar zu machen und zeigt auf, wie in einer Gesellschaft kommuniziert wird.⁸⁹ Werner Faulstich beschreibt die Filmanalyse im Sinne einer Produkt- und Medienanalyse, bei der u.a. die Filmgeschichte, Filmpolitik, Filmethik und auch die Filmsemiologie eine wesentliche Rolle spielen.⁹⁰ Faulstich untersucht den Film auf mehreren Ebenen wie beispielsweise Produktion, Distribution und Rezeption; Hickethier analysiert und betrachtet den Film als Text. Der Film, im Sinne eines primären Textes, wird anhand eines sekundären Textes (der Analyse) interpretiert. Der sekundäre Text bildet dabei die Grundlage der Analyse. Innerhalb des sekundären Textes werden vor allem nicht- sprachliche Elemente des primären Textes dargestellt und beschrieben. Auf diese Art und Weise können unbewusste filmische Zeichen, die auf den Betrachter wirken, auf eine bewusste Ebene transportiert werden und den Einblick in Bedeutungskonstrukte verschärfen. Die Filmanalyse schult die Kompetenz, gesellschaftliche Strukturen hinter einem Medium zu erkennen, die sich unter anderem im Film als Kommunikationsträger manifestieren. Weiterhin legt die Filmanalyse den Fokus auf die Entstehungsbedingungen eines Films. Der historische Kontext, die sozialen Umstände der Gesellschaft, die Produktionsbedingungen eines Filmes und auch die Intention des Regisseurs spielen eine wesentliche Rolle.

Methodisch verfährt die Filmanalyse mit zwei Ansätzen zur Interpretation eines Films. An dieser Stelle sind der quantitative Zugang der Inhaltsanalyse und der qualitative Zugang eines hermeneutisch interpretativen Ansatzes zu nennen.

⁸⁸ Vergl., Knut Hickethier, Film- und Fernsehanalyse, Metzler Verlag, Stuttgart 1996

⁸⁹ Ebd., S.10-17

⁹⁰ Vergl. Werner Faulstich, Grundkurs Filmanalyse, Werner Fink Verlag, München 2002

Die Inhaltsanalyse versucht die Interpretation visueller Darstellungen durch Häufigkeitselemente zu belegen. Eine aufgestellte Hypothese soll verifiziert oder falsifiziert werden.⁹¹ Eine bestimmte Auswahl an Filmen wird hinsichtlich ihrer Inhalte untersucht und nach verschiedenen Schemata statistisch erfasst.

Die Frequenzanalyse zeigt die Häufigkeit bestimmter Merkmale.⁹² Die Valenzanalyse beschreibt Argumente für und gegen aufgestellte Thesen, deren Aussagekraft wiederum in der Intensitätsanalyse erfasst wird. Das Auftreten von Mustern und Motiven wird in der Kontingenzanalyse festgehalten. Die erwähnten Analyseverfahren stellen die Basis zur Interpretation eines Filmes dar. Die Interpretation ist anhand von Statistiken empirisch belegbar und bildet einen Gegensatz zum interpretativen hermeneutischen Ansatz. Der gesellschaftliche und produktive Kontext eines Filmes wird im Rahmen der Inhaltsanalyse außer Acht gelassen. Zwar können Hypothesen gesellschaftsrelevante Themen beinhalten, aber die sozialen Bedingungen oder Strukturen, die innerhalb eines primären Textes non verbal kommuniziert werden, finden wenig Beachtung.

Im Zusammenhang mit dem Heimatfilm erweist sich die inhaltsanalytische Methode als sinnvoll, da die Häufigkeit bestimmter Merkmale ein Element zur Bildung von Stereotypen ist. Um nationale Stereotype zu hinterfragen, ist eine Analyse wiederholter Sinngehalte nützlich.

Begreift man den Heimatfilm als Element eines nationalen Diskurses, sind Intensität und Häufigkeit bestimmter Merkmale relevant hinsichtlich der diskursiven Konstruktion nationaler Identität. Durch wiederholte Darstellungen kann ein Diskurs konstituiert werden und die Denk- und Wahrnehmungsstruktur von Individuen beeinflussen. Die Häufigkeit bestimmter Merkmale bestimmt einen Aussagestil über einen gewissen Sachverhalt. Einheitliche Motive und Merkmale innerhalb des Heimatfilms manifestieren durch deren häufiges Auftreten ein typisches Bild von Österreich oder den ÖsterreicherInnen. Die Herstellung und Reduktion einer fiktiven Einheit bezüglich nationaler Charakteristika ist ein wesentliches Element zur Konstruktion nationaler Identität.

Die hermeneutische Methode arbeitet qualitativ und legt den Fokus auf Produktion von Bedeutungen durch Gestaltungsformen des filmischen Textes. Hier spielt die technische Produktion und Darstellung von Bildern eine Rolle, die bestimmte non

⁹¹ Knut Hickethier, Film- und Fernsehanalyse, Metzler Verlag, Stuttgart 1996, S.32

⁹² Ebd., S.31

verbale Sachverhalte kommunizieren. Der gesellschaftliche soziale Kontext von Produktion und Interpretation wird hervorgehoben, sodass die Interpretation des filmischen Textes auf einer selbstreflexiven Ebene stattfindet.

Die interpretative hermeneutische Methode postuliert folgende Arbeitsschritte: ⁹³

1. Erstes Verständnis des Textes
2. Bewusstmachen des Kontextes, der Wahrnehmungsart. Warum lese ich so und nicht anders?
3. Bedingungen und Struktur des Filmes werden untersucht und Bedeutungspotentiale werden entschlüsselt.
4. Zusammenhang von Leseart und Struktur. Subjektive Erfahrungen und die ermittelnden Bedeutungen werden in Beziehung gesetzt.

Klaus Kanzog beschreibt die Arbeitsweise von der Beschreibung hin zur Interpretation folgendermaßen:⁹⁴

1. Der Befund, Notierungen des filmischen Sachverhalts
2. Der Kommentar: Verknüpfungen der Sachverhalte
3. Die Interpretation: Sachverhalte werden mit Kontexten in Zusammenhang gebracht.

Um den Sachverhalt eines Filmes näher zu erläutern, ist die Erstellung eines Filmprotokolls notwendig. Es war vor der Entwicklung des Videorekorders die Basis der Filmanalyse. Ohne das Filmprotokoll ist eine systematische Detailuntersuchung nicht möglich. An dieser Stelle wird der Film zum wissenschaftlichen Dokument. Das Kommunikat Film wird so „ohne Geschmacksurteil kommunizierbar gemacht“.⁹⁵ Der Videorekorder, die DVD und neuere Technologien haben mittlerweile die detaillierte Protokollierung von Handlungssträngen in Teilen ersetzt und stellen ein wesentliches Instrument zum „Nachblättern“ dar.

Ein Element der Filmanalyse bildet die Sequenzliste. Der Film wird in Sequenzen unterteilt und in verschiedene Handlungseinheiten zusammengefasst. Ortwechsel, andere Figurenkonstellationen oder auch ein Wechsel der Erzählzeit sind Kennzeichen einer ändernden Sequenz. Anhand dieses Prozesses kann ein guter Gesamtblick über den Handlungsverlauf gewonnen werden.

Innerhalb der Sequenzliste findet die Sequenzanalyse statt. Sowohl Hickethier als auch Faulstich beschreiben die Sequenzanalyse als verpflichtenden Ausgangspunkt einer Filmanalyse. Der Fokus wird auf technische Elemente wie beispielsweise

⁹³ Knut Hickethier, Film- und Fernsehanalyse, Metzler Verlag, Stuttgart 1996, S.34

⁹⁴ Kanzog in: ebd., S.35

⁹⁵ Ebd., S.37

Kameraeinstellungen und auch auf Merkmale der Figuren, den Ton und den Handlungsort gelegt. Die Sequenzanalyse beschreibt die gestalterische Strategie. Durch die Bearbeitung der einzelnen visuellen Merkmale wird der Blickwinkel auf Details erweitert und eine intensive Auseinandersetzung mit dem Medium gefördert.

8.2 Einstellungsgrößen

Im folgenden Absatz werden Einstellungsgrößen und bildliche Gestaltungsmöglichkeiten im Sinne von Wahrnehmungskategorien beschrieben, da diese maßgeblich für den Blick auf die Dinge, d.h. die Konstruktion von Bedeutungen, sind: „Es sind also die Einstellungen und der Blickwinkel, die den Dingen ihre Form geben, und zwar in so hohem Maße, dass zwei unter verschiedenen Blickwinkeln gekennzeichnete Bilder ein und desselben Gegenstandes einander oft gar nicht ähnlich sind (...).“⁹⁶

Die Einstellungsgrößen auf ein Objekt sind also wesentlich an der Konstruktion von Bedeutung beteiligt. Dabei können sie nicht das dahinterstehende Konzept von visuellen Darstellungen neu konstruieren, haben aber dennoch die Möglichkeit die Relevanz von bedeutungsvollen Zeichen zu bestimmen.

Einstellungsgrößen regeln weiterhin das Nähe-Distanz-Verhältnis zum Dargestellten. Sie heben Elemente hervor und können Dinge mehr oder weniger bedeutungsvoll darstellen. Man spricht von einer fiktiven Nähe oder Distanz, bei der sich die wirkliche Nähe zum Bild, also der Abstand, nicht ändert.

Wahrnehmungskategorien:⁹⁷

Weitwinkel: Ein Überblick soll verschafft werden. Stimmung wird erzeugt.

Totale: Die Szenerie der nächsten Handlung wird dargestellt und ist relevant für die kommende Handlung.

Halbtotale: Der Mensch wird von Kopf bis Fuß gezeigt und körperbetonte Aktionen können hervorgehoben werden.

Halbnahe: Der Oberkörper und das Gesicht sind im Bild. Die unmittelbare Umgebung lässt sich erkennen. Innerhalb der Halbnahen wird differenziert wie viel Personen dargestellt werden.

Nah: Der Kopf bis zur Mitte des Oberkörpers wird gezeigt. Betonung der Mimik und Gestik.

Groß: Der Kopf ist im Bild und erweckt ein intimes und nahes Verhältnis vom Zuschauer zum Schauspieler. Die Mimik und emotionale Regungen werden betont.

Detailaufnahme: Einzelne Elemente werden dem Betrachter nahe gebracht. Oft werden Detailaufnahmen auch als Startsignal für die nächste Handlung eingesetzt.

⁹⁶ Knut Hickethier, Film- und Fernsehanalyse, Metzler Verlag, Stuttgart 1996, S.57

⁹⁷ Ebd., S.58-59

Die Einstellungsgrößen unterliegen bestimmten visuellen Einstellungsregeln. Man muss sich an bestimmte Regeln von Einstellungsverfahren halten, da der/die ZuschauerIn auch visuell überstrapaziert werden kann und somit der gewünschte Effekt verloren geht.

8.3 Kameraperspektive

Ebenso wie die Einstellungsgrößen hat die Kameraperspektive Auswirkungen auf die Sichtweise der Zuschauer. Sie bestimmt den Blick des Betrachters und lenkt seinen Blick auf bedeutungsvolle Objekte. Durch den Blickwinkel der Kamera und damit auch des Publikums können spezifische Stimmungen erzeugt werden.

Bei den Kameraperspektiven unterscheidet man die Normalsicht, die Aufsicht und die Untersicht.

Die Normalsicht beschreibt die Perspektive, die sich nach der Augenhöhe der handelnden Personen richtet. Die Aufsicht zeigt Darstellungen aus der Vogelperspektive und hat unterschiedliche Effekte. Vogelperspektiven haben die Möglichkeit, Handlungen und Objekte überschaubar darzustellen. Um die Platzierung einer Handlung zu präsentieren, wird oft ein Schwenk über die nahe Umgebung gemacht. Auf diese Art weiß der/die BetrachterIn, wo genau die Handlung stattfindet. Ein weiterer Effekt der Vogelperspektive ist das Gefühl von Überlegenheit. Der/die BetrachterIn befindet sich „über“ den Dingen und nimmt Darstellungen aus sicherer Distanz von oben wahr. Sichtweisen, die hinunter blickend auf steile Abhänge gerichtet sind, werden vom Betrachter bedrohlich wahrgenommen und suggerieren die Gefahr, die von ihnen ausgeht.

Die Untersicht, auch Froschperspektive genannt, lässt Objekte verhältnismäßig mächtig erscheinen. Der Blick von unten zeigt, die enorme Gewichtung des Objektes im Verhältnis zur Umgebung. Es erscheint uns daher mächtiger als in einer normalsichtigen Perspektive.

8.4. Kamerabewegungen

Auch Kamerabewegungen vermitteln uns den Handlungsraum eines Films in verschiedenen Variationen. Durch Schwenks können beispielsweise Räume erweitert werden und für einen erweiterten (Raum-)Überblick sorgen.

Kamerafahrten begleiten Handlungsabläufe und stellen Zusammenhänge her. Sie verfolgen die Figuren, können während der Fahrt Sichtweisen auf Figuren verändern und in neue Situationen einführen.

Es ist zu unterscheiden, ob sich Figuren vor der Kamera bewegen oder die Kamera an sich. Bewegende Objekte vor der Kamera haben ähnlich wie die Kamerafahrt einen Effekt auf die Betrachtungsweise des Publikums. Einheitliche Bewegungen beispielsweise bei einem traditionellen Volkstanz vermitteln ein strukturiertes Auftreten der Personen und den Eindruck einer sozialen Ordnung.

8.5 Ton

Der Ton wird im Zusammenhang mit visuellen Darstellungen im Film als ergänzendes Element betrachtet, welches Darstellungen im Film einheitlich erscheinen lässt. Es wird unterschieden zwischen synchronen und asynchronen Vertonungen, wobei diese parallel oder kontrapunktisch verlaufen können.

Man spricht von einer synchronen Darstellung, wenn sich die „Tonquelle“ im Bild befindet, d.h. z.B. eine Musikkapelle zu sehen ist⁹⁸. Eine asynchrone Vertonung bedeutet, dass der Ton hörbar ist, aber die „Tonquelle“ für den Betrachter nicht sichtbar ist.

Der Begriff parallel steht für eine Verbindung zwischen dem visuell Repräsentierten und dem dazugehörigen Ton. Die Bedeutung von Ton und Darstellung deckt sich und tritt daher einheitlich auf. Die kontrapunktische Gestaltung steht im Gegensatz zur Parallelen und erzeugt einen Widerspruch zwischen Ton und Bild.

Geräusche, Sprache und Musik bilden 3 wesentliche Ebenen der Vertonung.

8.6 Geräusche

Geräusche bilden ein zentrales Element, um die Vorstellung des Dargestellten zu untermauern. Visuelle Darstellungen erscheinen wirklichkeitsnah. Geräusche können weiterhin einen emotionalen Effekt haben, indem sie laut und plötzlich auftreten und somit Gefahr, Angst oder ähnliches signalisieren. Sie funktionieren meistens synchron, können aber auch asynchron eingesetzt werden. Asynchrone Geräusche haben die Funktion auf die nächste Situation im Film vorzubereiten oder die nächste

⁹⁸ Knut Hicketier, Film- und Fernsehanalyse, Metzler Verlag, Stuttgart 1996, S.92

Handlung einzuleiten. In einer Landschaftsszene können beispielsweise Stimmen zu hören sein, die erst durch die Kamerabewegung zu den redenden Akteuren geortet werden können. Der Dialog der Figuren wird so eingeleitet.

8.7 Musik

Im Heimatfilm ist der Einsatz von (meist klassischer) Musik ein oft verwendetes Gestaltungselement. Dabei ist zu unterscheiden, ob im Film selbst musiziert wird oder der Ton asynchron eingesetzt wird.

Die asynchrone Untermalung von Landschaftsaufnahmen wird besonders zur Hervorhebung von Stimmungen benutzt. Die Landschaft wird emotional aufgewertet, da die Musik den/die BetrachterIn in eine bestimmte Gefühlslage versetzt.

Synchrone Vertonungen (in Form von Musikkapellen) im Heimatfilm betonen z.B. die musikalische Tradition eines Dorfes und finden überwiegend in Verbindung mit besonderen Ereignissen statt. Sie heben die nationale und regionale Zugehörigkeit hervor, indem sie national „stereotype“ Instrumente beinhalten.

Lieder, die im Heimatfilm von den Darstellern (fiktiv) gesungen werden, sind Elemente eines traditionellen, regionalen Liedgutes. Sie besingen regionalspezifisch unterschiedliche soziale Themen, die in engem Zusammenhang zur filmischen Handlung stehen. Sachverhalt wird konkretisiert und der Text des Liedes fördert die inhaltliche Erklärung des Gezeigten. Sie sind darüber hinaus oft Teil eines Diskurses von spezifischen sozialen Praxen, da die Lieder Aussagen über diese machen. Es kann sogar zu einer Personifizierung des Diskurses durch den Sänger kommen.⁹⁹

Liebeszenen, Katastrophen und andere Stimmungen können durch den Einsatz von Musik beim Zuschauer das nötige Mitgefühl erzeugen, um die Bedeutung der Szene adäquat zu interpretieren. Im Sinne von Halls Ausführungen über Zeichen und Symbole, muss demnach auch die Musik im Heimatfilm als Sprache und damit auch als kulturelles Zeichen verstanden werden.

8.8 (Film-)Sprache

Der Begriff Sprache wird im folgenden Abschnitt im Sinne von gesprochener Sprache behandelt.

⁹⁹ Beispiele zu diesen Thesen finden sich in den Kapiteln zu den Heimatfilmanalysen.

Die gesprochene Sprache im Bild erscheint in Form einer „akustischen Begleitung der optischen Information“.¹⁰⁰ Die Figuren drücken sich unter anderem durch das gesprochene Wort bedeutungsvoll aus und sind wichtige Handlungsträger.

Die Sprache im Heimatfilm (deutsch) ist gekennzeichnet durch einen österreichischen Dialekt, der regional variiert.

Über die Sprache wird bedeutungsvoll kommuniziert, d.h. es können kulturelle Bedeutungskonstruktionen erkannt werden.

¹⁰⁰ Knut Hickethier, Film- und Fernsehanalyse, Metzler Verlag, Stuttgart 1996, S.101

9. Der Heimatfilm

9.1 Die Genre im Produktionskontext

Der Begriff Heimatfilm muss aus österreichischer und deutscher Sichtweise betrachtet werden. In Österreich und Deutschland hat sich schon früh eine literarische Heimatideologie herausgebildet, die unter anderem im Heimatfilm symbolisiert wird.

Der Heimatfilm bildet ein eigenes Genre und kann nicht mit beliebigen einheimischen Filmproduktionen gleichgesetzt werden, da er sich thematisch einer frühen heimatspezifischen Literatur bedient. Willi Höfig und Gertraud Steiner haben eine Merkmalsliste für den Heimatfilm erstellt, weil der Begriff Heimatfilm bis heute noch nicht klar definiert werden kann.¹⁰¹

Der Begriff Heimatfilm wurde erstmals mit dem Schriftsteller Ludwig Ganghofer und dem österreichischen Dramaturgen Ludwig Anzengruber verbunden. Ihre Werke wurden verfilmt und unter dem Genre Volksfilm zusammengefasst.¹⁰² Es wurden „heimatliche“ Themen, die das „Volk“ betrafen verfilmt und die „Natur“ wurde als dramaturgisches Moment eingesetzt. Beispielsweise wurde die „Natur“ als unbezwingbare Naturgewalt dargestellt und in diesem Zusammenhang die Macht Gottes hervorgehoben.

Der Wiener Kunstfilm, die erste bedeutende österreichische Filmproduktion, spezialisiert sich um 1914 auf Anzengruber- Verfilmungen. Die Münchener Lichtspielkunst unter der Leitung Peter Ostermayrs legte das Hauptaugenmerk auf Ganghofer- Verfilmungen. Ostermayr Verfilmungen prägten den Begriff Heimatfilm im besonderen Maße, da sich Ostermayr auf landschaftsgebundene Filme spezialisierte und Landschaftsaufnahmen zu einem wesentlichen Merkmal des Heimatfilms zählen. 1919 erlangt Ostermayr die Alleinverfilmungsrechte für die literarischen Ganghofer Werke. Ostermayr sprach von Heimatfilm als sein „Metier“ und begeisterte durch die Verfilmung etlicher Ganghofer- Literatur ein breites Publikum.

¹⁰¹ Vergl. Willi Höfig, Der deutsche Heimatfilm 1947- 1960, Ferdinand Enke Verlag, Stuttgart 1973, S.30 ff. und Gertraud Steiner, Die Heimatmacher, Kino in Österreich 1946-1966, Verlag für Gesellschaftskritik, Wien 1987, S.42 ff.

¹⁰² Gertraud Steiner, Die Heimatmacher, Kino in Österreich 1946- 1966, Verlag für Gesellschaftskritik ,Wien 1987, S.42

Die Thematiken der Ganghofer Verfilmungen werden durch Ostermayrs Bezeichnung „Heimattfilm“ auch auf andere Filme übertragen, sodass sich allmählich der Begriff und das Genre etablierten.

Gertraud Steiner betrachtet den Heimattfilm im Sinne einer österreichischen Selbstdarstellung und definiert ihn bezüglich österreichischer Produktionen der Jahre 1946-1966 als all jene Filme, „die nach ihrem eigenen Selbstverständnis „österreichische Eigenart“ darstellen wollen durch österreichische (...)Landschaft und/oder österreichisches Brauchtum und/oder österreichische Mentalität. Die Handlung, fast immer eine Liebesgeschichte, spielt innerhalb eines geschlossenen, einfachen Weltbildes in einer Einheit überschaubarer, privater Sozialkontakte und wird aus der Sicht des Städters betrachtet, auch wenn die Protagonisten zumeist dem bäuerlichen Milieu entstammen (...). Eine Anhäufung von schönen, klischeehaften Landschaftsbildern ist mit positiven, manchmal sogar mythischen Gefühlswerten aufgeladen.“¹⁰³ Gertraud Steiner zählt hier zwar wesentliche Elemente auf, doch stellt sie diese sehr vereinfacht dar. Die Sichtweise des Städters ist in etlichen Heimattfilmen kein Kriterium, da der Blickwinkel auf Stadt und Land von beiden Seiten her repräsentiert wird oder eine städtische Position außer Acht gelassen wird.

Im Dritten Reich wird der Heimattfilm zum Teil eines ideologischen Konzepts, da das Heimattfilmgenre zum politischen Instrument des Propaganda-Films wurde. Politisch-zeitgenössische Ideale, Themen, Wert- und Handlungsvorstellungen von Gesellschaftsmitgliedern werden durch den Heimattfilm transportiert. In diesem Zusammenhang sind auch die Kapitel Heimat und Nation/Politik/Ideologie zu beachten, da sie die Ziele und Bedeutung von nationalen Strategien über den Heimatbegriff und das visuelle Medium Heimattfilm näher erläutern.

Ein markanter Zeitpunkt des österreichischen Heimattfilms bildet das Jahr 1945. Die Produktionen der Nachkriegszeit bedienen sich dramaturgisch und auch inhaltlich am filmischen Material der nationalsozialistischen Ära, doch hat der österreichische Heimattfilm durch seine Vorläufer (Bergfilm, Volksfilm, Ski-Film) und Verfilmungen seit Anfang des 19. Jahrhunderts eine eigene Vergangenheit und bildet damit einen eigenen Typus. Bis in die 1950er Jahre galten Ganghofer-, Anzengruber- Filme und Produktionen von Peter Ostermayr als typische Heimattfilme. Ab den 1950ern fielen

¹⁰³ Gertraud Steiner, Die Heimatmacher, Kino in Österreich 1946-1966, Verlag für Gesellschaftskritik, Wien 1987, S.46

fast alle Filme, die eine ähnliche Dramaturgie aufwiesen auch unter die Gattung Heimatfilm.

Nach dem Zweiten Weltkrieg erlitt die österreichische Filmwirtschaft einen Einbruch. Die Produktionsfirma Wien-Film GmbH¹⁰⁴, als eine der zentralen österreichischen Produktionsstätten, wurde von den Alliierten beschlagnahmt und unter den Besatzungsmächten aufgeteilt. Man wollte große Produktionsstätten möglichst zerschlagen, um eventuelle politische Propaganda zu unterbinden. Andere Ateliers wie das Filmstudio in Sievering (Sascha-Film) und Schönbrunn wurden zwar schon 1946 zurück an die Bundesregierung gegeben, doch blieb das Rosenhügel Atelier (ehemals Vita-Film) bis 1955 unter den Sowjets und wurde daraufhin vollkommen verschuldet an die Republik Österreich zurückgegeben.

So war die Möglichkeit einer heimischen Filmproduktion zwar vorhanden, doch gab es durch u.a. hohe Verschuldungen ungenügend Rohstoffmaterial, Personal, Geräte und die tatsächliche Gründung oder Verfügungsgewalt über Produktionsfirmen unterlag einer Lizenz durch die Besatzungsmacht.

Das bereits vorhandene Filmmaterial wurde nach 1945 von den Besatzungsmächten beschlagnahmt und das Verleihgeschäft dominierten überwiegend die amerikanischen Besatzer. Für sie gestaltete sich die Übernahme des österreichischen Filmmarktes um 1948 sehr einfach, da sie selbst über Ein- und Ausfuhrregelungen bestimmen konnten. Trotzdem stieg in Österreich ab 1947 die einheimische Filmproduktion stetig an. Die amerikanischen Besatzer gaben beschlagnahmtes Filmmaterial zurück und es konnten erneut zentrale Produktionsstätten wie die Sascha- Filmverleihindustrie und die (staatliche) Wien-Film GmbH wiederaufgenommen werden. Es entstand ein filmwirtschaftlicher Handel mit Deutschland, der allerdings schon 1949 zusammenbrach. Der wirtschaftliche Aufschwung in Deutschland führte dazu, dass viele Schauspieler nach Deutschland gingen. Das Publikum war mittlerweile die hohe Qualität des amerikanischen Films gewohnt, die der österreichische Heimatfilm aufgrund mangelhafter Produktionsbedingungen nicht erfüllen konnte. Darüber hinaus stiegen die einheimischen Produktionskosten an und waren durch den ausländischen (deutschen) Absatzmarkt nicht mehr zu decken. Selbst das Abkommen mit der deutschen Trizone¹⁰⁵ brachte wenige Einnahmen, da durch die Währungsunterschiede das eingespielte Geld in Deutscher Mark auf einem externen

¹⁰⁴ Die Produktionsfirma Wien Film ging 1938 aus der Tobis- Sascha Filmindustrie AG hervor

¹⁰⁵ Die von allen drei Besatzungsmächten besetzte Zone in Deutschland.

Konto lag. Kino- und Vergnügungsteuer erschwerten zusätzlich den wirtschaftlichen Aufschwung der Filmindustrie.

Erst ein geregeltes Filmabkommen über Produktion und Ausfuhr österreichischer Filme nach Deutschland führte zu einer Stabilisierung, da erstmals österreichische Heimatfilme wieder auf dem Markt kamen, auch wenn die Produktion Einschränkungen unterlag. Durch die Fokussierung auf den deutschen Markt kam es zu einer wirtschaftlichen Abhängigkeit, die vertraglich nach einem bestimmten Filmkontingent geregelt war. Bevor es sich überhaupt rentierte einen Film zu produzieren (abgesehen davon, dass wenig Kapital vorhanden war), wurde mit einer deutschen Verleihfirma ein Vertrag gemacht, der beim Handelsministerium eingereicht werden musste, um in das veranschlagte Kontingent an (Import-)Filmen zu fallen. Die Erzeugung von Heimatfilmen in Österreich war aufgrund preiswerter Produktionen sehr beliebt. „Österreich galt als Billigproduktionsland mit einer schönen Kulisse.“¹⁰⁶

Die wirtschaftliche und politische Neuorientierung nach dem Staatsvertrag 1955 führte dazu, dass etliche Produktionsstätten in den Besitz der staatlichen Wien-Film GmbH übergingen, die später vom ORF aufgekauft wurden.

Durch die Einführung des Fernsehens in Österreich 1955 kam es zu einem enormen Produktionsanstieg von Heimatfilmen. Die Ausfuhr nach Deutschland wurde weiterhin nach bestimmten Ausfuhrkontingenten organisiert und orientierte sich nach dem jeweiligen Handelsvertrag.

Der Höhepunkt des österreichischen Heimatfilms wird nach Statistiken von Gertraud Steiner 1958 festgemacht.¹⁰⁷ 122 Millionen Kinobesucher werden registriert. Die hohen Besucherzahlen in der Zeit von 1956 bis 1960 geben Auskunft über den Publikumsgeschmack. Die Darstellung der österreichischen Eigenart war in dieser Zeitspanne eine beliebte Thematik.

Es gilt zu hinterfragen, welche „österreichischen Merkmale“ dargestellt wurden und welche gesellschaftliche Wirklichkeitswahrnehmung existierte bzw. wie die Wirklichkeit konstruiert wurde. Für eine adäquate Analyse ist es sinnvoll, den Heimatfilm diskursiv zu betrachten und den Fokus auf die Art der „Wirklichkeitskonstruktion“ zu legen.

¹⁰⁶ Gertraud Steiner, Die Heimatmacher, Kino in Österreich 1946-1966, Verlag für Gesellschaftskritik, Wien 1987, S.88

¹⁰⁷ Vergl., ebd.

9.2 Merkmale des Heimatfilms

Im folgenden Abschnitt beziehe ich mich vorwiegend auf die Ausführungen Robert Buchschwenters, der die wichtigsten Analytiker erwähnt und ausarbeitet.¹⁰⁸

Wie schon erwähnt, wird das Genre Heimatfilm durch heimatideologische Elemente der Literatur Ludwig Ganghofers und Ludwig Anzengrubers erstmals geprägt.

Willi Höfig spricht über den Heimatfilm von einer speziellen Art des Trivialfilms, d.h. eines Unterhaltungsfilms, der durch eine Gruppe von Merkmalen konstituiert wird.¹⁰⁹

An dieser Stelle sind Merkmale wie das bäuerliche Milieu, Bauern, Förster, Wilderer, verrückte Städter oder auch eine bestimmte landschaftliche Kulisse, die im Wesentlichen die Handlung bestimmen, zu nennen.

Die Darstellungen im Heimatfilm sind gekennzeichnet durch Themen der Liebe, des Gegensatzes von Stadt und Land, Tradition und Fortschritt oder auch Generationskonflikte. Georg Seeßlen betont, dass der Heimatfilm gesellschaftliche Probleme und Widersprüche zu lösen versucht.¹¹⁰ Heimat wird seiner Meinung nach mythisiert und eine entfremdete, nicht der Realität entsprechende Welt wird dem Betrachter repräsentiert. Seeßlen hebt besonders die Verdrängung der nationalsozialistischen Vergangenheit sowie den Transport faschistischer Ideologien über den Film als Merkmal hervor. Wie schon Höfig beschreibt auch Seeßlen die Generationsthematik im Heimatfilm. Er unterscheidet folgende Generationen:¹¹¹ Die Alten, die schon vor dem Faschismus lebten, d.h. die „problematische“ mit historischer Schuld beladene Generation und die Jüngeren, die am neuen industriellen Fortschritt teilhaben und zwischen neuen Werten und alten Vorstellungen stehen.

Walter Fritz zeigt auf, dass der Heimatfilm im Sinne eines reinen Unterhaltungsfilms betrachtet werden muss.¹¹² Waltraud Jirsa lehnt sich an diese Ausführung an und spricht sogar von einem Werbefilm, der eine „fröhlich-romantisierende Verklärung des Landlebens“ darstellt.¹¹³

¹⁰⁸ Vergl. Robert Buchschwenter, Filmischer Text und gesellschaftlicher Kontext, Diplomarbeit Uni Wien 1993

¹⁰⁹ Willi Höfig, Der deutsche Heimatfilm 1947- 1960, Ferdinand Enke Verlag, Stuttgart 1973, S.30 ff.

¹¹⁰ Vergl., Georg Seeßlen, Western. Grundlagen des populären Films, Schüren Verlag, Marburg 1995

¹¹¹ Robert Buchschwenter, Filmischer Text und gesellschaftlicher Kontext, Diplomarbeit Uni Wien 1993, S.50

¹¹² Ebd., S.51 ff.

¹¹³ Ebd., S.58

Tina Greis arbeitet in einigen Heimatfilmanalysen Merkmale wie Tradition, Monarchie und die Natur als Ort des Friedens heraus.¹¹⁴ Sie zeigt auf, dass Heimat mythisiert wird und die Vergangenheit und das Bauerntum idealisiert wird. Auch Höfig betont die Mythisierung und spricht von einem mythischen Kern im Heimatfilm.

Die Darstellung von Heimat als Mythos ist also ein wesentliches Element des Heimatfilms.

Kritisch betrachtet, zeigen alle Autoren verschiedene Sicht- und Herangehensweisen sowie spezifische Aspekte in Bezug auf den Heimatfilm auf, jedoch wird der gesellschaftliche Kontext nicht näher erläutert. Seeßlen betont zwar den gesellschaftlichen Aspekt innerhalb der nationalsozialistischen Ära, doch beschränkt er sich auf einen bestimmten historischen Zeitraum und klammert die Konstruktion einer objektiven, gesellschaftlichen Wirklichkeit im Film aus. Inwiefern die Bedeutungskonstruktionen im Film mit der gesellschaftlich, objektiven „Realität“ zusammenhängen und auf welche sozialen Bedürfnisse der Film eine Antwort gibt, bleibt an der Oberfläche. Höfig spricht von einer Mythisierung im Heimatfilm, geht aber nicht auf die Funktion von Mythen und deren Zusammenhang eines kollektiven Identitätsmerkmals ein. Im Hinblick auf diese Arbeit müssen die Merkmale und Themen des Heimatfilms in Bezug auf die Bildung einer nationalen Einheit betrachtet und der gesellschaftliche Kontext der 1950er besonders beachtet werden.

¹¹⁴ Robert Buchschwenter, *Filmischer Text und gesellschaftlicher Kontext*, Diplomarbeit Uni Wien 1993, S.53f.

10. Inhalt und Sequenzanalysen der Filme

Die ausgewählten Filme beziehen sich auf den Zeitraum der 1950er Jahre und stellen besonders beliebte Filme mit hohen Zuschauerquoten dar. Nach mehrmaligen Filmsichtungen habe ich mich für die folgenden drei Heimatfilme entschieden, da sie jeweils unterschiedliche vertiefende Thematiken haben. Es soll zunächst ein Einblick in die spezifischen Themen und ein kurzer inhaltlicher Überblick gegeben werden.

Ich verwende in den folgenden Ausführungen häufig den Begriff traditionell, der eine gewisse Problematik aufweist. Traditionen beinhalten gesellschaftlich „erfundene“ Konstrukte. Es handelt sich um Zeichen, die mit spezifischen Zuschreibungen geladen sind und historische Fiktionen darstellen. Die „künstliche“ Rückbesinnung auf die Vergangenheit kann als ein symbolisches Instrument zur Schaffung kollektiver Identität dienen. Die Vorstellung traditioneller Elemente in den folgenden Heimatfilmen impliziert, nach Eric Hobsbawm¹¹⁵, dass auf bereits bestehende Konstrukte zurückgegriffen wird, um u.a. gesellschaftliche Strukturen durch konstruierte historische Kontinuität zu verfestigen.

10.1 „Heimatland“

Regie: Franz Antel
Sascha Verleih
1955, Bäuerliches Drama

Der Film „Heimatland“ handelt von der völligen Ausgrenzung eines Menschen, der sich den sozialen Regeln, der sozialen Ordnung und den Werten einer Dorfgemeinschaft widersetzt. Es geht um die Konsequenz, die Fehlverhalten nach sich zieht. Des Weiteren wird der Aspekt von Tradition und modernen Verhaltensweisen hervorgehoben. Die Konstruktion des Casanovas in „Heimatland“ ist eng verknüpft mit lasterhaften Eigenschaften, die einem Dorfflüchtling zugeschrieben werden. Die Hauptthemen in „Heimatland“ sind: Widersetzen gegen die soziale Ordnung, Ausreißen aus sicheren sozialen Gefügen und die Konsequenz, sowie die Laster der „modernen“ Gesellschaft, die einen negativen Gegenpol zur traditionellen, reinen und moralisch korrekten Dorfgemeinschaft bilden.

¹¹⁵ Vergl., Eric Hobsbawm, Terence Ranger, The Invention of Tradition, Cambridge University Press, Cambridge 1983

Inhaltsangabe:

Der Film Heimatland handelt von einem jungen Mann, Hans Bachinger, der nach einer gewissen Zeit außerhalb seines Heimatdorfes zurückkehrt. Hans Bachinger lebt vor seiner Rückkehr als Elektroniker mit seiner Freundin in einem fahrenden Vergnügungspark. Sie reisen von Dorf zu Dorf mit einem Karussell und einer Schießbude. Hans Bachinger besitzt einen treuen Weggefährten, seinen Hund Krambamboli, der nach einem steirischen Schnaps benannt ist. Das Verhältnis zwischen Bachinger und seiner zukünftigen Schwiegermutter ist äußerst angespannt, worauf er beschließt mit Krambamboli in sein Heimatdorf zurückzukehren. Er verlässt seine Freundin und verspricht ihr bald wiederzukommen. Angekommen im Dorf trifft Bachinger zunächst auf die Haushälterin, die sich über die Wirthausmarotten seines Vaters echauffiert. Hans Bachinger geht ins Wirtshaus, um seinen Vater zu begrüßen. Dieser ist im Dorf bekannt als trinkender Wilderer und sein Sohn hat den Status eines rüpelhaften Halodris. Beide sind nicht beliebt und werden dementsprechend unwillkommen behandelt. Vater und Sohn besitzen ein Sägewerk, das aus nicht benannten Gründen still liegt und ihre Existenz nicht mehr absichert. So fängt auch der junge Bachinger an zu wildern, um seinen Vater und die Haushälterin zu ernähren.

Die Inhaber des Dorfwirthauses sind Helga und ihre Schwester Inge, wobei Helgas Hauptberuf Lehrerin ist. Helga ist Hans Bachingers Jugendliebe. Als Hans und Helga aufeinander treffen, bahnt sich eine Liebesgeschichte an, obwohl Helga eigentlich dem Förster versprochen ist. Hans Bachinger gilt als Casanova und es wird Helga abgeraten, sich mit ihm zu treffen. Unbeeindruckt von den Warnungen der Dorfbevölkerung turteln Hans und Helga miteinander, was dem Förster sehr zuwider ist. Auch Inge versucht Helga immer wieder ins Gewissen zu reden, doch die glaubt in ihrer naiven Art an das Gute in Hans.

Als ein Dorffest ansteht, taucht plötzlich die ehemalige Freundin Bachingers auf und möchte ihn sowohl zurück haben, als auch ihren Vergnügungspark im Dorf platzieren. Nach einigen Debatten um die modernen Elemente im traditionell strukturierten Dorffest und Umwerben der Dorfbewohner, einigt man sich, die Schießbude und das Karussell zuzulassen.

Hans trennt sich endgültig von seiner früheren Freundin und möchte sich nun völlig Helga widmen.

Während des Dorffestes wird Hans` Hund, Krambamboli, von einem Festbesucher angegriffen, woraufhin Hans den Übeltäter brutal niederschlägt. Dieser landet unglücklich mit dem Kopf auf einem Stein und stirbt. Hans wird verhaftet und arbeitet als Sträfling beim Bergabbau. In der Zeit, in der Hans inhaftiert ist, heiratet Helga nun doch den Förster und kümmert sich liebevoll um Krambamboli.

Es gelingt Hans zu flüchten und er eilt zurück in sein Heimatdorf. Krambamboli erkennt sofort, dass sich sein Herrchen wieder im Dorf befindet. Von der Polizei alarmiert, macht sich der Förster auf die Suche Hans wiederzufinden. Hans versteckt sich vorerst bei seinem Vater und flüchtet dann in die heimische Bergwelt. Er möchte Helga sehen, doch diese ist schon an den Förster vergeben.

Schließlich spürt der Förster durch das instinktive Verhalten Krambambolis Hans auf und bedroht ihm mit einem Gewehr. Es kommt zu einer Schießerei. Hans stirbt und wird in seinem Heimatdorf im kleinsten Kreis beerdigt. Helga trauert gemeinsam mit Krambamboli um Hans an dessen Grab.

Die Ordnung im Dorf ist durch die Tötung des Unruhestifters (durch den Förster als Ordnungshalter) wiederhergestellt.

Sequenzanalyse:

Erste Sequenz

Die erste Sequenz führt in das Leben des Junggesellen Hans Bachinger ein. Er erzählt, wie er zu seinem Hund Krambamboli gekommen ist.

Erste Szene

Der Film beginnt mit dem Lied „Heimatland“, das von jungen Burschen gesungen wird. Hans Bachinger wird in einer Naheinstellung dargestellt. Er sitzt an einem Tisch und spricht einen Monolog in die Kamera. Er erzählt die Geschichte seines Hundes Krambamboli. Es gibt eine Rückblende und die Erzählerstimme Bachingers bleibt im Off. Die Kamera zeigt in Naheinstellung einen kleinen Hund und dessen Rettung durch Hans Bachinger vor dem Tod. Hans Bachinger als Erzähler wechselt zwischen Ich- Perspektive und der des Hundes. Bei der Erzählung aus der Hundeperspektive wird die heimische Tierwelt beschrieben. Der Welpen Krambamboli erkundet die Tier- und Pflanzenwelt. Es gibt etliche Detail- und Nahaufnahmen auf Tiere und Pflanzen. Der Hund rennt unbekümmert über eine Blumenwiese hin zu einem fließenden Bach und spielt mit einem Schmetterling. Aus dem Blickwinkel des Hundes wird die facettenreiche Natur repräsentiert.

Szenenwechsel

Hans Bachinger fährt mit seinem Hund durch das Dorf. Die Kameraeinstellung repräsentiert das Duo in einer Totalen.

Szenenwechsel

Hans Bachinger steht in halbnaher Einstellung in einem Einkaufsladen mit seinem Hund. Er bestellt einen Schnaps und ein Glas Milch für den Hund, der in einer Großaufnahme dargestellt wird. Bachinger benennt den Hund nach dem steirischen Schnaps Krumbamboli. Hans möchte den Hund abgeben und ist froh, dass die Ladenbesitzerin ihn bei sich aufnimmt. Sie ist entzückt über den Hund.

Szenenwechsel

Krumbamboli wird in einer Halbtotale auf dem Bett seiner wütenden Besitzerin gefilmt, weil er ihre schönen Federkissen und das schön hergerichtete Bett zerstört. Bachinger schaut noch ein letztes Mal durchs Fenster und freut sich über Krumbambolis rebellisches Verhalten und nimmt ihn wieder zu sich. Das Verhalten des Hundes wird gleichgesetzt mit Bachingers Verhalten. Die Kamera schwenkt zu Krumbamboli, der sich an einer Hundedame zu schaffen macht. Bachinger dokumentiert die Szene und begrüßt den Umgang seines Hundes mit dem weiblichen Hundegeschlecht, denn auch er ist ein Casanova. Es folgen Aufnahmen, die Bachinger und seinen Hund als ein Herz und eine Seele darstellen.

Die Erzählperspektive wird ausgeblendet.

Zeichen der Sequenz: Heimische Tier- und Pflanzenwelt, junge Tiere als Symbol, Alkohol, Einsiedlerleben nach Verlassen der Heimat, Umgang mit Tieren (brutal und liebevoll), Hausfrauenarbeit. Konstruktion eines Casanovas, inniges Verhältnis zwischen Mensch und Tier

Zweite Sequenz

Das Leben von Hans Bachinger wird dargestellt und seine Rückkehr in die Heimat Grabeneck.

Erste Szene

In halbnaher Einstellung wird die Kommunikation zwischen Bachinger und einem Polizisten gefilmt. Krumbamboli wurde in Gewahrsam genommen und Bachinger wird dazu veranlasst, Hundesteuer zu zahlen.

Szenenwechsel

Eine Totale schwenkt über einen Vergnügungspark und zoomt auf Bachinger, der ein Karussell repariert. Sein Hund bringt ihm auf Kommando das entsprechende Werkzeug, dies betont das innige Verhältnis zwischen den beiden.

Szenenwechsel

Die Chefin des Vergnügungsparks läuft in einer halbtotalen Einstellung durch den Vergnügungspark. Sie ist barsch und hat eine beleibte Statur. Im Hintergrund läuft das Lied „Heimatland“.

Die Personen in Grabeneck werden vorgestellt.

Szenenwechsel

Bachinger und seine Freundin Lisa befinden sich in einem Wohnwagen. Lisa ist die Nichte der Chefin. Die Türen des Wohnwagens schließen sich und die Kamera schwenkt zur Chefin, die vor dem Wohnwagen der Beiden steht. In halbtotale Einstellung wird das Geschehen zwischen der Chefin und Hans Bachinger dargestellt. Sie klopft an dessen Wohnwagen und bezichtigt ihn unmoralisch mit ihrer Nichte umzugehen. Krabamboli bellt während des Streits. Die Chefin kündigt Hans, der sich darauf von Lisa verabschiedet und mit Krabamboli den Vergnügungspark verlässt. Eine Halbtotale schwenkt über den Vergnügungspark. Aufmüpfig schaltet Hans noch einmal das Karussell an, um die Chefin zu verärgern.

Szenenwechsel

Eine Schulklasse singt stehend das Lied „Heimatland“. Die Kamera zeigt die Klasse in einer Halbtotale. Die Jungen haben einen Seitenscheitel und tragen Lederhosen. Die Mädchen tragen ein Dirndl und haben überwiegend geflochtene, lange Zöpfe. Die Kamera schwenkt durch das Fenster des Klassenzimmers nach aussen und zeigt in einer Totalen die Umgebung. Das Dorf, ein Fluss und die Felder um Grabeneck werden präsentiert. Das Lied Heimatland wird während der Landschaftsaufnahmen weiter gesungen.

Die Kamera zoomt Hans heran, der mit seinem Rad Richtung Grabeneck fährt.

Szenenwechsel

Hans erreicht das Haus seiner Familie. Die Stube wird in einer Totalen präsentiert. Hans Bachinger tritt herein und wird von der Haushälterin unwillkommen begrüßt. Hans verlangt etwas zum Essen. Der Dialog zwischen der Haushälterin und Hans wird in einer Halbnahen gefilmt. Hans erhält die Neuigkeiten aus dem Dorf. Das Wirthaus, der Sonnleitner Hof, ist nun in Besitz von Inge und Helga. Die Schwestern

haben das Wirtshaus geerbt, doch Helga hat studiert und arbeitet hauptberuflich als Lehrerin. Während Hans die Neuigkeiten erfährt, wäscht die Haushälterin ab.

Hans` Vater ist im Wirtshaus und trinkt aus Frustration über die Zwangsschließung seines Sägewerks. Hans beschließt ins Gasthaus zu seinem Vater zu gehen.

Szenenwechsel

Die Kamera zeigt eine kurze Außenansicht des Gasthauses und zoomt dann in das Gasthaus hinein. In halbnaher Einstellung wird der Dialog zwischen dem Gemeinderatssekretär und dem alten Bachinger dargestellt. Es geht um einen Auftrag für das Sägewerk. Die Kamera schwenkt von Bachinger zum Gemeinderatssekretär, der versucht Inge von seinem Trachtenverein zu überzeugen.

Der Herr Apotheker kommt hinzu. Er belächelt die Aktivitäten des Trachtenvereins.

Der Gemeinderatssekretär klärt Inge über den Kontakt ihrer Schwester Helga mit dem Herrn Förster auf. Die Kamera zoomt auf Inges überraschtes Gesicht in einer Großaufnahme.

Szenenwechsel

In einer Totalen werden Landschaftsaufnahmen präsentiert. Die Schulklasse Helgas singt währenddessen das Lied „Heimatland, dieses schöne Land ist mein Steirerland, ist mein liebes Heimatland...“

Szenenwechsel

Helga steht vor der Klasse und dirigiert die Kinder beim Singen. Die Kamera bleibt in dieser Szene in einer halbtotalen Einstellung. Helga entlässt die Kinder aus dem Unterricht und diese eilen laut nach draußen. Sie stürmen auf den Förster zu, der zu Helga möchte. Die Kinder bitten den Förster um einen Sonntagsausflug durch die heimatlichen Gefilde. Der Förster willigt ein. Helga tritt aus dem Schulgebäude heraus. Das Gespräch zwischen Helga und Förster wird zunächst in Halbtotaler gedreht. Als beide anfangen zu „turteln“ zoomt die Kamera auf eine Naheinstellung heran. Helga begleitet den Förster zum Forsthaus, um einen Blick auf einen erkrankten Hund zu werfen.

Szenenwechsel

Im Wirtshaus führen der alte Bachinger und der Herr Gemeinderatssekretär eine Diskussion über die Wilderei. Bachinger besitzt keinen Jagdschein und wird der Wilderei bezichtigt. Die Kamera schwenkt zum hereinkommenden Hans Bachinger. Sein Auftreten ist arrogant. Er umarmt Inge, versucht ihr zu schmeicheln und fasst sie aufdringlich an. Der Gemeinderatssekretär ist über das Erscheinen von Hans

entsetzt, denn dieser verkörpert das Element, das jegliche Bodenständigkeit unterbindet. Der Apotheker versucht ihn zu besänftigen und meint er übertreibe. Die Kamera schwenkt zu Hans Bachinger und seinem Vater. Der Vater erzählt ihm seine auswegslose Situation hinsichtlich des Sägewerks und macht den Förster dafür verantwortlich. Der Förster wird an dieser Stelle als Feindbild der Bachingers dargestellt.

Szenenwechsel

Die Forsthausstube wird in einer Totalen gezeigt. Im Hintergrund wird das Lied „Heimatland“ gespielt. Helga kümmert sich um den kranken Hund. Verzweifelt sucht der Förstergehilfe nach der Zinksalbe. Der Förster antwortet auf die offensichtliche Unordnung, dass eine Frau ins Haus gehört, die vom Haushalt etwas versteht. Helga und der Förster verlassen das Haus. Eine Totale zeigt die umliegende Landschaft des Forsthauses. Es setzt klassische, harmonische Musik ein, die die Naturdarstellungen untermalt.

Szenenwechsel

In Naheinstellung wird das Gespräch zwischen Hans und seinem Vater präsentiert. Es geht weiterhin um die schlechte Auftragslage. Die Kamera schwenkt zu Krambamboli, der um ein Stück Wurst bettelt. Hans ermahnt seinen Hund: „Wir brauchen nichts geschenkt...“ Die Kamera zoomt aus dem Gasthaus heraus zu Förster und Helga, die auf dem Weg in die Apotheke zwecks einer Zinksalbe sind.

Szenenwechsel

In der Apotheke fragt der Förster nach der Zinksalbe. Inge sieht den Förster und eilt ihm in die Apotheke nach. Es findet ein Dialog zwischen Inge und dem Förster in halbnaher Einstellung statt. Inge bittet den Förster behutsam und verantwortungsbewusst mit ihrer Schwester Helga umzugehen. Der Förster hält daraufhin anstandsbewusst um Helgas Hand an und verspricht, sie zu nichts zu drängen.

Szenenwechsel

Hans Bachinger und sein Vater treten aus dem Wirtshaus und gehen auf der Dorfstraße entlang. Hans Bachinger spürt, dass er nicht willkommen und keine Arbeit in Sicht ist und beschließt das Dorf wieder zu verlassen. Sie verabschieden sich und gehen ihre Wege.

Zeichen der Sequenz: Gesetze (Hundesteuer) und deren Einhaltung, Verhältnis Mensch und Tier, Milieu eines Vergnügungsparks, Heimatbewusstsein der Kinder auf

dem Land, Gesang, Kleidung und Aussehen, Rolle der Frau als Dienstleisterin (Haushalt, Tierärztin, Bedienung), Wirthaus als zentraler Ort für das soziale Geschehen am Land (hier versammeln sich alle anerkannten Personen), Positionen und Berufe, die Position des Försters; Strukturen auf dem Land hinsichtlich sozialer Ordnungen, Revierverhältnissen, Moralvorstellungen, Sittlichkeit, Traditionen, Arbeitslosigkeit, Arroganz und Stolz der Nichtzugehörigen

Dritte Sequenz

Hans Bachinger rettet Helga das Leben und sie verlieben sich ineinander. Ihre Liebe hat jedoch keine Zukunft. Es wird besonders das unmoralische Leben von Hans Bachinger hervorgehoben, der jedoch bereit ist, sich für Helga zu ändern. Recht und Unrecht sowie Milieuunterschiede werden betont.

Erste Szene

Auf der Dorfstraße begegnet Inge ihrer Schwester Helga. Sie ist besorgt um ihr leibliches Wohl. Helga verabschiedet sich, da sie wieder in die Schule muss. Auf dem Weg zur Schule toben einige Jungen aus ihrer Klasse auf einem Pferdewagen. Helge klettert hinauf, um sie auseinander zu bringen. Es ertönt ein lauter Knall, das Pferd dreht durch, Helga fällt unglücklich auf den Kutschbock und verliert das Bewusstsein. Das Pferd galoppiert samt Wagen aus dem Dorf hinaus. Blasmusik betont die Bedrohlichkeit und die Schnelligkeit des Pferdes. Der Apotheker rennt zu seinem Auto und folgt dem Wagen. Schnelle Schnitte und häufig wechselnde Einstellungen von Totalaufnahmen zu Nahaufnahmen heben die Gefahr hervor.

Hans Bachinger hört den herannahenden Pferdewagen und schmeißt sich mutig auf ihn. Er stoppt das Gefährt und rettet Helga. Er hebt sie vom Wagen und küsst sie auf die Wange. Helga schaut leicht irritiert. Hans Bachinger stellt sich vor und verabredet sich mit Helga bevor der Apotheker sie in sein Auto holt und nach Hause fährt.

Szenenwechsel

In Nah-, Groß- und Detailaufnahmen wird ein weidendes Rehkitz dargestellt. Im Hintergrund ist klassische Zittermusik zu hören.

Szenenwechsel

In Nahaufnahme rasiert sich Hans. Der Vater ist erfreut über seine Rückkehr, da er nun die anderen Dorfbewohner (vor allem den Förster) verärgert.

Szenenwechsel

In Halbtotaler werden der Förster und sein Gehilfe beim Gang durch das Waldrevier dargestellt. Der Förster ist verärgert über das Erscheinen von Hans und versichert, dass er in seinem Revier für Ordnung sorgen wird.

Szenenwechsel

Am Stammtisch im Wirtshaus wird Bachinger als Lebensretter von Helga gelobt. Es wird über das bevorstehende Maifest gesprochen und der Apotheker versucht sich Inge anzunähern.

Szenenwechsel

Der Herr Generalsekretär veranstaltet ein Trachtenvereintreffen. Er plädiert in Naheinstellung für den Erhalt traditioneller Sitten und Bräuche. Zum Maifest sollen ausschließlich Trachten getragen werden. Moderne Elemente seien fehl am Platze.

Szenenwechsel

Der Förster kommt ins Wirtshaus herein. Er erfährt, dass Helga mit Hans im Cafe ist.

Szenenwechsel

Der Herr Generalsekretär spricht sich für traditionelle Musik anlässlich des Maifestes aus.

Szenenwechsel

Helga und Hans tanzen im Cafe. Der Förster kommt hinzu. Hans erkennt ihn als Rivalen und verhält sich aufmüpfig. Helga entzieht sich, als es zu einer Streiterei zwischen Förster und Hans kommt. In Großaufnahme schreien sich Förster und Hans an.

Szenenwechsel

Helga sitzt in ihrem Zimmer. Inge kommt herein. Sie warnt Helga vor dem schlechten Ruf Bachingers. Helga reagiert gelassen. Die Kamera bleibt in halbnaher Einstellung. *Zeichen der Sequenz: Verantwortungsbewusstsein der Familienmitglieder, Konstruktion von Männlichkeit (mutig, entschlossen, progressiv), Natur, junge Tiere, Genugtuung und Rache, Annäherungen zwischen Mann und Frau, traditionelle Feste, Sitten, Bräuche, Rivalitäten zwischen Männern.*

Vierte Sequenz

Hans versucht aus Liebe zu Helga sein Leben zu ändern. Der Förster ist sein Rivale. Das Maifest und das Auftauchen von Lisa verhindern, dass Hans eine Chance auf

einen Neuanfang bekommt. Nach einem unglücklichen Zusammenstoß mit einem ehemaligen Sägewerkmitarbeiter wird Hans verhaftet.

Erste Szene

Der alte Bachinger poliert sein Gewehr. Die Kamera zoomt kurz auf das Gewehr. Bachinger hat Respekt vor dem Förster und möchte dessen Revierregeln nicht missachten. Hans sieht den Förster als Rivalen und möchte ihm den schönsten Bock wegschießen.

Szenenwechsel

Die Berglandschaft wird in einer Totalen repräsentiert. Hans Bachinger geht durch die Landschaft und sucht nach einem geeigneten Schießplatz. Die Kamera zoomt immer wieder Tiere in Detailaufnahme heran. Im Hintergrund läuft Spannung erzeugende Blasmusik.

Szenenwechsel

Der Förster befindet sich zeitgleich mit der Schulklasse in den Bergen. Die Kinder entdecken spielerisch ihre heimatische Tier- und Pflanzenwelt. Die Kamera zeigt Detailaufnahmen eines Adlers und übernimmt in Vogelperspektive einen Flug über das Gebirge. In Naheinstellung wird ein Geier gefilmt.

Szenenwechsel

Hans Bachinger zielt auf einen Gamsbock und trifft.

Szenenwechsel

Der Förster hört den Schuss und regt sich über die Wilderei in der Schonzeit auf.

Szenenwechsel

Hans transportiert den Bock nach Hause. Eine Totaleinstellung präsentiert den Blick über die Berge.

Szenenwechsel

Der Förster bricht den Ausflug mit den Kindern ab, da er für Ordnung in seinem Revier sorgen muss. Er eilt nach Hause zu seinem Gehilfen.

Szenenwechsel

Im Wirthaus probt der Trachtenverein Tänze und Musik für das bevorstehende Maifest. Die Kamera versucht in einer Totaleinstellung das Geschehen übersichtlich zu gestalten. Der Apotheker bezirzt Inge und bringt ihr näher wie solide der Apothekerberuf sei.

Szenenwechsel

Der alte Bachinger isst mit der Haushälterin. Der Förster trifft ein und fragt nach Hans Bachinger, der nicht anwesend ist.

Szenenwechsel

Hans Bachinger sitzt mit Helga am See. Beide werden in einer Halbtotale präsentiert. Im Hintergrund ist die Berglandschaft zu sehen. Lieblich klingende Musik betont die romantische Situation. Hans Bachinger gesteht Helga seine Liebe.

Szenenwechsel

Landschaftsaufnahmen in einer Totalen werden gezeigt. Das Lied „Heimatland“ läuft im Hintergrund. Die Kamera schwenkt zu einer Weitaufnahme über die umliegende Landschaft.

Szenenwechsel

Helga singt im Klassenzimmer mit ihren Schülern „Heimatland“. Sie klärt ihre Schüler über Wilderei auf und befragt sie. Die Schüler stehen auf, wenn sie antworten. Helga erklärt den Schülern, welchen erheblichen Schaden die Wilderei und der Verstoß gegen Regeln bedeuten. Die Kamera schwenkt durch das Fenster auf den herannahenden Hans. Er kommt zu Helgas Klassenfenster und erzählt ihr von einem Gemeindeauftrag für das Sägewerk. Würde er den Auftrag erhalten, könnten sie heiraten und ein existentiell abgesichertes Leben führen.

Szenenwechsel

Im Wirtshaus befinden sich Lisa und ihre Tante. Sie sitzen mit dem Gemeindegemeindefunktionär, einem Inspektor und dem Apotheker an einem Tisch und versuchen sie von ihrem Vergnügungspark auf dem Maifest zu überzeugen. Selbst der traditionsbewusste Generalsekretär lässt sich von Lisa umwerben und erklärt sich schließlich einverstanden. Gegen die weiblichen Reize kann auch er sich nicht wehren.

Lisa spricht Inge im Wirtshaus an und gibt sich als Braut von Hans Bachinger aus. Sie beauftragt Inge, Hans einen Brief von ihr auszuhändigen.

Szenenwechsel

Die Kamera zeigt in einer Totalen das Sägewerk und zoomt auf Hans. Hans versucht voller Elan die Mühle zu reparieren. Der Förster erscheint und erteilt ihm einen Probeauftrag. Der Förster ist diplomatisch und möchte Geschäftliches von Privatem trennen. Er warnt Hans vor den Konsequenzen der Wilderei.

Der Gemeindegemeindefunktionär eilt zum Sägewerk und überreicht Hans den Brief von Lisa.

Szenenwechsel

Inge befindet sich in Helgas Zimmer und warnt sie erneut vor Hans. Sie nennt ihn einen Windhund. Helga verteidigt Hans. Inge erzählt ihr darauf von Lisa und dass sie sich als Hans Braut ausgegeben hat.

Szenenwechsel

Etliche Personen aus dem Dorf befinden sich vor der Schießbude. Es ist laut und das Maifest ist im vollen Gange. Die Kamera wechselt von einer Totalen über das Fest zu einer Halbtotale vor der Schießbude.

Szenenwechsel

Der Apotheker schwärmt am Stammtisch von Inge und möchte sie heiraten.

Szenenwechsel

Hans Bachinger geht nachts zu Lisa und weist sie zurecht. Er macht ihr klar, dass es zwischen ihnen aus ist.

Szenenwechsel

Der Förster kommt ins Wirthaus und fragt den Metzger, ob die Bachingers in letzter Zeit bei ihm Fleisch gekauft hätten. Er sammelt Beweise, um sie der Wilderei belangen zu können. Der Metzger verneint die Frage. Die Kamera schwenkt auf Helga und präsentiert sie in einer Halbtotale beim Stricken. Der Förster setzt sich zu Helga an den Tisch und sagt ihr, dass er auf sie warten wird.

Szenenwechsel

Das Maifest wird in einer Totalen gezeigt. Es folgen Schnitte in einer Totalen auf die Musikkapelle, das Karussell und den Trachtentanz. Moderne und traditionelle Elemente werden in Gegenschnitten veranschaulicht.

Szenenwechsel

Helga und Hans schlendern zum Maifest. Die Kamera bleibt in einer Halbtotale, so dass das Geschehen um sie herum erkennbar ist. Helga stellt Hans zur Rede. Sie möchte wissen wie das Verhältnis zwischen ihm und Lisa ist. Hans beschwört, dass es zwischen ihnen endgültig aus ist.

Szenenwechsel

Inge wird im Wirtshaus vom Apotheker und vom Gemeindefunktionär umgarnt.

Szenenwechsel

Vor der Schießbude treffen sich Förster und Hans. Es kommt zu einem Wettschießen. Der Förster bezieht Hans` guten Umgang mit dem Gewehr auf die Übung und dementsprechend auf die Wilderei.

Szenenwechsel

Der Inspektor und der Gehilfe des Försters durchsuchen die Stube der Bachingers. Die Kamera überblickt das Geschehen in einer Totalen und zoomt zu einer Großaufnahme auf das bange Gesicht der Haushälterin. Das Versteck und die geschossene Beute werden entdeckt.

Szenenwechsel

Hans gewinnt das Schießduell. Er gerät in einen Streit mit der Besitzerin des Vergnügungsparks, da sie ihn beschuldigt sich an ihrer Nichte vergriffen zu haben. Sie habe ihn um vier Uhr morgens aus dem Wagen kommen sehen. Helga bekommt den Streit mit und rennt davon. Die Kamera schwenkt auf einen ehemaligen Sägewerkmitarbeiter, der aus Wut auf Hans Krambamboli aggressiv vom Schießbudenstand weg reißt. Hans verteidigt Krambamboli und schlägt zu. Der ehemalige Mitarbeiter bleibt regungslos liegen. Die Kamera zoomt in einer Großaufnahme auf das entsetzte Gesicht von Hans. Die Kamera wechselt zu einer Totaleinstellung. In Vogelperspektive über das Maifest werden die herbei eilenden Menschen gefilmt. Es herrscht Tumult und große Aufregung. Hans wird von der Polizei verhaftet und abgeführt.

Szenenwechsel

Helga stürmt verzweifelt ins Wirthaus. Der Apotheker klärt Inge über das Ereignis auf dem Maifest auf. Eine Wirthausmitarbeiterin verbreitet die Neuigkeiten, dass Hans in das städtische Kreisgericht gebracht wird. Im Hintergrund erscheint bedrohliche Musik.

Szenenwechsel

Die Kamera zeigt in einer Totalen den Bahnhof. Der Zug setzt sich in Bewegung und fährt davon. Helga erreicht den Bahnhof zu spät. Krambamboli und Helga werden abwechseln eingeblendet und verfolgen den Zug. Der Zug ist unerreichbar und verschwindet in der Ferne. Erschöpft und in einer Nahaufnahme bleibt Krambamboli auf den Schienen liegen. Helga findet ihn und nimmt ihn bei sich auf. Der Förster ist Helga gefolgt und tröstet sie.

Szenenwechsel

Hans Bachinger wird in einer Halbtotale in seiner Zelle dargestellt. Er geht hin und her. Es ist sehr düster.

Szenenwechsel

Der Apotheker wird in einer Naheinstellung eingeblendet. Er, der Inspektor und der Gemeinderatssekretär unterhalten sich über die dreijährige Haftstrafe, die Hans nun absitzen muss. Der Apotheker empfindet die Strafe ungerechtfertigt und plädiert auf Notwehr. Er hat mit seiner Meinung eine Außenseiterposition.

Zeichen der Sequenz: Respekt und Macht des Försters, Verstoß gegen Regeln und die Konsequenz, Außenseiter in heimischen Milieu, Tiere, Natur, Kinder erkunden begeistert ihre Heimat, Wilderei und Konsequenz, traditionelle Musik und Tanz, Bedeutung des Berufes hinsichtlich des Charakters, Liebe und Romantik, Wille und Entschlossenheit für die Liebe, weibliche Reize und Machtlosigkeit der Männer; intrigante Frau aus anderem Milieu, Maifest, moderne Elemente, Frauen und Handarbeit, Position beziehen zu geliebten Menschen und Tieren, Kampf um geliebte Menschen bis die letzte Hoffnung stirbt, Gewalt, Recht und Unrecht

Fünfte Sequenz

Hans Bachinger ist verhaftet und Helga heiratet den Förster. Aus Liebe zu Helga flüchtet Hans aus der Haft und sorgt erneut für Aufruhr in Grabeneck. Er wird von der örtlichen Polizei und vom Förster verfolgt.

Erste Szene

Helga sitzt mit dem Förster und Krambamboli auf einer Bank in einer Halbtotale. Die Kamera zoomt auf das reumütige Gesicht von Helga, die zum Förster zurückkehrt.

Szenenwechsel

Eine Kirche wird in einer Totalen dargestellt. Die Glocken läuten. Die Kamera schwenkt auf den Eingang der Kirche. Der Förster und Helga treten in einer Halbtotale als Hochzeitspaar aus der Kirche heraus.

Szenenwechsel

Hans wird in Haft eingeblendet.

Szenenwechsel

Der Förster ist mit Krambamboli in seinem Revier. Krambamboli wildert. Der Förster muss ihm das Wildern abgewöhnen.

Szenenwechsel

Hans wird in Halbnaher während Sträflingsarbeiten dargestellt.

Szenenwechsel

Der Förster kommt nach Hause und erklärt Helga stolz, dass Krambamboli ein krankes Rehkitz gerettet hat. Helga betont, dass man mit Liebe und Geduld alles erreichen kann.

Szenenwechsel

Hans wird in einer Halbtotale bei der Bergarbeit dargestellt. Er teilt einem Sträfling sein Fluchtvorhaben mit.

Szenenwechsel

Inge befindet sich in der Apotheke. Der Apotheker und Inge werden in einer Naheinstellung präsentiert. Er macht ihr eine Liebeserklärung, doch Inge weist ihn zurück.

Szenenwechsel

Bei den Bergarbeiten ertönt ein lauter Knall. Hans flüchtet. Die Kamera filmt die Verfolgungsjagd in einer Totalen und nimmt eine Vogelperspektive ein. Hans springt mutig in einen reißenden Fluss. Ihm wird keine Überlebenschance gegeben, doch er schafft es, sich zu retten.

Szenenwechsel

Der Inspektor erreicht die Hütte vom Förster. Sie stehen in einer Halbnahen Einstellung vor seinem Haus. Der Inspektor klärt den Förster über die Flucht von Hans auf. Der Förster kehrt zurück in seine Stube. Helga fragt nach dem Anliegen des Inspektors. Der Förster belügt sie und sagt es handele sich um eine Jagdangelegenheit.

Szenenwechsel

Hans Bachinger kommt nach Hause. Er befiehlt der Haushälterin in einem dominanten Tonfall Helga zu holen.

Zeichen der Sequenz: Wille und Kraft der Liebe, Reumut, Vernunft und Liebe, Platz in seinem Milieu, Herstellung der sozialen Ordnung auch durch Heirat, Liebe und Geduld als pädagogische Tugend, Strafe bei Missachtung von (sozialen) Gesetzen, Rechtfertigung von Notlügen, Umgang mit Dienstmädchen

Sechste Sequenz

Hans Bachinger setzt alles daran seine geliebte Helga wiederzusehen. Er wird vom Förster und der örtlichen Polizei verfolgt. Es kommt zum einem Schießduell zwischen dem Förster und Hans. Durch eine unglückliche Bewegung Krambambolis trifft der

Schuss vom Förster Hans tödlich. Hans wird in Grabeneck beerdigt. Sein Vater ist bei der Beerdigung anwesend, später erscheint auch Helga am Grab. Krambamboli weicht tagelang nicht von der Grabstätte seines Herrn, bis ihn Helga zu sich nimmt.

Bis zum Schießduell ist die komplette Sequenz bei Nacht gefilmt.

Erste Szene

Als Inge die Nachricht über Hans Flucht erhält, eilt sie besorgt um Helga zu deren Haus. Helga ist nicht besorgt und hat keine Angst.

Szenenwechsel

Die Haushälterin ist auf dem Weg zum Forsthaus und trifft auf Inge. Die Kamera zeigt beide in einer Halbtotale und begleitet sie auf dem Weg zum Hause Bachingers. Die Kamera schwenkt auf den Dialog zwischen Inge und Hans. Inge verteidigt Helga und klärt Hans über die Hochzeit mit dem Förster auf. Der alte Bachinger trifft hinzu.

Szenenwechsel

Der Förster streift mit Krambamboli durch das Revier. Krambamboli wittert Hans und wird in einer Naheinstellung unruhig repräsentiert.

Szenenwechsel

Hans hört den bellenden Hund und versteckt sich auf dem Dachboden. Der Förster ist der Witterung Krambambolis gefolgt und befindet sich in der Stube der Bachingers. Inge verrät Hans nicht. Die Kamera schwenkt auf Inge und den Förster.

Beide verlassen das Haus der Bachingers

Szenenwechsel

Hans kommt aus seinem Versteck und schnappt sich das Gewehr, das in einer Nahaufnahme hervorgehoben wird. Er teilt seinem Vater seinen weiteren Fluchtplan mit.

Szenenwechsel

Es folgen mehrere Landschaftsaufnahmen in einer Totalen. Die Kamera blendet Hans ein, der über die Berglandschaft rennt. Parallel dazu werden Aufnahmen des Försters eingeblendet, der mit Krambamboli in seinem Revier unterwegs ist. Die Flucht von Hans wird mit aufreibender Musik unterlegt. Es wird die Melodie von „Heimatland“ spannungsgeladen abgespielt und hebt die spektakuläre Flucht hervor.

Szenenwechsel

In Nah- und Detailaufnahmen werden Murmeltiere dargestellt. Die Musik ist imposant. Die Murmeltiere wittern Gefahr durch einen Geier. Die Kamera schwenkt in

einer Großaufnahme zum Geier. Der Geier wird vom Adler angegriffen und von ihm besiegt. Diese Szene symbolisiert das Verhältnis zwischen dem Förster und Hans.

Szenenwechsel

Krambamboli wittert Hans. Der Förster entdeckt Hans und fordert ihn auf, sich zu stellen. Hans und der Förster werden jeweils in halbnaher Position gefilmt und befinden sich circa 10 Meter voneinander entfernt. Hans ruft Krambamboli zu sich, ebenso der Förster. Krambamboli soll den Förster angreifen, woraufhin ein Schuss fällt, der Hans tödlich trifft. In einer Naheinstellung liegt Krambamboli auf seinem toten Herrn und winselt. Die Kamera zoomt in Großaufnahme auf seinen Kopf.

Szenenwechsel

In einer Totalen wird der Abtransport von Hans auf einer Bahre gezeigt.

Szenenwechsel

In einer Naheinstellung wird ein Kreuz eingeblendet. Die Kamera schwenkt auf Herrn Bachinger, der am Grab seines Sohnes betet. Die Kamera schwenkt auf Krambamboli, der versucht durch das Gitter zum Grab seines Herrn zu gelangen. Er legt sich auf das Grab. Die Kamera zoomt in Großaufnahme auf seinen Kopf. Regen und Sonnenschein und Tag und Nacht werden eingeblendet und stellen Krambambolis tagelange Verweildauer an Hans Grab dar. Helga kommt zum Grab und nimmt Krambamboli mit.

Szenenwechsel

Die Kamera zeigt ein Kreuz in einer Großaufnahme und schwenkt auf die umliegende Landschaft in einer Weitaufnahme. Im Hintergrund spielt das Lied „Heimatland“. Der Förster, Helga und Krambamboli sitzen glücklich auf einer Bank und werden in einer halbtotalen Einstellung gezeigt. Die soziale Ordnung in Grabeneck ist wiederhergestellt.

Zeichen der Sequenz: Unerbittlicher Glaube an die Liebe, Verantwortungsbewusstsein für Familienmitglieder, Tier als treuester Gefährte, Natur und Tiere, Mensch und Tier als triebhafte Wesen, Katholizismus, Herstellung der sozialen Ordnung bis hin zum Tod, Gutmütigkeit als moralischer Wert

Die folgende Sequenzanalyse wird in einer verkürzten Fassung dargestellt. Alfred Strauch hat über den Film „Das Lied der Hohen Tauern“ eine ausführliche Sequenzanalyse aufgezeichnet. Weiterhin ist der Film auf DVD vorhanden und leicht zugänglich. Die Untersuchungsmethode der vorherigen Filme wird auch beim „Lied der Hohen Tauern“ angewandt, jedoch werde ich nur die sequenzrelevanten Zeichen hervorheben. Die Untersuchungsmethode des folgenden Filmes unterscheidet sich demnach in der Art der Darstellung.

10.2 „Das Lied der Hohen Tauern“ oder „Das Lied von Kaprun“

Regie: Anton Kutter
Kopp Film-Verleih
1955, Zeitfilm

Der Heimatfilm „Das Lied der Hohen Tauern“ stellt den Gegensatz von traditionellem Wissen und technischem Fortschritt beim Aufbau des Kraftwerks von Kaprun dar. Die Natur bildet das zentrale Element. Trotz technischem Fortschritt ist sie nicht zu bezwingen und die enorme Bedeutung von traditionellem Gedankengut wird hervorgehoben. Dennoch werden im Zuge des wirtschaftlichen und technischen Aufschwungs der österreichischen Republik der 1950er Jahre die Möglichkeiten der Technik positiv und im Sinne einer wertvollen Errungenschaft dargestellt.

Ein weiterer Aspekt des Films bildet die außerordentliche Verantwortung, die ein Mensch übernehmen muss, um das Wohl einer (Arbeits-)Gemeinschaft zu erhalten. Die soziale Verantwortung wird über die Liebe gestellt, was den Film besonders akzentuiert. Des Weiteren beinhaltet der Film einen Genderaspekt, indem die Rolle der Frau einzeln und im Verhältnis zu einer Männergemeinschaft betont wird.

Die zentralen Themen des Films sind also: Technik/Tradition, die Natur, Verantwortung für die Mitmenschen und der Status der Frau.

Inhaltsangabe:

Die Protagonisten des Films sind Peter und Barbara. Peter wächst vaterlos auf und Barbaras Vater übernimmt die Verantwortung für Peters Ausbildung. Peter wird auf eine private Ingenieursschule geschickt, um eine gesicherte Zukunft zu erhalten.

Barbara und Peter haben eine intensive Beziehung zueinander. Während Peters Studium schickt er Barbara viele Briefe, die der Vater allerdings abfängt und somit versucht ihre Liebe zu unterbinden. Peter soll sich seiner beruflichen Karriere widmen und sich nicht von der Liebe ablenken lassen.

Nach seinem Studium erhält Peter eine Arbeitsstelle als Bauaufsichtsleiter beim Kraftwerkbau von Kaprun. Er ist für die Sicherheitsvorkehrungen verantwortlich und leitet den Bau des Werks. Barbara ist sehr unglücklich darüber, dass Peter fern von ihr eine Arbeit hat, doch ist es ihre Aufgabe den Hotelbetrieb zu leiten und sich darüber hinaus um ihren kranken Vater zu kümmern. Sowohl Peter als auch Barbara gehen aufgrund ihrer beruflichen Pflichten getrennte Wege.

Peters Beruf als Bauleiter gestaltet sich kompliziert. Etliche Arbeitsunfälle und infolgedessen auch Todesfälle führen zu einer strengen öffentlichen Kritik, die Peter versucht zu mildern. Peter sucht nach Möglichkeiten außerhalb der technischen Sicherheitsvorkehrungen, um den Schutz der Arbeiter zu gewährleisten. Er greift auf altbewährte Traditionen zurück und beschließt einen alten Bergführer, der die „Sprache der Berge spricht“, zu engagieren. Der Bergführer Tripusser wohnt mit seiner Enkelin Maria zusammen und hat aufgrund seines Alters ein Herzleiden. Beide haben kein Geld und ihr Heim und ihre Existenz sind in Gefahr.

Peter versucht Tripusser zu überreden, ihm zu helfen, doch dieser verteufelt den Eingriff in die von Gott geschaffene Natur und lehnt ab.

Barbara hat sich inzwischen vor lauter Sehnsucht nach Peter nach Kaprun begeben, um dort eine Arbeitsstelle in der Kantine zu finden. Sie bekommt mit, dass der alte Tripusser nicht bereit ist, Peter zu helfen und nimmt die Angelegenheit selbst in die Hand. Barbara bietet ihm Geld an und verspricht ihm die Absicherung seines Hofes und damit auch eine materiell sichere Zukunft für Maria, die Tripusser sehr am Herzen liegt. Tripusser willigt ein und macht sich mit Maria auf den Weg nach Kaprun. Die Mitarbeiter des Kraftwerks begegnen Tripusser skeptisch, einige sogar mit Spott. Barbara (als Kantinenchefin) arbeitet zusammen mit Maria in der Kantine und sie müssen sich gegen die Pöbeleien der Männer durchsetzen. Es kommt immer wieder zu Konflikten zwischen Peter und Barbara, da Peter sich teilweise von ihr übergangen fühlt.

Tripusser geht seiner Arbeit nach und warnt die Bergarbeiter noch bevor die technischen Vorkehrungen Alarm schlagen. Er wird nicht ernst genommen und fühlt sich dem rauen Umgangston nicht gewachsen. Sein Herzleiden verschlimmert sich,

da die Strapazen zu groß sind. Barbara ist verzweifelt und fühlt sich für Tripussers Situation verantwortlich. Als Barbaras Bestechungsakt ans Licht gerät, beschließt Peter, Tripusser müsse weg, da er nicht aus freiem Willen entschieden habe.

Doch Tripusser bleibt und warnt ein weiteres Mal vor einer Sprengung, da ein Gewitter heranzieht. Der Gewittermesser zeigt keine Reaktion und die Zündkapseln werden eingesetzt. Tripusser schaltet eigenmächtig den Alarm ein, doch einer der Bauleiter gibt erneut Entwarnung an. Tripusser behält Recht und ein Gewitter setzt plötzlich ein. Er schafft es nicht mehr sich zu retten und stirbt.

Barbara wird entlassen und fortgeschickt, da Peter seine komplette Aufmerksamkeit dem Bau des Kraftwerkes widmen muss. Auf dem Heimweg hat Barbara einen Unfall, der Peter emotional sehr nahe geht. Peter wird sich wieder seiner Liebe zu Barbara bewusst und verspricht ihr nach Fertigstellung des Baus zu ihr zurück zu kehren.

Maria heiratet einen Arbeiter des Kraftwerks und arbeitet weiterhin in der Kantine.

Sequenzanalyse

Erste Sequenz

Die erste Sequenz beginnt mit gewaltigen Aufnahmen des Kraftwerks von Kaprun. Die Macht und Gefahr des Kraftwerks werden betont, sowie der ständige Kampf der Arbeiter mit der gnadenlosen Welt der Berge. Es geht um die Verantwortung, die der Sicherheitsingenieur Peter für seine Mitarbeiter hat. Er hat keine Zeit für seine große Liebe Barbara und schickt sie aus Kaprun weg. Barbara verspricht Peter auf ihn zu warten und fährt zurück in ihre Heimat. Ein Sprecher aus dem Off setzt ein und betont die Männerkraft, die im Kraftwerk von Kaprun steckt. Er mythisiert die Natur und beschreibt das Wasser als weißes Gold. Das Kraftwerk wird als gigantischer Bau dargestellt.

Zeichen der Sequenz: Mythisierung der Bauwerks, der Arbeiter und der Natur, Verantwortungsbewusstsein und Vernunft in Relation zur Liebe, Treue, Männerarbeit

Zweite Sequenz

Die Liebe zwischen Peter und Barbara wird präsentiert. Sie laufen unbeschwert über eine Alm und bestaunen den Groß Glockner. Peter erzählt vom zukünftigen Bau des Kraftwerks, während Barbara verträumt an seiner Schulter lehnt. Sie trägt ein Dirndl und lange, geflochtene Zöpfe. Peter trägt eine Lederhose.

Der Vater von Barbara möchte, dass Peter einen zukunftsorientierten Beruf erlernt, mit dem er Ansehen und Macht erhält. Der Beruf wird über die Liebe gestellt. Peter geht nach England auf eine technische Hochschule und soll die Welt kennenlernen.

Peter schreibt Barbara aus England Briefe, die ihr Vater allerdings abfängt. Der Vater betrachtet das Verhältnis der beiden rational. Peters und Barbaras Welten seien zu verschieden und beide sollten in ihrem Milieu bleiben. Barbara wird Geselligkeit, Luxus, Tradition und das Hotelerbe zugeschrieben, Peter der Umgang mit Maschinen, die Technik und der Fortschritt.

Als Peter zurückkehrt, geht er gleich zu Barbara. Er hat einen Arbeitsplatz als Sicherheitsingenieur in Kaprun erhalten und bittet Barbara mitzukommen. Doch Barbara kann ihren erkrankten Vater nicht alleine lassen und beschließt zu bleiben.

Zeichen der Sequenz: Vernunft wird über die Liebe gestellt, Beruf hinsichtlich Ansehen und Erfolg, Milieuunterschiede, Kleidung und Aussehen, die Welt außerhalb der Heimat, Familienzusammenhalt und Verantwortungsbewusstsein.

Dritte Sequenz

Peter ist in Kaprun angekommen und ist für die Sicherheit verantwortlich. Die Kamera zeigt Szenen der Arbeitsverhältnisse beim Kraftwerkbau und zeigt einen Steinrutsch, der einige Arbeiter unter sich begräbt. Sirenen betonen die Bedrohlichkeit des Berges. Ein Presseteam stellt Peter und andere Arbeitsleiter „an den Pranger“ und thematisiert die unzähligen Menschenopfer, die der Bau bis jetzt gefordert hat. Peter rechtfertigt sich mit der Fahrlässigkeit seiner Arbeiter und der unberechenbaren Natur. Die Natur soll besiegt werden, doch die Technik hilft nicht weiter. Peter vertraut in traditionelle Methoden und möchte den alten Bergführer Tripusser um Hilfe bitten, die Zeichen des Berges zu lesen.

Der alte Tripusser wird eingeblendet. Der 75-jährige verteufelt die neue Technik. Er lobt die gute alte Zeit, in der die Natur in ihren Ursprüngen und von Gott geschaffen erhalten blieb.

Barbara liest in der Zeitung besorgt über die Arbeitsunfälle in Kaprun und beschließt zum alten Bergführer Tripusser zu fahren. Die Landschaft um Kaprun, eine Kirche und umliegende Dörfer werden repräsentiert.

Barbara ist elegant und modern gekleidet, als sie das Haus des Tripusser erreicht. Die Enkelin des Tripusser, Maria, die ein Dirndl trägt, öffnet Barbara die Tür. Sie ist besorgt um ihren Großvater, da er ein Herzleiden aufgrund seines Alters hat.

Barbara bittet den Tripusser mit ihr auf den Glockner zu wandern. Er tut ihr gern den Gefallen. Unterwegs bekommt er einen Herzanfall. Peter befindet sich auf dem Weg zum Tripusser und entdeckt ihn. Mit seinen Begleitern bringt er den alten Mann nach Hause. Barbara ist nervös, da sie Peter nach langer Zeit begegnet ist und macht sich Vorwürfe, die Warnungen Marias über den Gesundheitszustand des alten Mannes ignoriert zu haben.

Peter versucht Tripusser zu überzeugen beim Kraftwerkbau zu helfen, da nur er die Sprache der Berge versteht. Tripusser betrachtet die Bergkatastrophen als Reaktion Gottes. Der Herrgott schicke eine Strafe, da die göttliche Natur vom Menschen angegriffen wird. Der Bergführer lehnt eine Beteiligung am Kraftwerk von Kaprun ab. Barbara und Peter sind enttäuscht und verlassen das Haus des Tripussers. Es kommt zu einer Aussprache zwischen beiden. Sie stehen auf einer Alm. Peter betont, dass die Kluft und die Weltunterschiede zwischen ihnen zu groß seien. Doch Barbara glaubt an die Liebe als Brücke, als ein Element, das sie verbindet und jedes Hindernis überwindet. Peter weist Barbara zurück, doch diese ist entschlossen, Peter zurück zu gewinnen. Sie versucht Peter zu helfen und wendet sich erneut an den Tripusser. Sie unterbreitet ihm ein Angebot, um ihn für ihr Anliegen zu gewinnen. Sie wird ihm all seine Schulden erlassen und den Erhalt des Tripusser Hauses gewährleisten. Marias Zukunft ist mit diesem Angebot abgesichert und Tripusser ist erleichtert. Er willigt ein Peter zu unterstützen.

Zeichen der Sequenz: Naturgewalt, Verantwortung, Gott und Natur, Katholizismus, Tradition und Fortschritt, Kleidung, Vernunft und Liebe, Egoismus, Abhängigkeiten und Macht (arm/reich, Wissen/Unwissen), Kritik an der Technik bzw. Kritik am Fortschritt, Familienzusammenhalt, Respektlosigkeit vor der Natur, Entschlossenheit und Liebe der Frau

Vierte Sequenz

Die Sequenz beginnt mit Peter als Erzähler im Off. In Großaufnahme wird die Landschaft präsentiert und immer wieder der unberechenbare Berg betont.

Peter macht einen Rundgang über das Gelände des Kraftwerkes und spricht mit den Arbeitern. Sein Umgang ist freundlich, gewissenhaft und verantwortungsbewusst.

Eine Erzählerstimme im Off erklärt die Arbeitsverhältnisse. Die Kamera zeigt riesige Mengen an Zement, Beton und stellt einzelne Arbeitsschritte dar. Die Arbeit und das

Material werden glorifiziert. Es handele sich um den besten Beton der Welt, die Arbeiter haben eiserne Nerven und arbeiten mit der Präzision eines Uhrwerkes.

Peter verstärkt die Kontrollgänge auf dem Gelände und bemerkt die Fahrlässigkeit der Arbeiter und macht sie auf ihr Fehlverhalten aufmerksam. Die Sicherheit geht vor die Leistung: „Lieber ein Kübel weniger...“

Barbara wird in der Kantine des Kraftwerkes Kantinenchefin. Maria und Tripusser kommen mit ihr nach Kaprun. Maria hilft Barbara in der Kantine. Die Kantine ist voller betrunkenener Arbeiter. Einer von ihnen reißt Maria die Schürze vom Leib und beschimpft sie vulgär. Auch Barbara wird von einem Gast respektlos behandelt. Der Steinmetz greift ins Geschehen ein und versucht die Frauen zu verteidigen.

Die Männerrunde im Lokal stimmt das „Lied von Kaprun“ an.

Barbara wird nahe gelegt männliches Personal einzustellen, um den Belästigungen entgegen zu wirken. Nachdem fast alle Arbeiter die Kantine verlassen haben, bleibt eine betrunkene Männerrunde sitzen und sie fangen an die Kellnerinnen sexuell zu belästigen. Peter kommt herein und schmeißt die Männer aus der Kantine. Er fühlt sich von Barbara übergangen und sieht ihre Anwesenheit in Kaprun als Sicherheitsrisiko. Enttäuscht über Barbara verlässt er die Kantine.

Peter macht mit dem alten Tripusser einen Rundgang über das Gelände. Es sind neue Sprengungen geplant. Tripusser ist skeptisch. Er erkennt Merkmale des Berges, die die technischen Geräte nicht angezeigt haben. Die Warnungen des Tripussers werden vorerst nicht ernst genommen.

Die Frau des Kranführers (Gretel) hält die Sehnsucht nach ihrem Mann nicht mehr aus und fährt als Mann verkleidet nach Kaprun. Frauen lenken die Männer von der Arbeit ab und sind in Kaprun vollkommen fehl am Platze. Der Platz der Frauen sei in der Küche, im Haushalt oder auch vereinzelt in Dienstleistungssektoren (Gastronomie). Die Frau des Kranführers versteckt sich im Zimmer ihres Mannes, das extrem unordentlich ist. Es hängen Frauenbilder an den Wänden. Sie räumt das Zimmer auf, entfernt die Bilder und stellt einen Guglhupf auf den Tisch.

Tripusser warnt erneut vor einer Sprengung und wittert ernste Gefahr. Die Arbeiten sollen direkt eingestellt werden, doch die Verantwortlichen nehmen ihn nicht ernst.

Tripusser geht verzweifelt zu Barbara. Er verträgt den groben Umgangston nicht und sieht sich nicht in der Lage, die Verantwortung zu übernehmen. Peter kommt hinzu und versucht die Arbeiter in Schutz zu nehmen. Er spricht von einem eigenen „Menschenschlag“ und versucht Tripusser zu ermutigen. Tripusser wird schwindelig

und er bekommt Herzprobleme. Er verwehrt sich weiterhin gegen alles Neue und möchte nicht einmal ein Flaschenbier. Maria kümmert sich um ihren Großvater, der den Herzanfall gut überstanden hat. Maria möchte Klaus, einen Arbeiter, heiraten. Nach Ansicht Tripussers ist Klaus ein tüchtiger, braver Bursche und er willigt zur Heirat ein.

Gretel und Barbara werden während ihrer Kantinenarbeit wiederholt sexuell belästigt und von Männern verteidigt und gerettet.

Zeichen der Sequenz: Naturgewalt, Verantwortungsbewusstsein, Sicherheit, Glorifizierung von Arbeit und Naturelementen, sexuelle Belästigung, Arbeitermilieu, qualifizierte und unqualifizierte Arbeiter, Arbeiter und hinterbliebene Frauen, Respekt, Familienzusammenhalt, soziale Regeln (Heirat), Ignoranz gegenüber traditionellem Wissen, Allmachtsvorstellungen und Unterschätzung der Natur, Tradition und Fortschritt, Landschaft, Alkohol

Fünfte Sequenz

Barbara ist besorgt um Tripusser und fühlt sich verantwortlich für dessen Situation. Klaus klärt Peter auf, dass Barbara Tripusser bestochen hat. Peter ist schockiert und beschließt, dass Tripusser nicht gegen seinen Willen da bleiben könne und sofort nach Hause müsse. Doch Tripusser bleibt. Er warnt vor einem Gewitter und wird abermals nicht ernst genommen, da die Gewittermesser keine Reaktion zeigen. Die Zündkapseln zur Sprengung werden gegen seine Warnungen eingesetzt und der Bauleiter entwarnt seine Arbeiter. Plötzlich zeigt der Gewittermesser doch eine Reaktion und die Arbeiter werden abgezogen. Tripusser schafft es nicht mehr sich zu retten und wird von Berggeröll mitgerissen. Maria und Klaus eilen herbei und finden den verletzten Großvater. Tripusser stirbt noch auf dem Berg. In Großaufnahme wird das Grab von Tripusser dargestellt. Auf dem Kreuz steht die Inschrift: Größere Liebe hat niemand, als die, dass er sein Leben hingibt für seine Freunde.

Peters Stimme erscheint aus dem Off. Peter hebt den Berg als Sieger hervor.

Er schickt Barbara nach Hause, da er zuviel Verantwortung für seine Arbeiter hat. Die Kamera blendet einen Berg in Großaufnahme ein.

Barbara hat auf dem Heimweg einen Unfall. Peter eilt zur Unfallstelle und merkt wie er Barbara emotional verbunden ist. Er verspricht Barbara zurück zu kehren, sobald der Kraftwerkbau fertig ist.

Zeichen der Sequenz: Verantwortung, Liebe, Naturgewalt als Sieger, Technik als Verlierer gegen traditionelles Wissen, Katholizismus

10.3 „Wo die Lerche singt“

Regie: Hans Wolff
Wien- Film, Studio Rosenhügel, Sascha Verleih
1956, Musikalisches Lustspiel

Der Heimatfilm „Wo die Lerche singt“ hebt besonders den Unterschied zwischen Städtern und Landbewohnern hervor. Den Stadt- und Landmenschen werden spezifische Eigenschaften zugeschrieben und im Handlungsverlauf des Films werden vor allem die Reize der Stadtfrau und der Landfrau im Sinne einer perfekten Lady und eines reinen, natürlichen etwas naiven Landmädchens betont. Das Verhältnis der Männer zum anderen Geschlecht wird dargestellt, wobei die Beziehung zwischen Stadtmann und Landfrau, sowie zwischen Landmann und Stadtfrau fokussiert wird. Das zentrale Thema des Films ist die Darstellung des Unterschieds zwischen Landbewohnern und Stadtbewohnern. Ländliche Traditionen und der Stellenwert von Musik und Tanz werden besonders thematisiert.

Inhaltsangabe:

Anita und ihr Freund Stefan leben in Wien. Stefan ist Künstler, Anita arbeitet zusammen mit dem Modeschöpfer Rene Valentin als Modedesignerin. Stefan bekommt einen Auftrag über mehrere Wochen, die Fenster einer Kirche zu restaurieren, die in einem entfernten Dorf liegt. Anita, gestresst durch den turbulenten Alltag, beschließt Stefan zu begleiten und die Vorzüge der Natur zu genießen. Auf dem Weg zum Dorf bleibt ihr Wagen liegen und sie werden von einer Gruppe hilfsbereiter Menschen, die von der Heuernte kommen, abgeschleppt. Es stellt sich schnell heraus, dass beide Parteien in das Dorf Stolling müssen und es bahnt sich ein kleiner Flirt zwischen Stefan und Greta, einer jungen, attraktiven Bäuerin, an. Greta bezirzt Stefan mit ihrer bezaubernden Stimme. Angekommen im Dorf stößt auch Anita auf begehrte Blicke. Die Beziehung zwischen Stefan und Anita bleibt zunächst gelassen, spitzt sich aber steigend zu.

Rene Valentin ist über Anitas Verschwinden mit Stefan äußerst empört, da er kurz vor der Präsentation seiner neuen Kollektion steht. Er findet heraus, wo sich beide befinden und folgt ihnen nach Stolling.

In Stolling wird ein Fest mit viel Musik und Tanz aufgrund eines Feuerwehrjubiläums veranstaltet. Greta flirtet hemmungslos mit Stefan und Anita ist eifersüchtig. Es kommt zu einem Streit zwischen Anita und Stefan. Rene Valentin trifft in Stolling ein, als das Fest im vollen Gange ist. Er erkennt das angespannte Verhältnis zwischen Anita und Stefan und spannt eine Intrige, damit Anita schnellstens wieder zurück nach Wien kommt. Herr Valentin stichelt Greta an, Stefan weiter zu umgarnen. Dies führt zu einem Kuss zwischen Greta und Stefan. Anita entdeckt die Küssenden und fährt entschlossen mit Valentin nach Wien. Stefan genießt die Romanze mit Greta und möchte mit ihr in Wien leben.

In Wien angekommen, merken sowohl Greta als auch Stefan wie unterschiedlich ihre Lebensweisen sind und dass sich diese nicht vereinbaren lassen. Greta kehrt zurück aufs Land.

Anita erfährt von Valentins Intrige und verzeiht Stefan. Sie versöhnen sich und es entsteht eine erneute Liebe, da auch Stefan erkennt, dass Anita besser in sein „Milieu“ passt. Sie beschließen zu heiraten.

Gretas Jugendliebe Kaspar ist nach jahrelangem Aufenthalt in Amerika zurück nach Stolling gekehrt und auch sie verloben sich.

Zusammen mit einem anderen Pärchen heiraten Kaspar und Greta in Stolling, während Stefan und Anita in Wien heiraten.

Sequenzanalyse

Erste Sequenz

Die erste Sequenz führt in das Leben der Städter ein und beschreibt das soziale und berufliche Umfeld von Anita, Stefan Hellmer und Rene Valentin.

Erste Szene: In halbnaher Kameraeinstellung wird die Wohnung von Stefan Hellmer dargestellt. Er malt in Unterhose bekleidet ein Landschaftsbild und trinkt Bier. Es klingelt an der Tür und die Kamera blendet in Nahaufnahme ein Bild von Anita ein, die sich noch kurz vor Eintritt schminkt. Stefan wirft sich einen Bademantel über, Anita tritt herein und setzt sich auf ein Sofa. Sie fächert damenhaft mit einer Zeitung. Die Kamera bleibt zunächst in einer Totalen und schafft einen Überblick über den Ort der folgenden Handlungen.

Stefan gesellt sich zu Anita. Die Kamera zoomt in halbtotale Einstellung zu Stefan und Anita. Stefan und Anita thematisieren Anita als perfekte Lady und echauffieren sich über die „Naturkinder“, d.h. die Frauen vom Land. Anita wird als erfolgreiche, toughe Geschäftsfrau dargestellt. Während einer Weitaufnahme auf die Stadt Wien sprechen Anita und Stefan über die schlechte Luft, die unerträgliche Hitze und heben die herrliche Luft und den klaren, kalten See auf dem Land hervor.

Szenenwechsel

Die Kamera fokussiert in halbnaher Einstellung den Modedesigner Rene Valentin. Dieser rennt nervös und wild gestikulierend auf und ab. Er erscheint größenwahnsinnig und ist besorgt um die nächste Kollektion. Seiner Kundin, der Frau Generaldirektorin, macht er unehrliche Komplimente und verhält sich bei der Anprobe als verlogener Schmeichler.

Szenenwechsel

In halbtotale Einstellung findet der Dialog zwischen Stefan und Anita statt. Stefan hat einen 4-wöchigen Kunstauftrag in Stolling bekommen und möchte von Anita begleitet werden.

Zeichen der Sequenz: Stadtfrau als perfekte, selbstbewusste, erfolgreiche Lady, Stadtmann als liebevoller, charmanter Herr, Modedesigner als intriganter, verlogener und gestresster Mensch, Alkohol, Umwelt der Stadt vs. Umwelt auf dem Land.

Zweite Sequenz

Die zweite Sequenz führt in das Leben und die Verhältnisse auf dem Land ein. Die ersten Begegnungen von Stadtmenschen und Landmenschen stehen im Vordergrund.

Erste Szene:

Eine totale Einstellung zeigt den Blick über einen See. Im Hintergrund befindet sich eine Berglandschaft. Die Sonne scheint, der Himmel ist blau. Es folgen mehrere Schnitte mit Landschaftsaufnahmen. Die Totale betont die Weite der Natur und führt in das Handlungsgeschehen auf dem Land ein. Stefan und Anita werden in halbnaher Einstellung im Auto sitzend eingeblendet. Im Kofferraum befindet sich viel Gepäck und im Hintergrund sind Berge erkennbar. Der Dialog zwischen Stefan und Anita bezieht sich auf ihre Mengen an Gepäck und Stefans zu kleines Auto. Anita wünscht sich einen Mercedes, um ihre Luxusgüter auch alle unterbringen zu können. In Naheinstellung wird die Kommunikation zwischen Stefan und Anita betont. Sie

sprechen über die schlechte Straße am Land und glorifizieren die Natur, die die miserablen Straßenverhältnisse wieder wett macht.

Szenewechsel

In einer Halbtotale wird der wild gestikulierende Rene Valentin gefilmt. Er ist empört über Anitas Abreise und schreit hysterisch in seinem Atelier herum.

Szenewechsel

Die Kamera zoomt von einer Weitaufnahme der Landschaft hin zu einer halbtotale Einstellung auf das liegengebliebene Auto von Stefan. Im Hintergrund ist ein herannahender Pferdewagen, der mit Heu beladen ist, erkennbar. Angekommen bei Stefan und Anita, bittet Stefan um einen Mechaniker. Ein Mechaniker ist dem Kutschführer unbekannt. Der alte Herr auf dem Wagen (der Stieglbauer) erklärt Stefan in einem ausgeprägten Dialekt, dass sie in ihrem Dorf keine Autos haben. Anita kommt zum Geschehen hinzu und wird aufgrund ihrer Kleidung in Hosen für einen Burschen gehalten. Auf dem Pferdewagen befinden sich noch drei weitere Personen (Loni, Greta und Karl), die nacheinander in Naheinstellungen fokussiert werden. Alle tragen traditionelle Kleidung, d.h. ein Dirndl oder eine Lederhose und sind Stefan und Anita freundlich gesinnt. Loni, die Magd, hat ein Akkordeon umgeschnallt. Bei der Vorstellung von Greta, kriecht diese aus dem Heu hervor und stellt sich unschuldig und mädchenhaft vor. Der Stieglbauer entschuldigt sich für Gretas „preußischen“ Dialekt.

Anita und Stefan werden in ihrem Auto vom Pferdewagen abgeschleppt. Loni beginnt Akkordeon zu spielen und Greta zu singen. Die Kameraeinstellung wechselt von der singenden Greta zu Stefan und Anita, die gut unterhalten werden. Anita erhebt sich über Greta, indem sie zu Stefan äußert: „Hübsche Stimme, die Kleine...“

Greta wird damit zwar eine nette Stimme zugesprochen, aber nicht als ernst zu nehmende Künstlerin wahrgenommen. Während Greta singt, schwenkt die Kamera in einer Totale auf die Heuarbeiter. Das Zusammenspiel von Gretas lieblichen Gesang und den Einstellungen auf die Heuarbeiter führt zu einem romantisch verklärten Bild über die Heuernte. Frauen und Männer werden getrennt voneinander bei der Ernte gefilmt und stimmen im Chor zu Gretas Gesang ein.

Zeichen der Sequenz: die Natur wird seitens der Städter glorifiziert, Materialismus der Städter, Unbeholfenheit der Städter, Hilfsbereitschaft der Dorfbewohner, äußerliche Unterschiede zwischen Städtern und Ländlern, Glorifizierung der ländlichen Arbeit, Arbeitsteilung Männer und Frauen, Hochdeutsch wird verurteilt,

Transportmittel Pferdewagen vs. Transportmittel Auto, musikalische Begabung der Dorfbewohner

Dritte Sequenz

Die folgende Sequenz handelt von der Ankunft in Stolling und vertieft den Gegensatz von Stadt und Land. Die Eigenschaften von Städtern und Ländlern werden betont.

Erste Szene

Angekommen im Dorf fragen Stefan und Anita nach einem Hotel. Der Stieglbauer schaut skeptisch und versteht nicht was sie meinen. Greta greift ein und bietet ihnen ein Zimmer auf dem Hof an. Sie ist sehr hilfsbereit und gastfreundlich. Auch der Stieglbauer heißt Stefan und Anita auf dem Hof willkommen.

Szenewechsel

Stefan, Anita, Stieglbauer und Greta erreichen den Hof, der in einer Totalen präsentiert wird. Greta überlässt Stefan und Anita großzügig ihr Zimmer mit Seeblick, doch diese bestehen auf zwei getrennte Räumlichkeiten. Loni bietet das Zimmer ihres Bruders Kaspar an, der sich in Übersee befindet und ihrer Ansicht nach dort viel Geld verdient.

Szenewechsel

In Naheinstellung wird der Dialog zwischen Loni und dem Knecht Karl eingeblendet. Karl schwärmt von Anita und Loni antwortet gehässig. Loni bleibt trotz Karls Vorliebe für Anita gastfreundlich und zuvorkommend.

Szenenwechsel

Loni, Karl, Greta, Stefan, Anita und der Stieglbauer befinden sich in der Stube zum Abendessen. Die Stube wird in einer Totalen präsentiert und die Kamera zoomt daraufhin in einer Naheinstellung auf die handelnden Personen beim Abendessen. Anita stochert angewidert in ihrem Essen herum. Das Essen ist nach ihrem Geschmack zu fett. Greta belustigt sich, denn das Fett sei doch das Beste am Essen. Stefan freut sich über die guten hausgemachten Speckknödel. Während Stefan und Anita vornehm mit Messer und Gabel essen, langt Loni kräftig mit der Gabel in der Faust in den Knödel.

Stefan erzählt, dass er aus einer Bauernfamilie stammt und ihn das Essen an diese Zeit mit Freude erinnert. Der Stieglbauer wundert sich über Stefans Beruf als Maler, da er ja eigentlich Bauer hätte sein sollen. Er bezeichnet Stefan als schwarzes Schaf, da er einen anderen Beruf gewählt hat.

Szenenwechsel

Anita wälzt sich im Bett hin und her. Die Kamera bleibt in halbtotale Einstellung auf Anitas Bett gerichtet. Im Hintergrund blöken Kühe, die Anitas Schlaf stören. Unruhig und von Mücken geplagt, wirft Anita aus Versehen eine Kerze um. Loni hört das Geräusch und tritt in Anitas Kammer ein. Loni empfiehlt Schmierseife gegen die Mücken anzuwenden, Anitas Gesicht wird angewidert in Naheinstellung gezeigt. Es kommt schließlich zu einem Bettentausch zwischen Anita und Loni.

Die Kamera zeigt in halbtotale Einstellung Karl, der eine Leiter an Anitas vermeintlichem Schlafgemach anlehnt. Er klettert hinauf und gesteht unwissend über den Bettentausch seine Zuneigung. Loni verstellt sich und schauspielert sie sei Anita. Als Karl sich über sie beugt, gibt sie ihm eine deftige Ohrfeige.

Zeichen der Sequenz: Unterkunft, Gastfreundschaft, Natur, Werte und moralische Vorstellungen den Katholizismus betreffend, Annäherungsversuche und Exotisierung des jeweils anderen Geschlechts, Essgewohnheiten, Schlafgewohnheiten, toughe Frau vom Land, penible Frau aus der Stadt, Zugehörigkeit bzw. Weiterführen bestehender Traditionen

Vierte Sequenz

Das Zusammenspiel der Personen in Stolling wird dargestellt. Das Leben auf dem Land mit seinen Sitten und Bräuchen wird präsentiert.

Erste Szene

Die Kirchenglocken läuten. Der Innenraum der Kirche wird mit einem Kameranäherung präsentiert, dann wird Stefan während seiner Malerarbeiten am Kirchenfenster in halbnaher Einstellung herangezoomt. Die Kamera bleibt in halbnaher Einstellung und es treten der Pastor, der Tierarzt und Stefan in Kommunikation. Ein Schwein vom Pastor, Genoveva, ist erkrankt. Mit geschultem Blick erkennt der Doktor sofort die Krankheit der Sau und diagnostiziert eine Angina. Die Haushälterin des Pastors ist sehr besorgt und vermutet, dass das Schwein verwunschen worden ist.

Szenenwechsel

In einer totalen Einstellung wird Anita in einer Hängematte liegend eingeblendet. Im Hintergrund sind Berge und ein See zu sehen. Die Sonne scheint (wie immer) und Anita trägt ein kurzes, rotes, auffälliges Kleid. Die Kamera schwenkt auf Greta, die in einem rosa Dirndl den Hof kehrt. Greta gesellt sich zu Anita. In halbnaher Einstellung

wird der Dialog zwischen beiden gefilmt. Sie reden über die Liebe. Anita spricht eher unverbindlich über das Liebesleben und hat sehr offene Vorstellungen über die Partnerwahl. Sie „erklärt“ Greta die Liebe. Im Hintergrund ertönt lieblich, melodisch klingende Musik und die Kamera zoomt auf die Berglandschaft.

Szenewechsel

Der Doktor setzt sich zum Stieglbauer auf eine Bank. Anlässlich des Feuerwehrjubiläums möchte der Doktor dem Stieglbauer ein Geschenk machen und erkundet sich nach dessen Wunsch. Der Stieglbauer antwortet in einem schwer verständlichen, ausgeprägten Dialekt.

Zeichen der Sequenz: Abergläubigkeit der Landmenschen bzw. Glaube an eine höhere Macht, Umgang mit Tieren, Kleidungsunterschiede, unterschiedliche Arbeitsbereiche zwischen Anita und Greta, Vorstellungen über die Liebe, Natur, Dialekt

Fünfte Sequenz

Die Malerarbeiten Stefans sind vollbracht und der Aufenthalt des Städterpärchens nähert sich dem Ende. Sie erhalten eine Einladung zum Erntefest, das zusammen mit dem Feuerwehrjubiläum gefeiert wird.

Erste Szene

In einer Totalen wird ein Schwenk über die Menschen während der Messe gemacht. Im Hintergrund ist Gretas Gesang zu hören. Greta wird beim Singen des Ave Maria herangezoomt und bleibt in einer Naheinstellung eingeblendet. Immer wieder schwenkt die Kamera von Gretas Gesicht auf die andächtigen Gesichter der Messebesucher, die bezaubert sind von ihrem Gesang. In halbtotale Einstellung werden unterschiedliche Kirchenskulpturen repräsentiert.

Szenewechsel

Es ertönt Blasmusik und die Kapelle wird in Halbtotale herangezoomt. Es findet ein Umzug statt von der Kirche zum Festzelt. Die Kamera zoomt in Naheinstellung auf einen Strohkranz als Symbol für die Ernte. Anita und Stefan werden in Halbtotale gefilmt und tragen als einzige Gäste keine traditionelle Kleidung.

Während des Umzuges wird die ganze Zeit Marschmusik gespielt und die Kamera zeigt in einer Totalen die umliegende Landschaft.

Szenenwechsel

Der Umzug tritt in das Festzelt ein und es finden traditionelle Tänze statt, die von der Kapelle musikalisch begleitet werden. Es folgen nah – und halbnaher Einstellungen auf die Tänzer und die Gesichter des Publikums.

Die Kamera präsentiert in Halbnaher die Rede des Doktors. Er überreicht dem Stieglbauer das Geschenk, eine neue Pfeife. Die Malerei auf der Pfeife wird in einer Detailaufnahme dargestellt.

Es ertönt erneut und laut Musik und die Damen dürfen sich einen Tanzpartner aussuchen. Greta eilt zu Stefan und bittet ihn um einen Tanz. Anitas eifersüchtiger Blick wird in Naheinstellung gezeigt. Sie regt sich über Bauernmädchen und Stefans schlechtem Geschmack auf. Während Stefan und Greta tanzen, fragt Greta naiv, ob die Mädchen in Wien hübscher seien, da das Gerücht bestehe. Stefan verneint dies.

Szenenwechsel

In Totaleinstellung fährt Rene Valentin in einem auffallenden roten Cabrio nach Stolling ein. Er trifft keine Menschen an, da alle auf dem Fest sind. Um auf sich aufmerksam zu machen, hupt er. Seine Kleidung ist traditionelle Kleidung an die dörfliche Umgebung angepasst. Als Modedesigner orientiert er sich am jeweiligen Dresscode. Rene Valentin läuft auf das Festzelt zu und findet auch gleich Anita und Stefan. Die folgenden halbnahen Einstellungen betonen die Dialoge zwischen Stefan und Anita und Stefan und Rene Valentin. Rene Valentin setzt alles daran, dass Anita schnellstmöglich nach Wien zurück kommt und versucht Stefan und Anita gegeneinander auszuspielen. Er erkennt Anitas Eifersucht und wittert eine Chance, Greta auf Stefan anzusetzen. Rene Valentin schwärmt vor Stefan, welcher eine „Sextombe Greta“ sei.

In halbnaher Einstellung wird ein Tanz zwischen Valentin und Greta gefilmt. Valentin versucht ihr Komplimente zu machen und überzeugt Greta von ihrer wunderschönen Naturwüchsigkeit gegen die Anita als gefälschte und künstliche Stadtfrau keine Chance habe. Er muntert Greta auf, Stefan zu verführen und erzählt ihr, dass dieser schon länger ein Auge auf sie geworfen habe.

Die Kamera schwenkt auf die zunehmend betrunkenere werdende Gesellschaft.

Szenenwechsel

Stefan lehnt an einem Baum und Greta erklärt ihm ihre Liebe, da sie überzeugt von seiner Zuneigung ist. Es kommt zu einem Kuss. Die Kamera zoomt weg von den

Küssenden und blendet in Halbnaher die suchende Anita ein. In Naheinstellung wird ihr Entsetzen betont, als sie den Kuss bemerkt.

Szenenwechsel

Anita rennt verzweifelt zum Hof. Parallel werden Szenen vom Fest eingeblendet. Ihre Abwesenheit bleibt zunächst unbemerkt. Valentin eilt ihr nach, doch stürzt er nachdem er einen Schnapscoctails getrunken hat, den der Stieglbauer als Allheilmittel deklariert hat.

Am nächsten Morgen wird der Hof in einer Totalen gezeigt und Loni herangezoomt. Erschrocken entdeckt sie Valentin im Morast liegen. Die Einstellung bleibt auf Valentin, während alle herbei eilen. Rene Valentin ist überrascht über die wohltuende Wirkung des Morasts, woraufhin der Doktor gleich eine Probe entnimmt. Durch eine Naheinstellung auf das Gesicht des Doktors wird klar, dass dieser etwas im Schilde führt.

Zeichen der Sequenz: Zelebrierter Katholizismus auf dem Land (Erntefest, Messe, Ikonen, Gesang) , Kapelle und Feuerwehr als Institution, Traditionen (Tanz, Musik, festliche Rituale), Natürlichkeit der Landfrau gegen die Künstlichkeit der Stadtfrau, Intrigen (Stadt und Land), Alkohol als Allheilmittel, Liebe und Eifersucht, Heilkraft der Natur

Sechste Sequenz

Anita und Valentin verlassen das Dorf und Stefan bleibt bei Greta. Romantische Vorstellungen einer Landliebe werden dargestellt.

Erste Szene

In einer Totalen steht Stefan am Brunnen und wäscht sich. Die Kamera zoomt zu einer Halbtotale von Stefan zu Greta, die ihn zum Frühstück ruft. Beim Frühstück wird Stefan ein Brief von Anita überreicht, der in einer Detailaufnahme eingeblendet wird. Anita erklärt in ihrem Brief ihre Abreise.

Stefan bleibt in Stolling und schwärmt von der unverwechselbaren Natur. Er möchte Greta in den Bergen malen.

Szenenwechsel

Greta und Stefan fahren in die Berge. Er malt Greta vor einer Bergkulisse. Die Kameraeinstellung wechselt von einer Totalen auf die Landschaft zu einer Naheinstellung auf Greta und einer Halbnahen auf den zeichnenden Stefan. Während der Zeichnung singt Greta.

Szenenwechsel

Rene Valentin und Anita fahren in seinem roten Auto durch die Berglandschaft zurück nach Wien. Anita ist bedrückt, aber entschlossen.

Szenenwechsel

Hühner werden in einer Naheinstellung eingeblendet. Die Kamera bleibt in Naheinstellung und schwenkt zum Stieglbauer, der die Hühner füttert. Loni kommt hinzu und redet mit ihm über die vermeintliche Hochzeit von Greta und ihrem Bruder Kaspar, die eventuell durch Stefan gefährdet sein könnte. Greta eilt zum Stieglbauer und schwärmt von Stefan. Sie möchte mit ihm nach Wien gehen. Das Gespräch zwischen Greta und dem Stieglbauer wird durch eine Naheinstellung hervorgehoben.
Zeichen der Sequenz: Romantische Landleibe, Natur in Verbindung mit Kunst (Malerei, Gesang), Tiere, Hochzeitsversprechen

Siebte Sequenz

Diese Sequenz bezieht sich auf das Leben in Wien. Der Stieglbauer und Greta treffen nun auf das Leben in der Stadt. Es geht hier vor allem um die Unvereinbarkeit von Stadt und Land. Parallel wird immer wieder das Geschehen am Land eingeblendet.

Erste Szene

Das Wiener Riesenrad wird in einer Totalen dargestellt. Es folgen Schnitte in einer Totalen auf das Rathaus, den Stephansdom und die Hofburg. Die Stadt Wien wird eingeführt als nächster Handlungsspielort.

Szenenwechsel

Greta, Stefan und der Stieglbauer treten in Stefans Wohnung ein. Greta ist fasziniert von dem Ausblick über Wien, der in einer Weitaufnahme präsentiert wird. Während Greta von der Aussicht schwärmt, erkundet der Stieglbauer die technischen Geräte in Stefans Wohnung. Er macht das Radio an und lässt es laufen. Es ertönt Swing Musik. Er ist sehr unbeholfen und erschreckt sich über die Duschkabine.

Szenenwechsel

Rene Valentin und Anita befinden sich in seinem Atelier. Die Kamera zoomt auf die rauchende Anita. Sie reden über ihre gelungene Kollektion.

Szenenwechsel

Stefan zeichnet Greta. Abwechselnd zeigt die Kamera in Halbnaher Einstellung Stefan und Greta.

Szenenwechsel

In Stolling kommt der Briefträger an. Er redet aufgeregt über ein erhaltenes Telegramm von Kaspar. Der Doktor erwartet Post von der österreichischen Bäder AG. Die Neuigkeiten von Kaspar ziehen einige Landbewohner an, die vom Postler Näheres erfahren möchte. Der Doktor erklärt, er habe gerade vor zur Loni zu gehen und verspricht das Telegramm zu überreichen.

Szenenwechsel

Der Doktor versucht Loni und Karl einen Vertrag über den Kauf ihres Grundstückes „anzudrehen“. Er möchte aufgrund der heilenden Wirkung des Moores auf Lonis Grundstück ein Geschäft mit der ÖBAG machen. Während der Doktor mit Loni spricht, erreicht sie die Nachricht, dass Kaspar wieder kommt. Der Doktor sieht sich gezwungen, ihr das Telegramm auszuhändigen. Sein intriganter Plan scheitert zunächst.

Szenenwechsel

Rene Valentin und Anita befinden sich im Atelier. Valentin erhält eine Einladung in das Künstlerhaus. Stefan hat mit dem Gemälde von Greta den ersten Preis gewonnen.

Szenenwechsel

Im Künstlerhaus wird das Gemälde von Greta in Großaufnahme gezeigt. Die Kamera schwenkt auf den Stieglbauer, der die Dekoration vom Buffet essen möchte. Er fasst es nicht, dass das Essen umsonst ist. Die Frau Vizepräsidentin ist schockiert über sein Auftreten. Anita taucht elegant gekleidet mit Rene Valentin auf. Die Kamera schwenkt in einer Naheinstellung auf die laute, aufmüpfige und völlig unpassend gekleidete Greta. Sie schafft es nicht, sich den Stadtverhältnissen anzupassen und kennt die entsprechenden Dresscodes nicht. Stefan ist peinlich berührt und wird in einer Naheinstellung hervorgehoben. Durch eine Verkettung unglücklicher Aussagen während der Kommunikation zwischen Stefan, Greta, Anita und Valentin, kommt Valentins Intrige ans Licht. Greta in Naheinstellung und wütend stellt ihn zur Rede. Sie ist enttäuscht und eilt zu ihrem Großvater, dem Stieglbauer.

Szenenwechsel

Ein Auto fährt nach Stolling und Kaspar steigt aus. Er wird von einer Kapelle und den Dorfbewohnern herzlich empfangen. Die Dorfbewohner werden in einer Totalen repräsentiert. Kaspar trägt einen Anzug und eine Krawatte. Die Kleidung betont, dass er aus einer modernen Welt angereist kommt. Er begrüßt die Dorfbewohner. In

halbnaher Einstellung wird er Dialog zwischen ihm und Loni gezeigt. Er erklärt ihr, dass er keinen Groschen mehr besäße, da er sich verkalkuliert habe. Die Kamera schwenkt auf Herrn Gruber von der ÖBAG, der wegen des Moorbades angereist ist. Kaspar greift ein, bevor es zum Verkauf des Grundstückes an den Doktor kommt.

Die Kamera schwenkt auf die ankommende Greta, die sichtlich überrascht und erfreut über Kaspars Ankunft ist.

Szenenwechsel

Rene Valentin und Stefan stehen sich in seinem Atelier in halbnaher Einstellung gegenüber und streiten sich. Die Kamera blendet Anita mit ein, die sich auch gegen Valentin positioniert. Sie finden durch ihre gemeinsame Wut gegen Valentin zueinander und küssen sich in einer Großaufnahme.

Zeichen der Sequenz: Imposante Gebäude der Stadt Wien, Technik der Stadt, Unbeholfenheit der Landmenschen in der Stadt, Anpassungsschwierigkeiten und Milieuunvereinbarkeiten, moderne und erfolgreiche Stadtfrau, nahes zwischenmenschliches Verhältnis der Menschen auf dem Land, Schönheit der Landfrau, Behütung der Landfrau durch den Großvater, Empfang von Heimkehrern, Sieg der Liebe und der Gerechtigkeit gegen Intrigen

Achte Sequenz

Die Liebenden finden zueinander und heiraten in ihrem zugehörigen Milieu.

Erste Szene

Eine Weide bei Stolling wird in einer Totalen eingeblendet. Greta und Kaspar sitzen circa 10 Meter voneinander entfernt. Greta schmust mit einem Kalb und singt. Die Kameraeinstellung wechselt von einer Totalen zu einer Halbtotale auf Greta und schwenkt in einer Naheinstellung auf das Kalb.

In halbnaher Einstellung werden Kaspar und Greta nebeneinander sitzend gezeigt. Sie gestehen sich ihre „Ausrutscher“.

Szenenwechsel

In Detailaufnahme wird die Vermählungskarte von Stefan und Anita präsentiert. Anita erzählt Valentin von den erfreulichen Neuigkeiten woraufhin dieser wütend reagiert. Anita und Stefan beschließen ihre Hochzeitsreise nach Stolling zu machen.

Szenenwechsel

In Halbtotale wird die Ankunft von Anita und Stefan in Stolling gefilmt. Es erscheint Blasmusik und kurz darauf erscheint ein Hochzeitsumzug. Die Kamera zeigt in

Halbtotale der beiden Hochzeitspaare Greta und Kaspar und Loni und Karl. Sie werden in halbnaher Position herangezoomt. Der Stieglbauer tritt zu Anita und Stefan und empfängt sie wie immer gastfreundlich.

Szenenwechsel

Der Hochzeitsmarsch und die umliegende Landschaft werden in einer Totalen dargestellt. Im Off ist Gretas Gesang zu hören.

Zeichen der Sequenz: Liebe und Milieu als Bestimmung und Zugehörigkeit, Gastfreundlichkeit, Natur, städtischer Egoismus, junge Tiere als Symbol für Reinheit und Unverdorbenheit oder auch Unerfahrenheit

11. Der Heimatfilm und der nationale Diskurs um 1950

11.1 Zeichen und Bedeutungskonstruktionen

Die oben analysierten Zeichen und deren Bedeutungskonstruktionen können uns Aufschluss über die konstruierte nationale Identität Österreichs in den 1950er Jahren geben. Da der Heimatfilm eines der populärsten Filmgenres der 1950er Jahre darstellt, ist davon auszugehen, dass die Bedeutungskonstruktionen im Heimatfilm eine Relevanz für den sozialen Alltag des/der Betrachters/Betrachterin haben. Die konstruierten Bedeutungen werden vom Publikum verstanden und haben die Macht, Botschaften subtil zu transportieren. Wie bereits erwähnt, spielt der Publikumsgeschmack eine zentrale Rolle und die Zeichen müssen derart konzipiert sein, dass die Vorlieben der Zuschauer bedient werden, da der Verkauf der Filme sonst nicht gewährleistet ist. Hier manifestiert sich das Moment der Machtzirkulation. Der Regisseur hat die Macht, Zeichen zu transportieren, doch er muss sich am Geschmack des Betrachters orientieren, ist daher in seiner Macht eingeschränkt und abhängig vom Publikum.

Darüber hinaus ist Heimat und der Heimatfilm, der die österreichische Heimat thematisiert, ein Element des nationalen Diskurses. Der nationale Diskurs ist nationalitätsfördernd und beeinflusst die Konstruktion von nationaler Mentalität, präsentiert nationale Charaktereigenschaften und andere produzierte nationalspezifische Merkmale.

Da Heimat bezüglich politischer Interessen als Instrument dient, um Zugehörigkeit zu einer Nation herzustellen, ist davon auszugehen, dass die präsentierten Zeichen des Heimatfilms Identifikationszwecken dienen.

Die Zeichen des Heimatfilms transportieren bestimmte Vorstellungen über die Heimat und das soziale Gefüge. Die Heimat wird einzigartig vorgestellt und bestehende Merkmale wie die Natur werden glorifiziert. Im Heimatfilm herrscht eine strikte soziale Ordnung und soziale Gesetze. Die Handlungen im Heimatfilm beschreiben, wie sich Menschen zu verhalten haben und mit welchen Konsequenzen sie bei Fehlverhalten zu rechnen haben. Der Heimatfilm gibt an wie schön die Welt ist, wenn man bestimmte (nationalspezifische) Grundsätze befolgt, d.h. der Nation angehört und einen gewissen Grad an Nationalstolz besitzt. Vermutlich liegt in sozial und politisch instabilen Zeiten, der Wunsch des Publikums nach der schönen, einfachen Welt,

besonders hoch. Da die 1950er Jahre eine politisch unruhige Zeit waren, könnte gemutmaßt werden, dass die Popularität des Heimatfilms ein zeitspezifisches Phänomen ist.

Im folgenden Teil der Arbeit werden die transportierten Zeichen nach ihren Bedeutungskonstruktionen analysiert und in einen Zusammenhang mit dem nationalen Diskurs und anderen medialen, öffentlichen Bereichen der 1950er Jahre gebracht. Um die unterschiedliche Herangehensweise und die verschiedenen Möglichkeiten des Heimatfilms aufzuzeigen, werde ich die Filme weiterhin getrennt voneinander bearbeiten.

11.1.1 „Heimatland“, bäuerliches Drama

Heimatland repräsentiert die Konsequenz bei Austritt aus dem heimatlichen sozialen Gefüge. Es werden soziale Gesetze und der Förster als oberster Ordnungshüter beschrieben. Moralisch korrektes Verhalten wird gegenüber Fehlverhalten positioniert und eine sozial taugliche Lebensweise propagiert. Das Kampfverhalten zweier Männer wird hervorgehoben und der außerordentliche Status des Försters betont.

Bedeutungskonstruktionen bezüglich des dörflichen Milieus von Grabeneck:

Das Wirthaus ist ein zentraler Ort des Handlungsgeschehens. Im Wirthaus treffen sich die männlichen Dorfmitglieder, reden über alltägliche Dinge oder über wichtige, gesetzliche Beschlüsse. Beim Wirt (bzw. der Wirtin) und beim Bier wird über sozial gewichtige Angelegenheiten entschieden. Das Gasthaus ist ein gewöhnlicher Ort für Beschlüsse. Ebenso ist der Konsum von Alkohol ein völlig natürliches und alltägliches Element. Die männlichen Dorfmitglieder haben in der Regel einen Beruf, der mit bestimmten Charaktereigenschaften zusammenhängt. So gilt der Apotheker als solide oder der Gemeinderatssekretär als sehr traditionsbewusst. Die Frauen verrichten meist dienstleistungsbezogene Arbeiten. Sie arbeiten als Dienstmädchen, Bedienung, Krankenpflegerin etc. Studierte Frauen haben Berufe mit höheren Positionen, z.B. Lehrerin. Die berufliche Position bestimmt den Status einer Person. Dienstmädchen haben wenig Wert und werden dementsprechend unfreundlich und respektlos behandelt. Es gibt auch auf dem Land Arbeitslosigkeit, die sich die Betroffenen jedoch mangels Disziplin selbst zuzuschreiben haben.

Jeder hat einen Platz in dem dörflichen, heimatlichen Milieu. Bei Verlassen der Heimat führen die Personen ein Einsiedlerleben. Bei einer Wiederkehr erlangen sie nicht mehr ihren Platz innerhalb des heimatlichen, sozialen Gefüges zurück und bleiben in einer Außenseiterposition. Die Heimatverstoßenen bzw. Außenseiter geraten in arrogantes, überhebliches und stolzes Verhalten als Reaktion auf ihre soziale Degradierung.

Die Familienmitglieder haben ein starkes Verantwortungsbewusstsein untereinander und stehen füreinander ein. Sie verhalten sich darüber hinaus gutmütig.

Kinder und junge Tiere, die personifiziert werden, erkunden euphorisch und interessiert ihre heimatlichen Gefilde. Die Natur ist eine Art „Riesenspielplatz“, der allerlei abenteuerliche Erkundungen bereithält. Die Natur ist ein einzigartiges Erlebnis. Die Kinder erlangen über die Erkundungen ein Heimatbewusstsein. Die Naturdarstellungen werden glorifiziert. Die Natur wird harmonisch und erbarmungslos dargestellt. Sie bietet Erholung, aber ist auch gefährlich. Der Natur muss respektvoll begegnet werden

Die Kinder lernen den Wert ihrer Umgebung auch durch traditionelles Liedgut kennen, das Bestandteil des Schulunterrichts ist.

Kinder und Dorfbewohner tragen traditionelle Kleidung und verkörpern damit soziale Ordnung und Struktur, die der Betrachter mit „früher“ verbindet. Die traditionelle Kleidung wird darüber hinaus mit Bodenständigkeit assoziiert.

Männlichkeit wird mit den Attributen entschlossen, mutig und progressiv verbunden. Rachsucht und Genugtuung sind negativ besetzte Verhaltensweisen, die besonders bei Außenseitern merkbar sind. Männliche Rivalen verhalten sich aggressiv und entschlossen. Rivalitäten beziehen sich meist auf materielle Belange oder Frauen.

Der Kampf unter Männern wird mit dem Kampf zwischen zwei Wildtieren verglichen, triebhaft und bis hin zum Tod. Der Gewinner ist der mit dem höheren (sozialen) Rang, d.h. die Revierverhältnisse spielen eine bedeutende Rolle.

Der Förster hat eine herausragende Position und ihm wird respektvoll begegnet. Er ist der Hüter der sozialen Ordnung. Er regelt die Verhältnisse in seinem Revier, welches sich auf das dörfliche Milieu bezieht. Der Förster vollzieht Strafen bei Fehlverhalten, wie beispielsweise Wilderei. Er pflegt das Forstrevier und kümmert sich um die Tiere in seinem Revier.

Der Umgang mit Tieren ist einerseits liebevoll, andererseits auch brutal.

Der Mensch hat ein sehr inniges Verhältnis zu den Tieren und der Hund stellt einen treuen, bedingungslosen Gefährten dar. Der treue, bedingungslose Gefährte steht im Gegensatz zum Menschen, der nicht bedingungslos liebt.

Die Liebe zwischen zwei Menschen wird mit mehreren Bedeutungen assoziiert. Einerseits ist die Liebe so stark, dass der Mensch bereit ist, sein Leben zu ändern. Liebe verstärkt den Willen. Liebe ist romantisch und ist eine bedeutende Tugend. An die Liebe wird geglaubt und gekämpft. Die Annäherung zwischen Mann und Frau verläuft nach bestimmten moralischen Regeln. Liebe und Vernunft können sich widersprechen. Liebe kann die Sicht auf das Wesentliche behindern und es können Fehlentscheidungen folgen. Wichtig ist die Erkenntnis, einen Fehler gemacht zu haben. Fehler in der Liebe sind geduldet und werden verziehen. Eine Heirat kann die soziale Ordnung innerhalb des Dorfes gefährden und auch wiederherstellen.

Liebe und Geduld sind pädagogische Tugenden. Durch diese Tugenden schafft man es, Dinge zum Guten zu wenden.

Der Katholizismus prägt die Moral- und Wertvorstellungen. Notlügen sind gerechtfertigt, sofern sie keinem schaden.

Auch traditionelle Feste stehen in Verbindung mit katholischen Elementen. Im Laufe der Zeit werden moderne Elemente mit traditionellen Elementen vermischt. Tradition steht für Bodenständigkeit und Struktur. Moderne Elemente werden skeptisch betrachtet, aber geduldet.

Frauen aus einem anderen Milieu haben die Möglichkeit, die heimische Männerwelt derart zu „bezirzen“, dass diese nicht mehr entschlossen sind. Sie besitzen Reize, denen die Männer nicht widerstehen können. Sie sind berechnend und hinterlistig. Das Milieu eines Vergnügungsparks wird als nicht solide und ordinär angesehen.

Es herrschen im ländlichen Milieu Gesetze, die einzuhalten sind. Bei einem Verstoß werden Strafen verhängt. Die Gendarmerie sorgt neben dem Förster für die Einhaltung der Gesetze und anderen bürgerlichen Pflichten.

Die Herstellung der sozialen Ordnung im ländlichen Milieu geht bis hin zum Tod (Ermordung) einer Person, die das Kollektiv in seiner Struktur stört. Störenfriede werden nicht geduldet. Wenn keine Anpassung an die jeweiligen Ordnungssysteme stattfindet, wird die Person aus dem Milieu entfernt. Hier geht es nicht mehr um Gerechtigkeit, sondern um die Tatsache, dass die dörfliche Ordnung gefährdet wird. Legt man sich mit Gesetzeshütern wie dem Förster oder der Gendarmerie an und tritt

ihnen respektlos entgegen, ist eine Integration im Dorf nicht möglich und eine Bestrafung die notwendige Konsequenz.

11.1.2.,„Das Lied der Hohen Tauern“, Zeitfilm

Das zentrale Thema, bzw. die zentrale Gegenüberstellung, bilden Tradition und Fortschritt. Der Bau des Kraftwerks von Kaprun gilt als zukunftsorientiertes, modernes Projekt, das auf natürliche Hindernisse trifft und die Allmachtsvorstellungen der Zukunft relativiert.

Bedeutungskonstruktionen im Hinblick auf den Aufbau des Kraftwerkes und des technischen Fortschritts:

Das Bauwerk und die Arbeit zum Aufbau des Bauwerks werden mythisiert. Die Arbeiter werden besonders stark und tapfer repräsentiert. Sie arbeiten mit natürlichen Elementen, die wiederum eine einzigartige Kraft haben. Das Bauwerk und damit die zukünftige Energiegewinnung werden zum Mythos. Die Vorstellungen der Zukunft sind optimistisch. Das Arbeitermilieu hat eigene Regeln und Gesetze. Sicherheit, Konzentration und Genauigkeit sind beim Kraftwerkbau außerordentlich wichtig. Die Bauarbeiter sind ausschließlich Männer. Der Besuch von Frauen ist nicht gern gesehen, da die Männer zu sehr von der Arbeit abgelenkt werden. Der Blick für die wesentliche Arbeit würde verloren gehen. Die Männer wohnen in Baracken, die sehr chaotisch und unordentlich sind. Ohne die Frau sind sie nicht in der Lage Ordnung in ihren Räumlichkeiten zu halten. Eine Frau ist für die Ordnungshaltung notwendig. Frauen sind zwar anwesend in Kaprun, aber sie arbeiten in einem eigenen Dienstleistungssektor. Sie bewirtschaften die Kantine und verpflegen die männlichen Arbeiter. Der Konsum von Alkohol steht im Zusammenhang mit übertriebenen Verhaltensweisen und ist lasterhaft. Da die Arbeit viel Aufmerksamkeit erfordert, ist übermäßiger Alkoholkonsum nicht erwünscht. Leichtsinnige Arbeiter werden als unqualifiziert bewertet. Unanständiges Benehmen, beispielweise sexuelle Belästigung der Frauen, ist eine negative Verhaltensform „einfacher“ und dummer Bauarbeiter. Sie haben einen geringen sozialen Status. Qualifizierte Arbeiter haben leitende Funktionen und einen höheren sozialen Status. Sie verhalten sich sittlich

und nach sozialem Normverhalten. Der Beruf bzw. die berufliche Position bestimmen das Ansehen einer Person.

Die Sicherheit der Menschen während der Arbeit hat oberste Priorität. Es gibt eine verantwortliche Person, den Sicherheitsingenieur, der sich um die Sicherheit der Arbeiter kümmert. Für die Arbeiter wird Verantwortung übernommen.

Durch neue technische Errungenschaften wird versucht, die Zeichen der Natur zu erkennen. Die Technik ist jedoch der Natur unterlegen. Traditionelles Wissen, d.h. das Verstehen und Interpretieren natürlicher Zeichen, ist eine traditionelle Kunst, die einen enormen Wert hat und die technische Errungenschaften besiegt.

Die Technik ist verbunden mit Allmachtsvorstellungen, die Natur besiegen zu können. Da jedoch die Natur göttlich ist und Gott als höchste Instanz unbesiegbar ist, kann die Technik nur in einem bestimmten Rahmen funktionieren.

Bedeutungen in Bezug auf Tradition und Natur:

Traditionen stehen in einer engen Verbindung mit dem katholischen Glauben. Das traditionelle Wissen über die Natur geht einher mit einem enormen Respekt vor der Natur, da diese von Gott geschaffen ist. Das Göttliche muss geehrt und respektvoll behandelt werden. Der Bau des Kraftwerkes bedeutet einen Eingriff in die Natur und ist daher eine ignorante Aktion gegenüber Gott, die eine Sünde darstellt. Nach katholischen Glaubensvorstellungen werden die Menschen für ihr sündhaftes Vergehen an der Natur bestraft. Die Allmachtsvorstellungen der Menschen müssen ausgetrieben werden und sind lasterhaft.

Die Natur ist allmächtig, da sie durch Gott geschaffen ist. Die Naturgewalt entscheidet über das Leben und den Tod der Menschen. Die Natur hat außerordentliche Kräfte und ihre Erscheinungsformen werden glorifiziert.

Die Kleidung der Frauen aus den ländlichen Gegenden ist traditionell.

Vorstellungen über Liebe und sozialen Verhaltensweisen:

Die Vernunft und Verantwortungsbewusstsein werden über die Liebe positioniert. Ein junger Mensch hat zunächst Schwierigkeiten rationale Entscheidungen zu treffen. Je reicher ein Mensch an Lebenserfahrung wird, umso vernünftiger wird er. Auslandsaufenthalte vergrößern die Lebenserfahrung und sind daher erwünscht. Der Bildungsgrad und das Ansehen werden erhöht.

Der Familienzusammenhalt hat oberste Priorität. Persönliche Wünsche und Bedürfnisse geraten im Hinblick auf familiäre Angelegenheiten in den Hintergrund. Egoistisches Verhalten ist nur berechtigt, wenn es sich um rational sinnvolle Handlungen außerhalb familiärer Strukturen handelt.

Die Liebe einer Frau steht im Zusammenhang mit Entschlossenheit, einem starken Willen und auch egoistischen Tendenzen, die manipulierend wirken können. Sie hat sich letztendlich dem Willen des Mannes zu fügen, auch wenn sie entgegen ihrer Gefühle handelt. Ein Mann betrachtet Liebesbeziehungen rationaler als eine Frau und hebt die Zugehörigkeit aus dem gleichen Milieu hervor. Das Milieu bestimmt die Lebensart, daher ist eine gemeinsame Zugehörigkeit bezüglich einer Ehe vorteilhaft, aber nicht zwingend notwendig. In letzter Konsequenz kennt die Liebe keine Grenzen. Lieben sich zwei Menschen aufrichtig, begegnen sie sich treu und geduldig.

Macht und Abhängigkeiten der Menschen untereinander gibt es im Wissensbereich und in Bezug auf materielle Güter. Wissen verleiht Macht, ebenso Besitz. Der Missbrauch dieser Macht hat negative Folgen.

11.1.3 „Wo die Lerche singt“, Musikalisches Lustspiel

Die Bedeutungskonstruktionen im Heimatfilm „Wo die Lerche singt“ beziehen sich vorrangig auf die Bildung von milieuspezifischen Eigenschaften hinsichtlich des Stadtlebens und des Landlebens. Allgemeine Bedeutungen transportieren Vorstellungen über die Liebe und allgemeine menschliche Umgangsformen.

Bedeutungskonstruktionen, die das Leben auf dem Land betreffen:

Die Menschen bzw. die Dorfbewohner werden sehr gastfreundlich dargestellt. Fremden gegenüber reagiert man aufgeschlossen und hilfsbereit. Es treten auch intrigante Menschen auf. Im Endeffekt siegt jedoch immer die Gerechtigkeit und die Intrige fliegt auf.

Jeder hat seinen festen, zugeschriebenen Platz innerhalb des sozialen Gefüges am Land. Die Familie hat eine bestimmte Arbeitstradition, die von den Familienmitgliedern fortgeführt werden soll. Es gibt auch individuelle Berufsvorstellungen außerhalb des sozialen Gefüges. Der Austritt aus dem sozialen

Gefüge stößt auf Unverständnis. Toleriert werden Auslandsaufenthalte, die sich auf einen konkreten absehbaren Zeitraum beschränken und eine Wiederkehr in die Heimat garantieren. Diese Auslandsaufenthalte stehen häufig in Verbindung mit materiellem Zuwachs und dienen der materiellen Bereicherung der Familie.

Landbewohner orientieren sich an natürlichen Bedingungen und sind existentiell von natürlichen Gegebenheiten abhängig. Sie stehen in einer engen Verbindung mit der Natur und wissen die Zeichen der Natur zu deuten.

Tiere sind überwiegend Nutztiere und haben eine bestimmte Funktion. Die Darstellung von jungen Tieren repräsentiert Unerfahrenheit, Reinheit und Unverdorbenheit. Die jungen Tiere werden personifiziert und erhalten kindliche Attribute.

Arbeiten wie beispielsweise die Heuernte werden gemeinsam vollzogen. Im Film wird die gemeinsame Heuernte durch das Singen der Arbeiter im Chor hervorgehoben. Das Dorf ist von den natürlichen Erträgen abhängig, daher ist die Mithilfe der Menschen untereinander wichtig. Arbeitssolidarität ist ein bedeutender Aspekt. Durch bestimmte technische Inszenierungen wird die Arbeit auf dem Land glorifiziert und erscheint, trotz sommerlicher Hitze, leicht. Die Arbeitswerkzeuge sind technologisch klassische Geräte. Es gibt keine Autos. Als Transportmittel dient der Pferdewagen. Die Arbeitsmittel wirken althergebracht und betonen die traditionelle Arbeit auf im ländlichen Milieu.

Die Tätigkeitsbereiche auf dem Land sind geschlechtsspezifisch. Bestimmte Tätigkeiten sind speziell auf die Fähigkeiten von Frau und Mann abgestimmt. Frauen und Männer haben demnach Eigenschaften, die für bestimmte Arbeitsfelder geeignet sind.

Die Gewänder der Dorfbewohner sind Dirndl bzw. Lederhosen oder richten sich nach dem Berufsbild. Der Förster, die Gendarmerie, der Postbote und die Feuerwehrmänner tragen berufsbezogene Kleidung. Die Kleidung ist traditionell und ist ein Element der österreichischen Tradition. Es ist eine nationalspezifische Kleidung, die in ihrer ursprünglichen Funktion als Arbeitsgewand getragen wurde. Da Traditionen mit konstanten Werten und Normen assoziiert werden, kommuniziert auch die Kleidung konstante soziale Strukturen.

Essgewohnheiten der Dorfbewohner beziehen sich auf die körperlichen Tätigkeiten. Es wird darauf geachtet, möglichst fett und nahrhaft zu essen, um die nötige Kraft zu Vollrichtung der körperlichen Arbeiten zu haben. Tischmanieren sind unwichtig.

Unverheiratete Frauen und Männer schlafen in getrennten Zimmern. Die moralischen Vorstellungen über die Liebe und die Beziehung zwischen Mann und Frau ist eng verknüpft mit dem Katholizismus. Vor der Ehe ist Sex ein Tabuthema. Es wird um die Hand der Frau beim Vater oder einem anderen verantwortlichen Familienmitglied angehalten. Der Weg zur Hochzeit unterliegt einer geregelten Prozedur. Die Liebe auf dem Land erhält eine verklärte, romantische Bedeutung. Romantische Stunden zu zweit in der unberührten Natur werden häufig repräsentiert. Personen, die eine Beziehung eingehen, haben einen ähnlichen sozialen Status. Der Knecht heiratet beispielsweise die Magd. Dauerhafte Beziehungen können nur aus einem äquivalenten sozialen Milieu entstehen.

Der Katholizismus wird auf unterschiedliche Weise gelebt und zelebriert. Zentral sind der Glaube an Gott und das göttliche Schicksal. Im Gegensatz zu Gott steht das „Böse“, der Aberglaube. Unerklärbare Gegebenheiten werden auf magische Kräfte zurückgeführt. Gott ist gütig und wird in Form von Messen und Festen für seine Güte geehrt. Biblische Figuren sind als Abbildungen in den Landhäusern zu finden und sind Schutzpatrone für die Bewohner. Das Schicksal der Menschen hängt von der Güte Gottes ab, daher hat die Verehrung einen großen Stellenwert.

Die Natur ist von Gott geschaffen und muss geachtet werden. Bei erfolgreichen Ernteträgen wird Gott mit traditionellen Erntefesten gedankt. Brauchtümer stehen in einem engen Zusammenhang mit religiösen Sitten.

Weiterhin wird die Heilkraft der Natur betont, die besonders effektiv wirkt. Die heilende Kraft ist einzigartig und ist ein besonderer Bestandteil der natürlichen Vorkommnisse.

Auch Alkohol gilt als Allheilmittel und ist untrennbar mit Festen verbunden. Alkohol wird legitimiert und Rauschzustände werden verharmlost.

Die Dorfbewohner haben eigene Institutionen. Die Feuerwehr, die Post und die Musikkapelle sind die am häufigsten dargestellten Institutionen. Die Institutionen sind zentrale Elemente zur Erhaltung der Dorfstruktur.

Die Musikkapelle begleitet Feste, spielt bei Messen und bei sonstigen Anlässen. Die musische Begabung der Dorfbewohner wird als natürliche Gegebenheit repräsentiert. Außerordentliche Talente werden besonders hervorgehoben.

Der Frau vom Land werden bestimmte Attribute zugeschrieben. Sie ist couragiert, selbstbewusst, besitzt eine natürliche Schönheit und ist zielstrebig. Außerdem wird sie als naiv, zart, verspielt und extrem hübsch beschrieben.

Der Mann tritt als Beschützer und Verehrer der Frau auf. Die Stadtfrau hat einen exotischen Stellenwert. Der Mann spürt ihre Reize und möchte sie auf klassische Art des „Fensterlins“ erobern. Der Mann vom Land schaut sich nach vielen anderen Frauen um, bevor er sich für eine Partnerin entscheidet. Hier kommt es zu Konflikten zwischen Mann und Frau, die sich in der Partnerwahl verbindlicher zeigt.

Die Sprache der Landbewohner ist gekennzeichnet von einem regional ausgeprägten Dialekt. Hochdeutsch wird noch mit dem Preußentum in Verbindung gebracht und steht sinnbildlich für den Feind.

Einige Handlungsstrukturen zielen auf eine Konstruktion ab, dort zu bleiben, wo man geboren ist. Das soziale Gefüge, in das man hineingeboren ist, sichert die Existenz. Der Platz in der Gesellschaft ist je nach Geschlecht bestimmt und es kommt zu Anpassungsschwierigkeiten und unbeholfenem Verhalten bei einem Milieuwechsel. Ein Milieuwechsel wird zwar toleriert, aber führt nicht zum erhofften Glück. Das Glück kann nur innerhalb des eigenen heimischen sozialen Gefüges gefunden werden.

Bedeutungskonstruktionen, die die Stadt betreffen:

Der Stadtmensch wird materialistisch orientiert und egoistisch dargestellt. Materielle Besitztümer sind Form von Statussymbolen und werten den Menschen auf.

Städter glorifizieren die unberührte Natur und die herrliche Landschaft außerhalb der Stadt. Die Natur stellt den Gegenpol zum hektischen und stressigen Leben in der Stadt dar und repräsentiert Entspannung und Erholung. Die komfortablen Gewohnheiten in der Stadt gibt es auf dem Land nicht, was zu Anpassungsschwierigkeiten führen kann.

Die Stadt ist gekennzeichnet durch imposante Gebäude. Natürliche Elemente werden nicht dargestellt. Man lebt in Wohnungen auf engem Raum. Technisch verfügen die Wohnräume über einen hohen Standard. Es gibt allerhand technische Geräte, die das (stressige) Leben erleichtern. Ein Auto zu besitzen, gehört zum städtischen Usus.

Das Berufsbild des Städters ist im Gegensatz zum Landbewohner nicht festgelegt und individuell gewählt. Er wählt handwerkliche Berufe, die weniger mit körperlicher als mit kognitiver Anstrengung verbunden sind. Der Beruf ist verbunden mit Stress und einem ständigen Wettkampf. Hier finden sich kapitalistische Tendenzen im Gegensatz zur Arbeit auf dem Land. Erfolg im Beruf zu haben, ist sowohl für die Frau

als auch für den Mann wichtig. Der Status und das Ansehen einer Person werden durch beruflichen Erfolg erhöht.

Während der Arbeit und zu bestimmten Anlässen Alkohol zu trinken ist für den Städter legitim.

Seine Vorstellung über Liebe ist modern. Es werden zwar moralische Grundprinzipien des Katholizismus (kein Sex vor der Ehe) eingehalten, aber der Glaube an Bestimmung und schicksalhafte Verbindungen gerät in den Hintergrund.

Äußerliche Erscheinungsformen und Auftreten haben eine wichtige Bedeutung. Es gibt Verhaltenscodexe die sich vorwiegend auf Tischmanieren beziehen und Dresscodes. Um schlank zu bleiben wird möglichst fettarmes Essen bevorzugt. Dicke Menschen gelten als unästhetisch.

Frauen sollen ein perfektes und damenhaftes Auftreten haben. Sie legen Wert auf die Darstellung einer selbstbewussten Lady und wirkt durch ihr konstruiertes Äußeres oft künstlich. Ebenso tritt der Mann als Gentleman auf.

Gemeinsame Konstruktionen:

Vorstellungen von Recht und Unrecht seitens der Stadt- und Landmenschen decken sich. Moralische Werte beispielsweise bezüglich der Liebe sind sich bis auf kleinere Abweichungen¹¹⁶ sehr ähnlich. Sie hängen eng mit katholischen Wertvorstellungen zusammen, die für den österreichischen Bürger bedeutend sind. Im sozialen Umgang miteinander werden die zehn Gebote befolgt. Über den Katholizismus bzw. den damit verbundenen Regeln, wird über Recht und Unrecht entschieden.

Intrigante Menschen werden bestraft. Das Ungerechte und die Lüge haben keinen Erfolg und werden zwangsläufig dem Guten bzw. der Wahrheit unterliegen.

Das soziale und territoriale Milieu (Stadt oder Land), in das man geboren ist, bestimmt das weitere Leben des Individuums. Bei einem Austritt aus dem hineingeborenen Milieu gerät das Individuum zunächst in eine Orientierungslosigkeit und muss sich an die neuen Verhältnisse gewöhnen. Es kommt zu Anpassungsschwierigkeiten und die betreffenden Personen werden unzufrieden. Letztendlich kann man nur dort sein Glück und seine Bestimmung finden, wo man geboren ist.

¹¹⁶ In der Stadt sind die Vorstellungen „moderner“, d.h. die Partnerwahl gestaltet sich offener und die Fixierung auf nur einen Mann ist weniger stark ausgeprägt. Der Stellenwert von Heirat ist bezüglich Stadt und Land äquivalent.

11.2 Zusammenfassung

Alle drei Filme suggerieren eine spezifische österreichische Mentalität bzw. österreichische Stereotype. Gesellschaftlich erwünschte Verhaltensnormen des Österreicher werden repräsentiert. Der Österreicher ist demnach gutmütig, teilweise selbstlos, wenn es um familiäre Angelegenheiten geht, gastfreundlich, obrigkeitshörig, bescheiden, gesellig und traditionsbewusst. Arroganz, Stolz, Intrigen und Lügen sind menschliche Laster und sind in der sozialen Interaktion nicht erwünscht. Diese negativen Verhaltensweisen werden gesellschaftlich geahndet und stehen für einen schlechten Charakter.

Der katholische Glauben ist ein zentrales Element der österreichischen Nationalität. Der Glaube an Gott impliziert moralische Verhaltensweisen, die die Menschen einzuhalten haben.

Das Leben auf dem Land wird idealisiert, die Natur glorifiziert. Alle Werte und Verhaltensweisen der Personen auf dem Land tragen zur Konstruktion eines ländlichen Idealbildes bei. Das (visuell konstruierte) österreichische Territorium wird zu einem nationalen Leitbild für den Nationalcharakter, da spezifische Merkmale in Bezug auf die österreichische Eigenart konstruiert und repräsentiert werden.

Es herrscht eine festgeschriebene soziale Ordnung. Jedes Individuum hat einen Platz in der Gesellschaft, den es einnehmen muss. Austritte aus dem hineingeborenen sozialen Milieu sind unerwünscht und werden den Menschen dauerhaft nicht glücklich machen. Sie können für das Individuum schwerwiegende Folgen haben und können zu einem kompletten Ausschluss oder einer Außenseiterposition führen. Es gibt innerhalb der Gesellschaft Hierarchien, die stark patriarchalisch organisiert sind. Dazu gehören die Ordnungshüter, denen mit Respekt zu begegnen ist und deren Gesetze befolgt werden müssen. Der Staat übernimmt Verantwortung für seine Bürger und sichert die soziale Existenz.

Frauen und Männern werden bestimmte Charaktereigenschaften zugeschrieben, die im Wesentlichen den Beruf bestimmen. Die Bedeutungskonstruktion der Frau hängt eng mit der Rolle als fürsorgliche Mutter zusammen. Die Frau ist für die Erziehung und u.a. den Haushalt zuständig. In der Pflege und dem Behüten von Mensch, Hof und Tier werden ihre Qualitäten hervorgehoben. Der Mann hingegen versorgt die Familie auf materieller Basis und ist das Familienoberhaupt. Die geschlechtsspezifischen Konstruktionen beziehen sich auf das ländliche Milieu, das

eng an konservative Verhaltensweisen und nationalsozialistische Gender-Vorstellungen gekoppelt ist.

Die Stadt wird weitaus weniger glorifiziert repräsentiert als das Land. Der Konstruktion des ländlichen Milieus wird in Bezug auf die Herstellung nationaler Identität mehr Bedeutung beigemessen als der Konstruktion der Stadt. Das bedeutungsvoll repräsentierte Land ist verbunden mit der Vorstellung einer „ursprünglichen und natürlichen“ Idee der Nation Österreich, die ein wesentliches Element einer identitätsstiftenden Nationalkultur ist.¹¹⁷ Diese Bedeutung steht im Zusammenhang mit einem Ursprungsmythos.

Traditionelle Musik, Tanz, Kleidung und auch traditionelle Texte (z.B. Liedgut) sind Teil einer Idee eines österreichischen Volksgeistes, der die Konstruktion nationaler Identität fördert.¹¹⁸

In der Stadt haben Traditionen oder festgeschriebene Verhaltensweisen weniger Bedeutung. Das Leben der Städter ist individuell gestaltet und die Menschen werden als unruhig, oberflächlich und teilweise orientierungslos beschrieben. Das Leben auf dem Land steht in Kontrast zu dem Leben in der Stadt. Die Konstruktion des Stadtlebens ist jedoch nicht nur negativ besetzt. Auch der städtische Bereich ist Teil der Heimat und zeichnet sich durch eine außerordentlich Bauweise aus, die in Zusammenhang mit der österreichischen Zeit der Dynastien steht. Der Stadtmensch sehnt sich nach dem Land, da er sich von seinem stressigen Alltag erholen will. Das Land dient als Erholungsgebiet.

Liebe und zwischenmenschliche Beziehungen unterliegen bestimmten Verhaltensregeln, die in Verbindung mit katholisch geprägten Moralvorstellungen stehen. Die Vernunft bzw. der Verstand werden höher als das Gefühl bewertet. Gefühle haben dennoch eine enorme Kraft und können den Willen und die Entschlossenheit eines Menschen wesentlich beeinflussen.

Der technische und industrielle Fortschritt ist für den wirtschaftlichen Aufschwung der 1950er Jahre relevant und wird in Form eines Mythos repräsentiert. Der wirtschaftliche Aufschwung wird positiv dargestellt, doch die Natur und der damit verbundene Glaube an das Göttliche muss bewahrt werden. Fortschritt hat seine Grenzen. Der Glaube im Sinne eines traditionellen Elementes muss beibehalten werden und kann durch technische Errungenschaften nie ersetzt werden.

¹¹⁷ Ruth Wodak, Zur diskursiven Konstruktion nationaler Identität, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1998, S.61-63

¹¹⁸ Ebd., S.64

Alkohol und Tabak sind legale Sucht- und Genussmittel und werden vorrangig von Männern konsumiert. Der unkontrollierte Konsum von Alkohol ist verpönt und führt zu zügellosem Verhalten. Der Mensch soll sich gemäßigt und angepasst verhalten.

Die Abgrenzung zu Deutschland findet sich in der Thematisierung der Sprachunterschiede bzw. des Dialektes. „Hochdeutsch“ (im Film: Preußisch) ist nicht beliebt und wird verachtet.

12. Resümee

Bedeutungen, die der Heimatfilm der 1950er Jahre produziert, müssen auf unterschiedlichen Ebenen betrachtet werden, die gemeinsam auf die Konstruktion von kollektiven Merkmalen einer Gesellschaft abzielen.

Das Genre Heimatfilm beinhaltet zum einen Darstellungen, die sich allesamt auf die Nation Österreich im Sinne eines begrenzten territorialen Heimatbegriffes beziehen. Die österreichische Landschaft und Gesellschaft wird derart inszeniert, dass Heimat als „ästhetisches Projekt“ eng geknüpft an traditionelle, konservative Werte fungiert. „Die traditionellen Heimatbilder werden klischeehaft ästhetisiert und mediengerecht als Ersatzangebot präsentiert.“¹¹⁹ Die Heimatfilme verkörpern durchweg Bilder, die sich auf die Heimat des Betrachters beziehen und in ihm u.a. positiv besetzte Emotionen wecken. Es geht also vorwiegend darum, ein positives Heimatelebnis zu konstruieren, das sich nach den gesellschaftlichen Bedürfnissen richtet. Nach Sut Jhally ist der Heimatfilm ein Teil der Populärkultur, der auf die temporären, sozialen Belange einer Gesellschaft antwortet.¹²⁰ Nach ihren Ausführungen stellt der Heimatfilm einen nationalen Werbefilm dar, der eine „Anleitung zum Glücklichein“¹²¹ einschließt. Der Heimatfilm, als Form von Ware, vermittelt Werte, die früher durch kulturelle Formen wie beispielsweise Familie oder Religion transportiert wurden. Im Sinne eines kommerziellen Mediums zeigt der Heimatfilm wovon die Menschen träumen, d.h. die festen sozialen Strukturen, die uns die Bilder der analysierten Filme vermitteln, können z.B. als Antwort auf die verstreuten sozialen Beziehungen oder die politische Instabilität betrachtet werden. Sut Jhally betont weiterhin (sehr drastisch) den Machtaspekt von visuellen Zeichen. Die Macht steckt in den Bildern, die die dominante Sprache der modernen Welt sind.¹²² Durch die visuelle Sozialisierung hat der Mensch seinen interpretativen Freiraum verloren und ist so beispielsweise den transportierten (genderspezifischen) Verhaltensnormen im Heimatfilm der 1950er Jahre ausgeliefert. Sie wertet den Film im Sinne eines Propagandasystems, das von einer dominanten Schicht ausgeführt wird. Zur Konstruktion nationaler Identität zeigen die analysierten Filme in diesem

¹¹⁹ Vergl., Politische Studien, Heimat Bayern-Identität mit Tradition und Zukunft, Atwerb Verlag, Sonderheft 2/2003

¹²⁰ Vergl., Sut Jhally, Image based culture in: Kelly Askew, The anthropology of media, Blackwell, Malden 2002

¹²¹ Vergl. ebd.

¹²² Sut Jhally spricht von der modernen Welt und den Anfängen der visuellen Sozialisierung ab 1920

Zusammenhang die Ziele des politischen Machtapparates. Dieser beabsichtigte in den 1950er Jahren die Herstellung einer nationalen Einheit und einer nationalen gefestigten Position, die über kulturspezifische Merkmale (heimatspezifische Traditionen) und ein positives Heimerlebnis erreicht werden sollten.

Die positive Repräsentation von heimatspezifischen Eigenschaften stärkt, nach empirischen Studien über Heimatbewusstsein, das Selbstbewusstsein in Bezug auf die territoriale Bindung und hat die Möglichkeit den Stolz auf regionale Werte zu etablieren. In den Heimatfilmen werden jedoch nicht nur bereits vorhandenen gesellschaftliche Muster bzw. Traditionen aufgegriffen, sondern auch soziale Werte und Gesetze versucht, visuell zu kultivieren. Für diesen Prozess ist ein Einverständnis des Publikums notwendig, d.h. die Wünsche des Kollektivs sollten beachtet werden. Die Manipulation des Publikums, nach Sut Jhally, kann also nur bedingt stattfinden.

Zusammenfassend lässt sich erkennen, dass die in Österreich produzierten Heimatfilme Geschichten darstellen, die einerseits eine Antwort auf die gesellschaftlichen Wünsche geben und andererseits die politischen Ziele in den 1950er Jahren aufzeigen. Gesellschaftliche Defizite, wie beispielsweise nationale Instabilität, werden durch die Repräsentation von statischen Merkmalen, wie Tradition und nationalen Mythen kompensiert. Die Rückbesinnung und (Re-)Konstruktion von kontinuierlich bestehenden Eigenschaften von sozialen Netzwerken kann, wie Anthony Smith behauptet, dazu verhelfen, ein nationales Zugehörigkeitsgefühl zu etablieren.¹²³ Die übergeordneten Zugehörigkeitsmerkmale zielen darauf ab, die Zeit gesellschaftlicher Umbrüche und damit verbundene soziale Unsicherheiten in den Hintergrund zu rücken und eine „Schein-Stabilität“ bzw. sichere Verhältnisse zu suggerieren. Da Heimat überwiegend mit einem Gefühl von Geborgenheit, Vertrautheit und Stabilität assoziiert wird, bieten sich Heimatfilme zur Erweckung eines nationalen Selbstwertgefühls geradezu an.

Die Repräsentation und Rekonstruktion von gesellschaftlichen Mythen kann, wie eben erwähnt, gesellschaftliche Defizite kompensieren und darüber hinaus als Zugehörigkeitsaspekt moderner Nationen betrachtet werden. Es werden bereits bestehende Mythen, z.B. im Sinne von traditionellen Erzählungen im Heimatfilm aufgegriffen, und visuell umgesetzt und auch Mythen neu konstruiert. Die Konstruktion von Mythen verläuft im Heimatfilm überwiegend über stereotype

¹²³ Vergl., Anthony Smith, *The ethnic Origins of Nations*, Blackwell, Oxford 1986

Darstellungsformen. Landschaften und Filmfiguren werden mit spezifischen Eigenschaften assoziiert, die zu einem Mythos werden können. Nach Bronislaw Malinowskis Auffassung von Mythen haben sie eine bestimmte Funktion. Sie legitimieren politische Ideologien und „untermauern soziale Regeln und Handlungen“. ¹²⁴ Durch die Produktion von Mythen in den Heimatfilmen können gesellschaftliche Idealbilder vermittelt und Normen legitimiert werden. So verkörpern z.B. die generalisierten Präsentationen von Förster und Wilderer Recht und Unrecht und erlauben die Existenz sozialer Hierarchien. Der Film und die Figuren als mythische Handlungsträger sind in diesem Fall politische Instrumente mit einer bestimmten Intention.

Joanna Overing betont den Begriff der „*mythsapes*“, der in einem engen Zusammenhang mit Mythen als Form von Alltagspraktiken steht. Der Alltag wird hier im Sinne von „zwischenmenschlichen Beziehungen“ im Alltagsleben betrachtet und Alltagspraktiken als zwischenmenschliche Umgangsformen hinsichtlich moralischer Vorstellungen beobachtet. ¹²⁵ Dabei werden soziale Normen oder auch kulturelle Errungenschaften innerhalb der Gesellschaft hervorgehoben, deren Legitimation bzw. Herkunft u.a. in Ursprungsmythen zu finden ist.

Über die Darstellung althergebrachter Tugenden und Traditionen werden in den Heimatfilmen auf ähnliche Art und Weise die Ursprünge gesellschaftlicher und kultureller Werte, sozialer Hierarchien, Regeln und Vorstellungswelten transportiert und als „natürliches Prinzip“ dem Publikum nähergebracht.

Dieses „natürliche Prinzip“ beschreiben Peter L. Berger und Thomas Luckmann im Sinne einer sozial und gesellschaftlich konstruierten Wirklichkeit. ¹²⁶ Sie steht in Verbindung mit einer kulturellen und gesellschaftlichen Ordnung, die einer ständigen menschlichen Produktion in Form von Institutionen unterliegt. Der Institutionalisierung geht eine Habitualisierung voraus, die im Heimatfilm durch stereotype Darstellungen erreicht werden kann. Die habitualisierten Handlungen werden reziprok typisiert und können auf diese Art Verhaltensmuster aufstellen. Im Prozess der Typisierung werden Normen, Werte und Tätigkeiten mit hoher gesellschaftlicher Relevanz zu Institutionen. Die Institutionen verkörpern eine eigene Wirklichkeit, die dem Mensch als zwingendes Faktum gegenüber steht. „Das ist die Welt“ und „so sollst du dich

¹²⁴ B. Malinowski in Elke Mader, Anthropologie der Mythen, facultas.wuv, Wien 2008, S.86

¹²⁵ Ebd., S. 90

¹²⁶ Vergl., Peter L. Berger, Thomas Luckmann, Die gesellschaftliche Konstruktion der Wirklichkeit, Fischer Verlag, Frankfurt am Main 1977

verhalten“ wird durch Institutionen suggeriert und damit auch eine gesellschaftlich objektive Wirklichkeit konstruiert. Institutionen können jedoch nicht ad hoc eine soziale Wirklichkeit konstruieren; sie müssen legitimiert und integriert werden. Die Legitimation einer Institution verläuft über die feste Einschreibung in der Geschichte. „Dieselbe Geschichte muss sozusagen allen Kindern erzählt werden können.“¹²⁷ Die Priorität einer Institution muss innerhalb der Sozialisation aufrechterhalten bleiben und immer wieder durch die Gesellschaft bestätigt werden. Ebenso muss im Sozialisationsprozess die Institution integriert werden. Dies geschieht über das Wissen, das innerhalb der Sozialisation erlernt wird. Den wesentlichen Faktor zur Aneignung des Erkenntnisapparates (Wissen) bildet die Sprache. Betrachtet man den Heimatfilm als Teil gesellschaftlicher Institutionsballungen, wird eine gesellschaftlich objektive, nationale Wirklichkeit über die Bildsprache legitimiert. In Anbetracht der gesellschaftlichen Umstände der 1950er Jahre hat die Institution Heimatfilm eine hohe Relevanz, da auf die Wünsche und Träume der Gesellschaft geantwortet wird. Weiterhin vermitteln Institutionen wie der Heimatfilm kulturelle Traditionen (Religion, Feste, Kleidung, etc.). Es handelt sich hierbei um historische Erfahrungen, die zu einer gemeinsamen Erinnerung werden. Innerhalb der Sozialisation wird die Erinnerung über ein Zeichensystem wie beispielsweise Sprache vergegenständlicht. Der Heimatfilm bedient sich dieses Zeichensystems und kann auf diese Art Traditionen (re-)konstruieren. Das Zeichensystem stellt für den Betrachter einen Teil seiner gesellschaftlichen Wirklichkeit dar und er kann so, nach Marc Augé, auch bei nicht realen Darstellungen eine Realität hinzu fügen.¹²⁸ In Bezug auf die nationale Identität führt Anthony Smith (re-)konstruierte Traditionen als Merkmal zur Produktion nationaler Gemeinschaften auf.

Faye Ginsburg betont, dass der Film einen kulturellen Selbstausdruck darstellt und damit auch soziale und kollektive Identität herstellt. Dabei werden historische und zeitgenössische Themen vereint, die sich im Heimatfilm durch etliche dichotome Bedeutungskonstruktionen von Stadt/Land, Fortschritt/Tradition, Heimat/Ferne etc. äußern. Hervorzuheben ist, an wen sich die Darstellungen richten, d.h. die Präsentationen im Heimatfilm der 1950er Jahre sind eng an das Interesse der Produzenten gebunden. Die Filme sind Teil der politischen Intention, die sich jedoch

¹²⁷ Peter L. Berger, Thomas Luckmann, Die gesellschaftliche Konstruktion der Wirklichkeit, Fischer Verlag, Frankfurt am Main 1977, S.66

¹²⁸ Vergl., Marc Augé und Jean Paul Colleyn, Construction of objects. The world of the anthropologist, Berg, Oxford NY 2006

am gesellschaftlichen Diskurs orientieren muss, um den erwünschten Konsum des Publikums zu erreichen.

In der Debatte um den Heimatfilm als Konstrukteur nationaler Identität kommen den visuellen Konstruktionen hinsichtlich der vielen verschiedenen, beschriebenen Kontexte zwar eine wesentliche Bedeutung zu, dennoch müssen auch andere mediale Formen und Strukturen innerhalb des nationalen Diskurses der 1950er Jahre beachtet werden. Ein weiterer Forschungsansatz stellt beispielsweise die Analyse von Printmedien dar, die ausführlich von Max Haller und Ruth Wodak erläutert wurden.

Abschließend betrachtet haben, Heimatfilme einen außerordentlichen Unterhaltungswert. Trotz komplizierter Verhältnisse und Konflikte im Handlungsverlauf stellen sie eine „leichte, unbekümmerte“ Welt dar, in der sich vieles zum Guten wendet. Die Produktion nationaler Identität mittels visueller Gestaltungsformen verläuft daher subtil, sodass erst bei einer näheren diskursiven Analyse die Bedeutungskonstruktionen der Zeichen erkannt werden können. An der Oberfläche betrachtet, bleibt die durchaus vorhandene manipulative Wirkung und politische Brutalität der Filme versteckt und macht auf diese Art die Effizienz nationaler Strategien erst möglich.

Weiterführend und auf diese Arbeit aufbauend, stellt die Forschung zur Entwicklung des Heimatfilmgenres der Nachkriegszeit bis heute einen weiteren, interessanten Forschungsansatz dar. Gesellschaftliche Prozesse und der Habitus einer Gemeinschaft könnten mittels visueller Bedeutungskonstruktionen untersucht und die soziale Wirklichkeit einer Nation analysiert werden. Die Entwicklung der Heimatfilme könnte Aufschluss über die Dynamik von nationalen Identitätsmerkmalen geben, bzw. inwiefern nationale Identifikationsaspekte bestehen bleiben und welche einem stetigen Wandel unterliegen.

Literaturliste

Anderson, Benedict, Die Erfindung der Nation, Zur Karriere eines folgenreichen Konzepts, Campus Verlag, Frankfurt am Main 2005

Askew, Kelly, The anthropology of media, Blackwell, Malden 2002

Atzler, Margit Christine, Widerspiegelung kultureller Identität im irischen Film, Diplomarbeit im Fachbereich Publizistik, Universität Wien 2006

Augè, Marc; Jean Paul, Colleyn, The world of the anthropologist. The Construction of objects, Berg, Oxford NY 2006

Barthes, Roland, Mythen des Alltags, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 2008

Barthes, Roland , Elemente der Semiologie, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1983

Barth, Fredrik, Ethnic Groups and boundaries. The social organisation of cultural difference, Waveland Press, Long Grove 1998

Buchschwenter, Robert, Filmischer Text und gesellschaftlicher Kontext, Die mythische Ordnung und ihre Wächter im Heimatfilm der fünfziger Jahre, Diplomarbeit im Fachbereich der Geisteswissenschaften, Universität Wien 1993

Eickelpasch, Rolf und Rademacher, Claudia; Identität, transcript Verlag, Bielefeld 2004, Einleitung und Kapitel 2

Elias, Norbert, Die Gesellschaft der Individuen, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1987, Kapitel 1 und 2

Eriksen, Thomas Hylland, Small places, Large Issues, Pluto Press, London 2001, Kapitel 17-19

Faulstich, Werner, Grundkurs Filmanalyse, Werner Fink Verlag, München 2002

Fiske, John, Lesearten des Populären, Löcker Verlag, Wien 2003

Foucault, Michel, Die Ordnung der Dinge, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1971

Fröhlich- Steffen, Susanne, Die österreichische Identität im Wandel, Studien zur politischen Wirklichkeit, Braumüller Verlag, Wien 2003, Hg. Anton Pelinka Band 15, Kapitel 1-3

Gellner, Ernest Nations and Nationalism, Blackwell, Oxford 1997

Hall, Stuart, Representation, Cultural Representations and Signifying Practices, SAGE Publications Ltd., London 2007, Kapitel 1,2 und 4

Haller, Max, Identität und Nationalstolz der Österreicher, Böhlau Verlag, Wien 1996, Kapitel 1-3

Hickethier, Knut, Film- und Fernsehanalyse, Metzler Verlag, Stuttgart 1996, Kapitel 1-5

Hobsbawm, Eric/ Ranger, Terence, The Invention of Tradition, Cambridge University Press, Cambridge 1983

Höfig, Willi, Der deutsche Heimatfilm 1947-1960, Enke Verlag, Stuttgart 1973

Laagay, Alice; Lauer, David, Medientheorien, Campus Verlag, New York 2004, S.8-20

Luckmann, Thomas; Berger, Peter L., Die gesellschaftliche Konstruktion der Wirklichkeit, Fischer Verlag, Frankfurt am Main 1977

Mader, Elke, Anthropologie der Mythen, facultas.wuv, Wien 2008

Pecora, Vincent P., Nations and Identities: Classic Readings, Blackwell, Oxford 2001

Politische Studien, Heimat Bayern – Identität mit Tradition und Zukunft, Atwerb-Verlag KG, Sonderheft 2/2003, München

Rieser, Susanne, Bonbonfarbene Leinwände. Filmische Strategien zur (Re-)Konstruktion der österreichischen Nation. In: Albrich, Thomas, Österreich in den 50ern, Österreichischer Studienverlag, Innsbruck- Wien 1995

Said, Edward W., Culture and Imperialism, Vintage Books, New York 1994

Saghari, Peymane, Visual Identities. Zur Konstruktion von Genderidentitäten in den Filmen Pedro Almodóvars, Diplomarbeit im Fachbereich Kultur- und Sozialanthropologie, Universität Wien 2006

Schachinger, Sonja, Der österreichische Heimatfilm als Konstruktionsprinzip nationaler Identität in Österreich nach 1945, Diplomarbeit im Fachbereich Geschichtswissenschaften, Universität Wien 1993

Schweinberger, Susanna, Die Repräsentation von Weiblichkeit im Heimatfilm der 50er Jahre, Diplomarbeit im Fachbereich Publizistik, Universität Wien 2001

Seeßlen, Georg, Geschichte und Mythologie des Westerfilms, Grundlagen des populären Films, Schüren, Marburg 1995

Smith, Anthony, The ethnic Origins of Nations, Blackwell, Oxford 1986

Steiner, Gertraud, Die Heimatmacher, Kino in Österreich 1946-1966, Verlag für Gesellschaftskritik, Wien 1987, S.5-42, Kapitel 1 und 3

Strauch, Alfred, Der österreichische Film als Träger nationaler Identität, filmische Kreation von Mythos und Wirklichkeit, Diplomarbeit im Fachbereich Geschichtswissenschaften, Universität Wien 2004

Vocelka, Karl, Geschichte Österreichs, Heyne Verlag, München 2003, Kapitel 1

Wodak, Ruth, Zur diskursiven Konstruktion nationaler Identität, Suhrkamp Verlag,
Frankfurt am Main 1998, S.7- 80

Filmverzeichnis

„Das Lied der Hohen Tauern“

Produzent: Bergland Film – Süddeutsche Filmproduktion München

Verleih: Union

Regisseur: Anton Kutter

„Heimatland“

Produzent: Sascha-Film - Lux Film

Verleih: Sascha Film

Regisseur: Franz Antel

„Wo die Lerche singt“

Produzent: Paula Wessely Filmproduktion

Verleih: Sascha Film

Regisseur: Hans Wolff

Abstract

Die Diplomarbeit „Der österreichische Heimatfilm in den 1950er Jahren als Konstrukteur nationaler Identität“ beschreibt Prozesse, die an der Produktion nationaler Zugehörigkeit beteiligt sind.

Zunächst versuche ich den Begriff Heimat einzugrenzen. Der Heimatbegriff hat in vielen verschiedenen gesellschaftlichen Kontexten eine Bedeutung und muss daher auf unterschiedlichen Ebenen betrachtet werden. Beispielsweise kann auf politischer Ebene, Heimat als Machtinstrument verwendet werden oder es können Heimatmythen eine hohe Relevanz für den Zusammenhalt sozialer Gemeinschaften haben.

Um die Identifikation über eine Nation zu verstehen, erläutere ich den anthropologischen, nationalen Diskurs zur Nationsentstehung. Nationen, im Sinne von Gesellschaftssystemen, besitzen mehrere (konstruierte) Aspekte, die an dem Zusammenhalt einer Gemeinschaft beteiligt sind und historischen Prozessen unterliegen. Es handelt sich dabei häufig um Merkmale, die seitens gesellschaftlicher Institutionen eine soziale Wirklichkeit produzieren und für ein Kollektiv verbindend wirken. Hervorzuheben ist, dass verschiedene Symbole mit Bedeutungen aufgeladen und in einen nationalen Kontext transformiert werden. Durch das Erlernen der aufgeladenen Zeichen, kann ein gesellschaftsübergreifendes Klassifikationssystem entstehen. Stuart Hall¹²⁹ spricht an dieser Stelle von einem Repräsentationssystem, das jedes Individuum während seiner Sozialisation erlernt. Auf diese Art können die Mitglieder einer Gemeinschaft, Zeichen bedeutsam und einheitlich interpretieren. Die individuelle Meinung zu den Bedeutungen spielt dabei eine untergeordnete Rolle.

Die dargestellten Symbole in den Heimatfilmen der 1950er Jahre funktionieren innerhalb eines nationalen Repräsentationssystems. Die Zeichen sind mit Bedeutungen aufgeladen, die die ÖsterreicherInnen gleichermaßen verstehen und einordnen. Durch die Erweckung eines positiven Heimaterlebnisses der Zuschauer, wird auch die Nation Österreich positiv erlebt und die nationale Zugehörigkeit gestärkt. Da die Nation Österreich in den 1950er Jahren politisch an der Konstruktion nationalstolzer Bürger interessiert war und die Heimatfilmproduktionen politischen Ministerien unterlagen, ist der Film eng verbunden mit nationalen Ideologien. Der Film hat damit eine Machtkomponente, die sich jedoch am Publikumsgeschmack

¹²⁹ Vergl., Stuart Hall, Representation, Sage Publications Ltd., London 2007

orientieren muss und somit eingeschränkt ist. Weiterhin transportieren die Heimatfilme gesellschaftsspezifische Normen, die durch Stereotypierungsprozesse etabliert werden.

Die detaillierte Analyse der Heimatfilme der 1950er Jahre zeigt auf, welche Themen für die Konstruktion nationaler Identität in Österreich wichtig sind und welches gesellschaftlich konforme Verhalten angestrebt wird.

Zur Produktion nationaler Identität spielen nicht nur visuelle Medien eine Rolle, sondern auch Aussagen, die durch Institutionen innerhalb des nationalen Diskurses zum Ausdruck kommen.

Name: Lena Marie Gonschiorek

Email: Lena@segeln-harlingen.com

Geburtsdatum: 05. Juli 1982

Geburtsort: Duisburg, Deutschland

Familienstand: ledig

Eltern: Ullrich und Gunthild Gonschiorek, geb. Budeus

Beruf der Eltern: Sonderschulpädagogin und Berufsschullehrer

Geschwister: Jonas Gonschiorek

Schulische Ausbildung

1989 bis 1994 Freie Waldorfschule Refrath

1994 bis 2000 Dietrich Bonhoeffer Gymnasium, Bergisch Gladbach

2000 bis 2003 Johann-Gottfried Herder Gymnasium, Köln- Mülheim

2003 bis 2009 Studium der Kultur- und Sozialanthropologie an der Universität Wien

Schulische Weiterbildungen/Praktika

06/2006 bis 08/2006 Feldpraktikum zur visuellen Erfassung der Zillertaler Alpen

11/2006 bis 03/2007 Feldforschung in der Punkszene Wiens

05/ 2007 Auslandsexkursion in die Ukraine

Seit 10/2008 Mitarbeit beim Fachmagazin für Kultur- und Sozialanthropologie „Die Maske“