



universität  
wien

# DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Amerika“ in Luis Trenkers  
Der verlorene Sohn (1934)

Verfasserin

Julia Teresa Friehs

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2008

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A 312 295

Studienrichtung lt. Studienblatt: Geschichte

Betreuer: Doz. Dr. Siegfried Mattl

## Inhalt

<b>Inhalt</b> .....	<b>2</b>
<b>Vorwort</b> .....	<b>4</b>
<b>1. Einleitung</b> .....	<b>5</b>
Methodischer Zugriff .....	5
1.2. Aufbau .....	6
1.3. Literatur .....	11
1.4. Kino im Nationalsozialismus zwischen Propaganda und Unterhaltung .....	12
<b>2. Luis Trenker – harmloser Bergfilmer oder Nazikollaborateur</b> .....	<b>16</b>
2.1. Trenker und Hollywood – eine wechselhafte Beziehung .....	16
2.2. <i>Der Rebell</i> – „Ein Freiheitsfilm aus den Bergen“ .....	18
2.3. Die Optionsfrage .....	22
2.4. Der verlorene Sohn ist heimgekehrt .....	23
2.5. Die „Person Trenker“ in der Forschung .....	24
<b>3. „Amerikanismus“ in Kultur und Gesellschaft der Weimarer Republik</b> .....	<b>28</b>
3.1. Kino und Moderne .....	29
3.2. Hollywood in Deutschland .....	31
3.3. Die „amerikanische Kulturfeminisierung“ – Weiblichkeit und Moderne .....	33
3.4. „Monotonisierung der Welt“ .....	36
3.5. „Taylorismus der Arme und Beine“ – Siegfried Kracauers Analysen der Massenkultur .....	37
3.6. Exkurs: Moderne und Masse .....	40
3.7. „Eindeutschung“ .....	43
<b>4. Kultureller „Amerikanismus“ im Nationalsozialismus</b> .....	<b>46</b>
<b>5. Film unter nationalsozialistischer Herrschaft</b> .....	<b>49</b>
5.1. Neustrukturierung der Filmindustrie .....	49
5.2. Staatliche Einflussnahme .....	53
5.3. Kino im Nationalsozialismus .....	56
5.4. „Lifestyle Propaganda“ .....	58
5.5. Der Film als „Gesamtkunstwerk“ .....	64
5.6. Hollywood in Deutschland .....	66
5.7. Deutsche Filme in den USA .....	68
5.8. Vorbild: Hollywood .....	69
5.9. Abkehr von Hollywood .....	70
<b>6. Der Bergfilm</b> .....	<b>73</b>
6.1. Historische und ideengeschichtliche Verortung .....	74
6.1.1. Das Erhabene .....	74
6.1.2. Alpinismus .....	78
6.1.3. Ideologisierung der Berge .....	79
6.2. Das Genre des Bergfilms: Ursprünge und Vorläufer .....	82
6.3. Der Berg im Film .....	83
6.4. ProtagonistInnen des Bergfilms: Arnold Fanck und Leni Riefenstahl .....	87
6.5. Variationen des Bergfilms .....	96

6.6. Stilisierung der Produktionsbedingungen als Marketingidee .....	97
6.7. Rezeption und Kritik .....	100
6.8. Der Bergfilm als „Körperkino“ .....	102
6.9. Niedergang und Neuanfang .....	103
6.10. Fortführung und Neugewichtung des Bergfilms bei Luis Trenker .....	105
<b>7. Der verlorene Sohn (1934).....</b>	<b>108</b>
<b>7.1. Aufbau .....</b>	<b>109</b>
7.2. Heimat in Der verlorene Sohn.....	113
7.2.1. „Das Madl“ und „Der Vater“ – traditionelle Geschlechterrollen.....	115
7.2.2. „Die Berge“ – Mythos Natur .....	117
7.2.3. Die Arbeit.....	120
7.2.4. „Der Herrgott“ – Katholizismus bei Luis Trenker .....	125
7.3. Exkurs: Die Entwicklung des Heimatbegriffs im deutschen Sprachraum ...	127
7.3.1. Fluchtraum Heimat .....	127
7.3.2. Der Weg in die „Volksgemeinschaft“ .....	129
7.3.3. „Heimat“ im Nationalsozialismus .....	132
7.3.4. Natur und Volk – Herbert Marcuses Analysen des „irrationalistischen Naturalismus“ .....	135
7.4. Aufbau von Gegensätzen .....	138
7.5. Dorf und Stadt in Der verlorene Sohn.....	142
7.6. Volk und Masse .....	148
7.7. Einbruch der Moderne: Amerika im Bergdorf.....	149
7.8. Frauenbilder .....	154
7.8.1. Die „neue Frau“ der Zwanzigerjahre und nationalsozialistische Frauenbilder .....	154
7.8.2. <i>Der verlorene Sohn</i> : Stadtfrau versus Dorfmädl .....	158
7.9. New York: Heimat in der Fremde?.....	160
7.10. A dream betrayed: Amerika als Projektionsfläche .....	166
7.11. Realistischer Filmstil.....	171
7.12. <i>Der verlorene Sohn</i> und zeitgenössische Amerikabilder .....	174
7.13. Gegenüberstellung Stadt – Land .....	178
7.14. Moderne/Stadtbilder – symbolischer Tausch .....	181
7.15. Überwindung der Fremde .....	184
7.16. Heimkehr: „Heimat aus Gottes Hand“ .....	188
7.17. Zusammenfassung.....	193
<b>8. Schluss: Berg und Prärie.....</b>	<b>196</b>
<b>9. Anhang .....</b>	<b>203</b>
9.1. Produktion .....	203
9.2. Rezeption .....	204
<b>Bibliografie .....</b>	<b>207</b>
<b>Filmografie.....</b>	<b>219</b>
<b>Abstract.....</b>	<b>220</b>
<b>Lebenslauf.....</b>	<b>222</b>

## Vorwort

Die vorliegende Diplomarbeit versteht sich als Teil eines Gemeinschaftsprojekts, das zu zwei Einzelbänden geführt hat: „Amerika‘ in Luis Trenkers *Der verlorene Sohn* (1934)“ (Julia Teresa Friehs) und „Amerika‘ in Luis Trenkers *Der Kaiser von Kalifornien* (1936)“ (Marie-Noëlle Yazdanpanah-Abdolmaleki). Jeder Band beinhaltet einen sozialhistorischen und einen diskursanalytischen Teil sowie eine anhand von Close Reading vorgenommene Filmanalyse. Konzept und Aufbau des gesamten Projekts haben wir gemeinsam entwickelt; Vorwort, Einleitung, das Kapitel „Luis Trenker – harmloser Bergfilmer oder Nazikollaborateur“ sowie der Schluss wurden gemeinsam verfasst. Die Filmanalysen sind von der jeweiligen Autorin zu verantworten; sie bauen auf den historiografischen Kapiteln auf und stellen Bezüge untereinander her. Zentrale Faktoren werden in beiden Arbeiten aufgegriffen, doch erfolgen unterschiedliche Gewichtungen. Die Bände können unabhängig voneinander gelesen werden, eine Parallelektüre ist aber erwünscht.

Unser Projekt untersucht den Topos „Amerika“ in *Der verlorene Sohn* und *Der Kaiser von Kalifornien*, jenen beiden Filmen Luis Trenkers, die (zum Teil) in den USA gedreht wurden. Bei beiden tritt Trenker als Drehbuchautor, Regisseur und Hauptdarsteller auf. Sie transportieren Bilder und Wahrnehmungen jenes Landes, das bereits in den Zwanzigerjahren zum Referenzpunkt wichtiger sowohl kultureller als auch wirtschaftlicher Debatten wird. Dabei geht es weniger um das „reale“ „Amerika“, sondern darum, womit es in der deutschen Diskussion verbunden und besetzt wird – also um deutsche Projektionen und Imaginationen, die in Feuilleton, Film und Literatur ihren Niederschlag finden sowie in politische Auseinandersetzungen einfließen.

# 1. Einleitung

## Methodischer Zugriff

In Anlehnung an den New Historicism werden die beiden Filme als kulturelle Artefakte aufgefasst. Die Analyse der auf mehreren Ebenen – narrativ, visuell, auditiv – entworfenen Bilder von „Amerika“ wird in zeitgenössische europäische bzw. deutsche Diskurse über dieses Land eingebunden. Mithilfe einer historisch-kritischen Methode wird nach dem Wirken der Filme Luis Trenkers und der von ihm aufgerufenen Topoi in ihrer Entstehungszeit gefragt. Vorliegende Arbeit untersucht *Der verlorene Sohn*, fragt nach Trenkers Amerikawahrnehmungen und auf welche Kontexte und Diskussionen er dabei zurückgreift. Die Bilder, auf die er sich in diesem Film bezieht, können in Weimarer Diskursen und den sich darauf beziehenden Debatten im beginnenden „Dritten Reich“ verortet werden.

New Historicism, basierend auf Barthes' Textbegriff, Foucaults Diskursanalyse und Clifford Geertz' kultureller Anthropologie, geht von der Geschichtlichkeit der Texte und der Textualität von Geschichte aus. Ästhetische Texte (Literatur, Film etc.) sind von ihrem kulturellen Entstehungsumfeld beeinflusst und demnach im Zusammenhang mit anderen zeitgenössischen nichtfiktionalen „Texten“ – historische, philosophische, aber auch Gesetzestexte, demografische Statistiken, Denkmäler oder Rituale – zu lesen. Sie werden durch eine Vielzahl von Diskursen konfiguriert, die zur Entstehungszeit des Textes zirkulieren und diesen durchziehen. Diese Bezüge sind sichtbar zu machen und müssen als historischer Kontext bei einer Interpretation gleichberechtigt mitbedacht werden. Damit sollen die während der Überlieferung verloren gegangenen Sinnzusammenhänge rekonstruiert und – im Idealfall – eine Analyse des Ineinandergreifens von Kultur, Gesellschaft und Politik ermöglicht werden.<sup>1</sup>

Anknüpfend an den New Historicism wird der Film mit einem breiteren Textkorpus in Beziehung gesetzt: Zeitgenössische Debatten über Amerika, die Entwicklung deutscher Amerikawahrnehmungen und der historische kulturelle, politische und ökonomische Kontext der Weimarer Republik und der ersten Jahre des Nationalsozialismus sind wesentliche Aspekte; weiters die ambivalente Person des Regisseurs Trenker und seine Stellung in der (NS-)deutschen Filmkultur.

---

<sup>1</sup> Vgl. Anton Kaes, New Historicism: Literaturgeschichte im Zeichen der Postmoderne? In: Moritz Baßler (Hg.), New Historicism. Literaturgeschichte als Poetik der Kultur. Frankfurt a. M. 1995, 251–267.

## 1.2. Aufbau

„Amerika“ funktioniert in den Diskursen der Zwanziger- und Dreißigerjahren als Chiffre für Moderne, Modernisierung, Rationalisierung und Massenkultur.<sup>2</sup> Einfluss und Übernahme solcher Entwicklungen in Deutschland werden unter dem Schlagwort „Amerikanisierung“ gefasst und in Feuilletons, Essays und zahllosen „Amerikabüchern“ verhandelt. Dabei werden von KritikerInnen besonders die Produkte der Massenkultur (Film, Revuen etc.) zur Bedrohung für die „deutsche Kultur“ stilisiert. Taylorismus und Fordismus – die Rationalisierung von Produktionsvorgängen, die strenge Organisation von Arbeitsabläufen nach wirtschaftlichen Maßstäben, die Disziplinierung und „Hygienisierung“ der ArbeiterInnen – werden von Linken, von Konservativen wie von vielen Rechten begrüßt und als Chance für die deutsche Wirtschaft gesehen. Ebenso positiv aufgenommen werden die amerikanische Produktkultur, moderne Haushaltsprodukte und die Motorisierung der Gesellschaft. Bei einer Übernahme dieser Errungenschaften sollen sie jedoch „eingedeutscht“ und domestiziert, den Verhältnissen im Land angepasst werden. „Amerikanischer“ Fortschritt und „deutsches Volkstum“ erscheinen v. a. in den Schriften der „reaktionären Modernisten“<sup>3</sup>, deren Argumente vielfach vom nationalsozialistischen Regime übernommen werden, vereinbar. Joseph Goebbels prägt in diesem Zusammenhang den Begriff der „stählernen Romantik“, der Modernisierung und „deutschen Geist“ versöhnen soll.

Film ist bereits in den Zwanzigerjahren ein wesentliches Transportmittel für Vorstellungen von „Amerika“: In Deutschland sind US-Filme zu sehen, die die Wahrnehmung von Land und Gesellschaft wesentlich formen; Hollywood wird zunehmend zum Referenzpunkt bezüglich Struktur und Organisation der Filmindustrie, der fortschrittlichen Filmtechnik, des story tellings sowie des Starsystems. Film als modernes Massenmedium gilt als amerikanisch, egal, ob in den USA produziert oder nicht. Die Auseinandersetzungen um das Medium Film, die ihren Höhepunkt in den Zwanzigerjahren in der „Kinodebatte“ erreichen, spiegeln

---

<sup>2</sup> Marie-Noëlle Yazdanpanah stellt in Kapitel 3 ihrer Arbeit „„Amerika“ in Luis Trenkers *Der Kaiser von Kalifornien* (1936)“ europäische Amerikaimaginationen und den manifesten politischen, kulturellen und gesellschaftlichen Einfluss der Vereinigten Staaten nach dem Ersten Weltkrieg dar. Diese Vorstellungen sind für ein Verständnis der Amerikadebatten der Zwanziger- und Dreißigerjahre essenziell.

<sup>3</sup> Jeffrey Herf, *Reactionary Modernism. Technology, culture, and politics in Weimar and the Third Reich*, Cambridge 1990.

die am häufigsten gebrauchten Zuschreibungen zu „Amerika“ wider: Kitsch, Schund, Oberflächlichkeit, Volksverdummung, der Gegensatz von Kultur und Zivilisation, Hoch- und Populärkultur etc. (vgl. die Kapitel 3 „Amerikanismus‘ in Kultur und Gesellschaft der Weimarer Republik“ und 4 „Kultureller ‚Amerikanismus‘ im Nationalsozialismus“ der vorliegenden Arbeit).

Nach 1933 ist eine Kontinuität vieler Amerikavorstellungen der Zwanzigerjahre zu erkennen, auch die Konkurrenz mit Hollywood bleibt aufrecht. Propagandaminister Goebbels will keine zu offensichtliche Propaganda im Film sehen; das deutsche Kino soll den populären Geschmack treffen und den deutschen Markt erweitern, wodurch (US-)Importe überflüssig werden sollen. Die Zahl amerikanischer Spielfilme, die in Deutschland gezeigt werden, geht im Laufe der Dreißigerjahre zurück, die Ufa strebt danach, ein Star-System und Genrekino nach dem Vorbild Hollywoods zu etablieren.

In der Beschäftigung mit der Filmindustrie der NS-Zeit interessieren wir uns v. a. für die Funktion des Kinos im Nationalsozialismus, den Film als Transportmittel einer vom Regime angestrebten Modernisierung („lifestyle propaganda“) und Homogenisierung des Publikums („Volksgemeinschaft“) bei gleichzeitiger „Rassisierung“. Wir untersuchen die Rezeption und das Vorhandensein amerikanischer Filme in Deutschland sowie ihren Einfluss auf deutsche Produktionen – gesehen vor dem Hintergrund der zunehmenden Zentralisierung und Hierarchisierung der deutschen Filmindustrie (vgl. Kapitel 5 „Film unter nationalsozialistischer Herrschaft“).

Zusätzlich zu einer zeitlichen Kontextualisierung ist eine genrespezifische Verortung vonnöten: *Der Kaiser von Kalifornien* ist ein Western, *Der verlorene Sohn* ein Bergfilm. Dazu werden filmsprachliche Kennzeichen, Entwicklung und Topoi des jeweiligen Genres dargestellt und ein Abriss seiner Geschichte in Deutschland gegeben. Der Bergfilm gilt als deutsches Genre, der Western entwickelt sich ab der zweiten Dekade des 20. Jahrhunderts in Europa bzw. Deutschland eigenständig, indem er z. B. deutsche Vorstellungen des Wilden Westens, die in der Tradition Karl Mays stehen, integriert. Bereits die Ausweisung eines Films als Western oder Bergfilm weckt im Publikum durch Sehgewohnheiten und Vorwissen bestimmte Assoziationen und legt Interpretationen nahe (vgl. Kapitel 6 „Der Bergfilm“).

### ***Der verlorene Sohn und Der Kaiser von Kalifornien*<sup>4</sup>**

Neben personellen und ideologischen sind im deutschen Film formale und genrespezifische Kontinuitäten vor, während und nach dem Nationalsozialismus erkennbar, besonders in Preußen-, Kostüm-, Berg- und Heimatfilmen. Luis Trenker ist sowohl als Person, Regisseur und Schauspieler als auch bezüglich der Genres jener Filme, in denen er mitwirkt, ein Modell für diese Beständigkeiten im deutschen Filmschaffen. Die Ikonografie seiner Arbeiten entspricht jener der Bergfilme (dies gilt auch für *Der Kaiser von Kalifornien*): Berg- und Wolkenlandschaften, erhabene Panoramen, Wälder, Schafe, Kühe, sonnenbeschienene Wiesen und Menschen bei der Arbeit in der Natur werden bildgewaltig in Szene gesetzt und von überladenen Musikscores begleitet; Heimat, Erde und der „Lebensraum“ spielen eine große Rolle. Genannte Bestandteile können mit den Mythen des deutschen Faschismus verbunden werden, die beispielsweise von Ernst Bloch und Herbert Marcuse analysiert wurden. Zentral in allen Filmen sind zudem Heldenfiguren, die als „charismatische Führerpersönlichkeiten“ (Max Weber) gezeichnet werden – dies trifft besonders auf Ernst August Sutter, den Protagonisten in *Der Kaiser von Kalifornien*, zu.

Trenkers Amerikafilme fallen in die Frühphase (*Der verlorene Sohn*) bzw. die weitgehend abgeschlossene Konsolidierung der NS-Herrschaft (*Der Kaiser von Kalifornien*). Während der erste Amerikafilm noch viele Elemente der Kultur und des Films der Weimarer Zeit aufgreift, finden sich im zweiten weitgehendere Bezüge zur NS-Ideologie.

*Der verlorene Sohn* ist ästhetisch und inhaltlich positioniert in der späten Weimarer Republik, dem Aufstieg des Nationalsozialismus. Nach Siegfried Kracauer weisen viele Filme dieser Ära bereits auf eine Eingliederung in die autoritären Strukturen des NS-Systems hin und tragen Elemente der faschistischen Ideologie. Auch *Der verlorene Sohn* propagiert eine reaktionäre Ideologie, die mit fortschrittlicher Kameratechnik und innovativer Bildgestaltung transportiert wird (ein Charakteristikum des Bergfilmgenres, in dem Luis Trenkers Schaffen seinen Anfang nimmt).

---

<sup>4</sup> Vgl. die entsprechenden Kapitel in den jeweiligen Arbeiten: Zu *Der verlorene Sohn* Kapitel 7 und 8 der vorliegenden Arbeit, zu *Der Kaiser von Kalifornien* Kapitel 5 der Arbeit „Amerika“ in Luis Trenkers *Der Kaiser von Kalifornien* (1936)<sup>4</sup> von Marie-Noëlle Yazdanpanah.



Das Erscheinungsjahr 1934 ist geprägt von einer weltweiten Wirtschaftskrise – Arbeitslosigkeit, Not und Elend sind die Folgen; doch zeigt Trenker diese Missstände nicht am Beispiel einer deutschen Stadt auf, sondern verlegt sie nach New York – Sinnbild für den amerikanischen Kapitalismus. In realistischen Szenen präsentiert er den „Moloch Großstadt“, ein typisches Thema der Zwanzigerjahre. Sowohl Expressionismus als auch Neue Sachlichkeit beschäftigen sich mit der Großstadt, ihren Begleiterscheinungen (Geschwindigkeit, Lärm, Hektik etc.) und Auswirkungen auf den Menschen (Vereinzeling, Fragmentierung) und der Unsicherheit der Wahrnehmung, die im Medium Film besonders gut fassbar ist. Manhattan steht in *Der verlorene Sohn* für eine entfremdete Form der Moderne, die in Kontrast gesetzt wird zur Schönheit der Südtiroler Bergwelt. Die Großstadtszenen sind in der Gegenwart angesiedelt, während die Heimat als zeitlos präsentiert wird.

Trenker rekurriert auf zeitgenössische Amerikabilder: Ideen einer Überlegenheit des NS-Modells, das soziale Missstände beseitigt, über die amerikanische Demokratie und das Wirtschaftsmodell Roosevelts prägen zunehmend die Wahrnehmung. Die Figur „Amerika“ steht nicht allein für den „American Dream“, den Traum vom sozialen Aufstieg und Erfolg, oder als Modell für technischen Fortschritt, Rationalisierung und Kommerzialisierung (und die daraus entstehende, in Deutschland zwiespältig diskutierte Massengesellschaft); „Amerika“ wird nun verbunden mit sozialer Ungerechtigkeit als Folge des amerikanischen Klassensystems und des US-Kapitalismus. Neben die narrative Darstellung des Unglücks hinter glänzenden Fassaden tritt bei Trenker jedoch weiterhin eine visuelle Faszination für New York als prototypische Großstadt mit moderner Architektur und tosendem Verkehr.

*Der Kaiser von Kalifornien* von 1936 ist nicht mehr ein „Übergangsfilm“ im Sinne Siegfried Kracauers, sondern nachhaltig von Inhalten geprägt, die (auch) die NS-Ideologie propagiert. In den zeitgenössischen Debatten treten die Vereinigten Staaten in den Hintergrund, sie werden weniger als Bedrohung wahrgenommen, denn als eine Art Vorbild, das übertrumpft werden soll: Die amerikanischen Produktionsverfahren Taylors und Fords sollen übernommen, an „deutsche Verhältnisse“ angepasst und verbessert werden. Der NS-Staat geriert sich diesbezüglich als Vollender der Industrialisierung, da er mit der „Volksgemeinschaft“ die Probleme der USA – laut NS-IdeologInnen verursacht vor allem durch die Demokratie und die

starken Gewerkschaften, die eine prosperierende Wirtschaft verunmöglichten – überwunden hätte.<sup>5</sup>

Trenker eignet sich in diesem Film das amerikanische Westerngenre an, übernimmt v. a. auf der Bildebene dessen Darstellungskonventionen (z. B. Panoramaaufnahmen für die Weite der Landschaft). Die Topoi des US-Westerngenres (Mythos der Frontier und der Landnahme, der Cowboy als einsamer Nomade etc.) werden adaptiert und mit „deutschen“ Inhalten gefüllt. Trenker greift Themen auf, die auch bei den Reaktionären Modernisten der Weimarer Republik und den NationalsozialistInnen im Zusammenhang mit den USA wesentlich sind: die Notwendigkeit autoritärer Führerschaft und deren Fehlen in den Vereinigten Staaten, das Versagen der Demokratie, Gold bzw. Geld als Sinnbild für abzulehnenden Kapitalismus. Zentral ist die Betonung, dass ein Deutscher<sup>6</sup> Kalifornien kolonisiert und so den gegenwärtigen Reichtum und Fortschritt der USA (mit)ermöglicht hat; ebenso die Interpretation der Vereinigten Staaten als leerer Raum, der zum „prototypischen Lebensraum“ erklärt wird. Vergleichbar den europäischen Amerikadiskursen präsentiert *Der Kaiser von Kalifornien* weniger das „wirkliche Amerika“, sondern ein imaginäres Konstrukt, dessen Beschreibung eine signifikante Übereinstimmung mit zeitgenössischer NS-Propaganda erkennen lässt.

Im Schlusskapitel (Kapitel 9 „Berg und Prärie“) führen wir die in den Einzelstudien gewonnenen Ergebnisse zusammen, stellen Gemeinsamkeiten (filmisch und inhaltlich) sowie Unterschiede (v. a. ideologisch) dar und versuchen, eine Entwicklungslinie zu zeichnen, indem wir unsere Erkenntnisse aus den anfänglichen Kapiteln über „Amerikanismus“, das NS-Filmsystem etc. einbeziehen. Im jeweiligen Anhang werden die wichtigsten Daten zu Produktion und Rezeption der Filme wiedergegeben.

---

<sup>5</sup> Vgl. Philipp Gassert, *Amerika im Dritten Reich. Ideologie, Propaganda und Volksmeinung 1933–1945*. Stuttgart 1997 (= *Transatlantische historische Studien*; 7), 159, 223.

<sup>6</sup> Das historische Vorbild Ernst August Sutter ist zwar in Deutschland geboren und aufgewachsen, übersiedelt aber mit 16 in die Schweiz und wird Schweizer Staatsbürger. Luis Trenkers Sutter ist Deutscher und wandert von Deutschland in die USA aus, eine Verbindung zur Schweiz gibt es nicht.

### 1.3. Literatur

Folgende Literatur haben wir in unserer Arbeit herangezogen: Standardwerke zur Film-und-Faschismus-Forschung der letzten Jahre (von Eric Rentschler, Linda Schulte-Sasse, Thomas Elsaesser, Sabine Hake, Lutz P. Koepnick etc.), zur deutschen Filmgeschichte (die Studien von Klaus Kreimeier, Karsten Witte u. a.) sowie zu Film und Moderne (Andreas Huyssen, Miriam Hansen etc.); weiters zu Faschismus bzw. Nationalsozialismus und Moderne (u. a. Jeffrey Herf, Rainer Zitelmann, Rüdiger Hachtmann und Peter Reichel) und zur Genese deutscher Amerikabilder (Alf Lüttke, Adelheid von Saldern, Detlev Junker etc.).<sup>7</sup> Wichtig bei der Analyse der Übergänge zwischen dem Film der Weimarer und der NS-Zeit ist das Werk Siegfried Kracauers, sowohl mit seinen zeitgenössischen Schriften (Essays in der *Frankfurter Zeitung*, „Das Ornament der Masse“, „Die Angestellten“) als auch mit der in den Fünfzigerjahren auf Englisch verfassten Studie zum Film der Weimarer Zeit „Von Caligari zu Hitler“. Des Weiteren stützen wir uns auf Walter Benjamin, Ernst Bloch, Herbert Marcuse und Antonio Gramsci, die als „Zeitzeugen“ den Aufstieg von totalitären Regimes in den Dreißigerjahren analysierten. Bezüglich des Zusammenspiels von Moderne und Technik und des Einflusses von „Amerika“ in diesem Bereich sowie im kulturellen Feld (Jazz, Revuen, Film) ziehen wir zeitgenössische Essays heran (vgl. die Textsammlungen von Anton Kaes).

Eine Kombination von Geschichte, Theorie und Analyse findet sich in den Werken von Julian Petley und Stephen Lowry, die aus ideologiekritischer Perspektive die Darstellung ausgewählter Topoi wie Geschichte, Heimat und Helden in „NS-Filmen“ untersuchen.<sup>8</sup> Diese Texte lieferten uns wertvolle methodische Anregungen: Nach Petley müssen Einsatz und Gebrauch, die Funktion des analysierten Textes in einer bestimmten Situation und sein Platz innerhalb des Kinos als sozialer Praxis untersucht werden. „*In order, then, to understand how films function ideologically at any given historical moment it is necessary to consider them in the context of the apparatuses of their production, distribution and exhibition/consumption, and to place both text and apparatus firmly within the conjuncture.*“<sup>9</sup>

---

<sup>7</sup> Vgl. die entsprechenden Angaben im Literaturverzeichnis.

<sup>8</sup> Julian Petley, *Capital and Culture. German Cinema 1933–45*. London 1979; Stephen Lowry, *Pathos und Politik: Ideologie in Spielfilmen des Nationalsozialismus*. Tübingen 1991 (= *Medien in Forschung + Unterricht*; Serie A, 31).

<sup>9</sup> Julian Petley, *Capital and Culture*, 95.

Stephen Lowry stellt die Filme, die unter NS-Herrschaft produziert werden, in einen weiteren Kontext: Er sieht sie nicht nur in Zusammenhang mit dem spezifischen politischen System oder bestimmten Ideen, sondern versteht sie „als Beispiele für die ideologische Funktionsweise der modernen Massenkultur überhaupt“.<sup>10</sup>

#### **1.4. Kino im Nationalsozialismus zwischen Propaganda und Unterhaltung**

Die Frage nach Ideologie und Propaganda im Unterhaltungsfilm beherrschte lange Zeit die Film-und-Faschismus-Forschung, die meisten der verwendeten Werke setzen sich damit auseinander. Daher stellen wir im folgenden Abriss zum Forschungsstand die jeweiligen Positionen vor.

Gert Albrecht unterscheidet in seiner soziologischen Studie „Nationalsozialistische Filmpolitik“ (1969) die in Deutschland zwischen 1933 und 1945 produzierten Filme in solche mit manifest politischem und solche nicht-politischen Inhalts.<sup>11</sup> Gestützt auf Dokumente des Propagandaministeriums und des Reichsfilmarchivs folgt diese Einteilung jener des Nationalsozialismus’ selbst. Diese Dichotomie politisch und nicht-politisch, die Albrecht zur Basis seiner Studie macht, ist prägend für einen großen Teil der Literatur über die zur NS-Zeit produzierten Filme.

Zwei Stränge dominierten lange die Geschichtsschreibung des „Nazi-Kinos“. Autoren wie Erwin Leiser oder Wolfgang Becker analysieren ausgewählte Propagandafilme wie *Hans Westmar, einer von vielen* (D 1933, R: Franz Wenzler) und *Hitlerjunge Quex. Ein Film vom Opfergeist deutscher Jugend* (D 1933, R: Hans Steinhoff) in Hinblick auf ihren ideologischen Gehalt.<sup>12</sup> In dieser Sichtweise wird Film als wesentliches Mittel der Nazi-Propaganda gesehen, das alle Bereiche des täglichen Lebens durchdringen soll. Die Filmproduktion gilt als gleichgeschaltet, Institutionen und Organisationen als unter nationalsozialistischer Aufsicht stehend – die „totale Kontrolle“ des NS-Staates wird weitgehend für die Filmindustrie angenommen. Nach Erwin Leiser gibt es unter der NS-Herrschaft keine „unpolitischen Filme“; auch das Unterhaltungskino hat eine politische Funktion, indem es das Publikum zerstreuen und von der Realität ablenken soll mittels der

---

<sup>10</sup> Lowry, Pathos und Politik, 45.

<sup>11</sup> Gerd Albrecht, Nationalsozialistische Filmpolitik. Stuttgart 1969.

<sup>12</sup> Erwin Leiser, Nazi Cinema. New York 1975; Wolfgang Becker, Film und Herrschaft. Organisationsprinzipien und Organisationsstrukturen der nationalsozialistischen Filmpropaganda. Berlin 1973.

Klischees der NS-Propaganda. Eric Rentschler fasst diese Forschungsrichtung zusammen: „*Almost every feature made during the period must therefore be understood as the reflection of party structures and strategic priorities. [...] German films of the Third Reich thus represent the creations of a totalitarian government, modern fantasy wares implemented in the wider frameworks of public persuasion state terror, and world war.*“<sup>13</sup> Das Publikum erscheint als unmündige Masse, die verführt wird, die Propaganda als allumfassend und durchdringend. Deren Wirkungsmechanismen werden jedoch nicht näher erläutert.

Ein zweiter Strang erklärt, ein Großteil der unter NS-Herrschaft produzierten Filme sei frei von (zumindest offensichtlicher) Propaganda und politischem Gehalt. Das Kino dient als Ort der kleinen Vergnügungen und Ablenkungen, nicht als Propagandamaschine. Dieser These zufolge sind die meisten Filme populäre „eskapistische“ Unterhaltungsfilme; die Filmindustrie erscheint nicht als total vereinnahmt, sondern bietet Möglichkeiten einer (widerständigen) Alltagskultur. Revisionistische Interpretationen, beispielsweise von David Stewart Hull<sup>14</sup>, vereinnahmten diese Position. Hull gewinnt seine Daten aus Interviews mit zur NS-Zeit beschäftigten Regisseuren, SchauspielerInnen etc., deren Darstellungen er ohne kritische Überprüfung übernimmt. Solch ein „Zeitzeuge“ ist z. B. Arthur Maria Rabenalt<sup>15</sup>, der meint, es habe einen großen Bereich „unpolitischer“ Filme gegeben. Die Verantwortung für jegliche Propaganda trage alleine der Propagandaminister. Karl-Heinz Wendtland<sup>16</sup> verklärt die Filmindustrie gar zum Hort des Widerstands, in dem DissidentInnen und NonkonformistInnen Zuflucht finden konnten. Diese Schilderungen dienen der Verharmlosung des eigenen Tuns und sollen eine Entlastungsfunktion erfüllen.

Ab den Siebzigerjahren wird versucht, ein differenziertes Verständnis dafür zu gewinnen, wie Ideologie im Film wirksam werden kann, wie Kino im Faschismus funktioniert. Neuere Cultural-Studies-Zugänge ermöglichen eine Überwindung der „Propaganda versus Unterhaltung“-Dichotomie und fordern eine Einbettung dieser Produktionen in die seit den Zwanzigern virulenten Entwicklungen wie Massenkultur und Modernisierung.

---

<sup>13</sup> Eric Rentschler, *The Ministry of Illusion. Nazi Cinema and Its Afterlife*. Cambridge, Massachusetts/London 1996, 8f.

<sup>14</sup> David Stewart Hull, *Film in the Third Reich: A Study of the German Cinema 1933–1945*. Berkeley 1969.

<sup>15</sup> Arthur Maria Rabenalt, *Film im Zwielficht. Über den unpolitischen Film des Dritten Reiches und die Begrenzung des totalitären Anspruches*. Hildesheim 1978.

<sup>16</sup> Karl Heinz Wendtland, *Deutsche Spielfilmproduktion 1933–1945. Blüte des deutschen Films oder Ideologiefabrik der Nazis*. Berlin (o. J.)

Eric Rentschler verortet das Kino des „Dritten Reichs“ im Kontext des Versuchs eines totalitären Staates, eine Kulturindustrie zu kreieren, um die Massen zu täuschen: *„The Ministry of Propaganda endeavored to discipline distraction, to instrumentalize sights and sounds in the hopes of engineering and orchestrating emotion, to remake German film culture in the service of remaking German culture and the nation’s political body. [...] National Socialism was a totalitarian government that employed film as the most important vehicle in its media dictatorship, as a psychotechnology [...] designed to channel the flow of impressions and information.“*<sup>17</sup> Rentschler geht von einer umfassenden Kontrolle der Filmindustrie durch das Regime aus, Unterhaltung existiert nicht ohne Politik: *„Politics and entertainment were inextricably bound.“*<sup>18</sup>

Linda Schulte-Sasse wendet in ihrer Analyse einzelner „NS-Filme“ psychoanalytische Theorien an und beschreibt, wie das „Nazikino“ jenes Bedürfnis nach einer „Volksgemeinschaft“ und einem einheitlichen „Volkskörper“ bedient, das als Ziel der faschistischen Ideologie erscheint.<sup>19</sup>

Sabine Hake plädiert für eine „normalization of German film history“, ein Berücksichtigen von ästhetischen, kulturellen, sozialen und ökonomischen Kontinuitäten in der deutschen Filmgeschichte über ideologische und politische Einschnitte hinweg: Sie will das „NS-Kino“ als kulturelle Praxis verstanden wissen und fordert ein Mitdenken seiner „multiple functions as a local and national industry, a cultural institution, a public sphere, a social experience, and, of course, a fantasy machine“ ein.<sup>20</sup>

Lutz P. Koepnick<sup>21</sup> legt in seiner Beschäftigung mit dem deutschen Film der Dreißigerjahre den Schwerpunkt auf den Ton im Film, zieht eine Entwicklungslinie vom Wagner’schen „Gesamtkunstwerk“ zum NS-Filmschaffen und untersucht die Wechselbeziehung zwischen Deutschland und Hollywood, die geprägt ist von einem „Exodus“ deutscher FilmemacherInnen, die hauptsächlich nach Hollywood emigrieren, und einer Vorbildfunktion des US-Studiosystems für die deutsche Filmindustrie. Kino erscheint dabei als eine kulturelle Praxis unter anderen, als Teil vielfältiger Diskurse und Traditionen, z. B. der Auseinandersetzung mit amerikanischer Massenkultur und des Phantasmas eines deutschen Kolonialismus.

---

<sup>17</sup> Rentschler, *The Ministry of Illusion*, 16f.

<sup>18</sup> Rentschler, *The Ministry of Illusion*, 21.

<sup>19</sup> Linda Schulte-Sasse, *Entertaining the Third Reich: Illusions of wholeness in Nazi cinema*. Durham/London 1996.

<sup>20</sup> Sabine Hake, *Popular Cinema of the Third Reich*. Austin 2001, viii und ix.

<sup>21</sup> Lutz P. Koepnick, *The dark mirror. German cinema between Hitler and Hollywood*. Berkeley/Los Angeles/London 2002 (= Weimar and now; 32).

Klaus Kreimeier setzt einen neuen Akzent in der Beschäftigung mit der NS-Filmindustrie: Er untersucht das deutsche Studiosystem und beschreibt die Ufa als Unternehmen, das wirtschaftlich geführt und marktorientiert ist und nicht allein als Propagandamaschine dient.<sup>22</sup> Kreimeier stellt personelle Kontinuitäten in Organisation und Filmproduktion fest. In den Filmen konkurrieren Texte und Subtexte – eine eindeutige Zuteilung sei nicht möglich, sie variere je nach Lesart: *„Tatsächlich entstanden, in der breiten Grauzone zwischen Propaganda und Unterhaltung, zahlreiche Mischprodukte, in denen sich die genrespezifischen Merkmale und die ideologischen Zutaten merkwürdig die Waage hielten, mal das unverfängliche Ambiente gegenüber der eingeschleusten Tendenz, mal umgekehrt die politische Interlinearversion gegenüber dem filmischen Haupttext die Oberhand zu behalten schien.“*<sup>23</sup>

Das System funktioniert zwar effektiv, doch gibt es zahlreiche Inkohärenzen und Doppelgleisigkeiten. Mit diesen (vermeintlichen) Widersprüchen innerhalb des NS-Systems befassen sich Hans Dieter Schäfer und in Folge Thomas Elsaesser (v. a. im Hinblick auf das Kino), die im realen Kinobesuch, dem deutschen Publikum mit seinen Vorlieben und Abneigungen, die sich in den BesucherInnenstatistiken ausdrücken, eine Art widerständige Praxis lesen.<sup>24</sup> Elsaesser differenziert Schäfers These vom „gespaltenen Bewusstsein“, indem er diese Ambivalenz bereits in der Modernität, die vom NS-System angestrebt wird und grundlegender Bestandteil der Doktrin wie der politischen Praxis ist, angelegt sieht und nicht als Widerspruch zwischen Intention und Umsetzung im „Dritten Reich“ deutet.

Das NS-Kino erscheint in diesen Forschungen als rationalisierte Unternehmung, mit an Hollywood angelehntem Starsystem und Genrefilmen. Das Publikum wird nicht als manipulierte Masse wahrgenommen, sondern ihm wird eine (auch oppositionelle) Lesart zugestanden, wobei teils zu viel Hoffnung in diese widerständigen Auslegungen gesetzt wird.

---

<sup>22</sup> Klaus Kreimeier, *Die Ufa-Story. Geschichte eines Filmkonzerns*. Frankfurt a. M. 2002.

<sup>23</sup> Kreimeier, *Die Ufa-Story*, 330.

<sup>24</sup> Hans Dieter Schäfer, *Das gesplante Bewusstsein. Über die deutsche Kultur und Lebenswirklichkeit in Deutschland 1933–1945*. München/Wien 1981; Thomas Elsaesser, *Weimar cinema and after: Germany's historical imaginary*. London/New York 2000. Publikumsreaktionen und mögliche widerständige Praktiken sind auch aus den bei Philipp Gassert angeführten SD-Berichten „Meldungen aus dem Reich“ zu erschließen, die genau Beifall und Unmutsbekundungen des deutschen Volkes festhalten. Vgl. Gassert, *Amerika im Dritten Reich*, 23f. Ebenso aus der seit 1940 geltenden Verordnung zum Versperren der Saaltüren nach Beginn der Wochenschauen, damit diese von allen BesucherInnen des Hauptfilms gesehen werden. Ab 1933/34 wird ein Spielzwang von Kulturfilmen verordnet, zu jedem Spielfilm müssen KinobetreiberInnen ab sofort einen Kulturfilm projizieren. Zu den SD-Berichten über die Stimmung in der Bevölkerung und weiteren Berichterstattungsorganen vgl. Gerhard Stahr, *Volksgemeinschaft vor der Leinwand? Der nationalsozialistische Film und sein Publikum*. Berlin 2001, 43–48.

## 2. Luis Trenker – harmloser Bergfilmer oder Nazikollaborateur

Luis Trenker ist in den Dreißigerjahren auf dem Höhepunkt seiner Popularität. Sein Äußeres entspricht seinem Image: Die Filmfiguren ähneln dem „echten“ Trenker und umgekehrt. Nach Lutz Koepnick repräsentiert er das neue deutsche Starimage; sein gebräunter, gestählter Körper ersetzt die blassen, schmalen Gestalten des expressionistischen Kinos. Trenker wird oft als „John Wayne der Alpen“<sup>25</sup> bezeichnet; auch Koepnick sieht Ähnlichkeiten zwischen den beiden „Filmhelden“: „*Ford and Wayne in one, Trenker in fact never hesitated to connect his outdoor masculinity to the art of filmmaking. The fact of filming itself was supposed to reflect the rugged nature of a film's principal characters. Not just the product but the act of making a film was meant to be heroic, muscular, commanding.*“<sup>26</sup> (Diese Stilisierung ermöglicht kommerzielle Verbindungen zu Tourismus, Alpinismus und Skisport.)

Der folgende Abriss handelt von Trenkers Beziehungen zu Hollywood, seiner Stellung im NS-Filmsystem sowie den Werken, die in jener Zeit entstanden sind, seinen Auseinandersetzungen mit Goebbels, seiner ambivalenten Stellung im und zum NS-System. Zentrales Element – besonders im Hauptteil dieser Arbeit – ist Trenkers Position zu den USA, sein lebenslanger Dialog mit der amerikanischen Kultur. Eine Analyse dieser Konfrontation macht wesentliche Aspekte deutscher Amerikabilder und -wahrnehmungen erkennbar.

### 2.1. Trenker und Hollywood – eine wechselhafte Beziehung<sup>27</sup>

Zwischen 1930 und 1938 stehen fast alle Filme Trenkers in Bezug zu Hollywood. Sein Kontakt läuft (wie auch bei Arnold Fanck, der selber jedoch nie dort war) über Paul Kohner, den Chef der Universal-Tochter Deutsche Universal mit Sitz in Berlin,

---

<sup>25</sup> Kevin MacDonald, Emeric Pressburger. The Life and Death of a Screenwriter, zit. nach Arno Rußegger, Das Matterhorn des Luis Trenker. Zum Thema Erstbesteigung als Wiederholung im Film. In: Friedbert Aspetsberger (Hg.), Der BergFilm 1920–1940. Innsbruck u. a. 2002, 55–77, 64. Hier weiter über Luis Trenker: „*Trenker never lost the boorish manners of a peasant mountain guide, eating with his fingers and rarely washing.*“ Zit. nach Rußegger, Das Matterhorn des Luis Trenker, 76, Fußnote 12.

<sup>26</sup> Koepnick, The dark mirror, 114. Zum Vergleich mit John Wayne siehe weiters Eric Rentschler, der Trenker als „German analogue to John Wayne“ bezeichnet. Eric Rentschler, How American Is It: The U.S. Image and Imaginary in German Film. In: Terri Ginsberg, Kirsten Moana Thompson (Hg.), Perspectives on German Cinema. New York 1996 (= Perspectives on Film), 277–294, 281. William K. Everson, ein unkritischer amerikanischer Bewunderer und Verteidiger Trenkers, bezeichnet ihn als „Germany's John Wayne and John Ford rolled into one“. Zit. nach Rentschler, The Ministry of Illusion, 85.

<sup>27</sup> Zum Folgenden vgl. Gertraud Steiner-Daviau, Arnold Fanck und Luis Trenker: „Regisseure für Hollywood“. In: Aspetsberger, Der BergFilm, 125–141.



der europäische Filme produziert (so auch *Der verlorene Sohn*). 1933 wird diese Filiale geschlossen und Kohner emigriert nach Hollywood. Er engagiert Trenker für die Herstellung einer US-Version seines Regiedebüts *Berge in Flammen, The Doomed Battalion* (1932).

Im Zuge der Dreharbeiten kommt Trenker 1931 erstmals nach Amerika: „*Als unser Schiff, die ‚Bremen‘, in New York ankam, war es Mitternacht. Im Hintergrund des Hafens lockten tausend und abertausend Lichter. Langsam und lautlos glitt das Riesenschiff an die Brücken. Vor uns brodelte die Riesenstadt, das Riesenland. Seltsamer, einmaliger Augenblick im Leben: Wir waren in Amerika angekommen! Wie das klang: Amerika!*“<sup>28</sup> Er ist fasziniert von den Gegensätzen des Landes, die er auf der Reise von New York nach Los Angeles erfährt: die Weite, die Wüste, die IndianerInnen auf der einen Seite und die sozialen Missstände auf der anderen. In Los Angeles baut Trenker Kontakte zur Hollywood-Prominenz auf, zu dieser Zeit sind EuropäerInnen noch willkommen. Für den Dreh bekommt er einen Co-Regisseur (Cyril Gardner) zur Seite gestellt; dieser will einzelne Szenen ins Studio verlegen, doch Trenker verhindert das.<sup>29</sup> Er lernt Carl Laemmle, den Chef der Universal Pictures, kennen. Dieser bietet ihm einen Fünfjahresvertrag an, jedoch nur als Schauspieler, nicht als Regisseur.<sup>30</sup> Trenker lehnt ab, er will zu seinen eigenen Bedingungen arbeiten.

Noch in Amerika hat er die Idee zu seinem nächsten Film, der einen historischen Stoff behandelt, aber auf die Gegenwart bezogen werden soll: „*Einen Freiheitsfilm gegen die Fesseln von Versailles sollte man drehen!, und schon standen die Bilder von der Rebellion der Tiroler gegen Napoleon vor mir [...]*.“<sup>31</sup>

---

<sup>28</sup> Luis Trenker, *Alles gut gegangen. Geschichten aus meinem Leben*. München 1979, 257.

<sup>29</sup> Ihm ist – ganz im Sinne der Bergfilmmentalität – die „Authentizität“ der vor Ort gedrehten Szenen wichtig.

<sup>30</sup> Vgl. Trenker, *Alles gut gegangen*, 265. Trenker schreibt, die Aussichten, sich als Schauspieler in Hollywood verstellen und den vorgegebenen Strukturen unterwerfen zu müssen sowie „das leidige Heimweh“ seien die Gründe gewesen, das Engagement nicht anzunehmen. Nach Gertraud Steiner-Daviau wäre Trenker deshalb nicht nach Amerika emigriert, da das seinen Vorstellungen entsprechende Angebot fehlte. Vgl. Steiner-Daviau, Arnold Fanck und Luis Trenker, 130 sowie Stefan König, Florian Trenker, Bera Luis. *Das Phänomen Luis Trenker. Eine Biographie*. München 1992, 165f. Donald G. Daviau hingegen deutet Trenkers Verbleiben in Deutschland als ein Vorziehen der „komfortablen ‚Heimat‘“ gegenüber der Fremde. Vgl. Donald G. Daviau, „Der Kaiser von Kalifornien“. Luis Trenkers filmische Interpretation des bemerkenswerten Lebens von Johann August Sutter. In: Aspetsberger, *Der BergFilm*, 143–161, 144.

<sup>31</sup> Trenker, *Alles gut gegangen*, 267.

## 2.2. *Der Rebell* – „Ein Freiheitsfilm aus den Bergen“<sup>32</sup>

Luis Trenker bevorzugt in vielen Filmen historische Stoffe, vor allem der „Tiroler Heimatgeschichte“, die als Metapher für die als Unrecht angesehenen gegenwärtigen Zustände eingesetzt werden. Nach Eigenaussagen spielt er auf die Diskussionen um Südtirol nach dem Ersten Weltkrieg und die Unterdrückung im faschistischen Italien an.

1932 entsteht *Der Rebell*, der zweite Film, bei dem Trenker als Autor, Regisseur und Hauptdarsteller in Personalunion auftritt. Er mimit den aufständischen Severin Anderlan, der sich gemeinsam mit den TirolerInnen gegen die französische Besatzung und deren Unterstützung durch die bayrische Obrigkeit wehrt.<sup>33</sup> Anderlan appelliert an ihre Einheit und ruft zum „Freiheitskampf aller Deutschen“ auf.<sup>34</sup> (Im Jahr 1940 greift Trenker die Thematik von Freiheit und Freiheitskampf erneut in *Der Feuerteufel* auf.)

Ästhetik und Inhalt des Films – schnelle Schnitte, durchchoreografierte, dramatische Massenszenen, Subordination unter einen „charismatischen Führer“ und tragischer, bildlich überhöhter Heldentod – entsprechen den Visionen des zukünftigen deutschen Propagandaministers: Joseph Goebbels nennt in der „Kaiserhofrede“ vom 28. März 1933 zur Zukunft des „deutschen Filmschaffens“ Trenkers *Der Rebell* neben Sergej Eisensteins *Panzerkreuzer Potemkin* (UDSSR 1925), Fritz Langs *Nibelungen* (D 1924) und *Love* (USA 1927, R: Edmund Goulding, läuft auch unter dem Titel *Anna Karenina*) als ein für den NS-Film vorbildliches filmisches Meisterwerk. In seinem Tagebuch schreibt Goebbels am 18. 1. 1933 über Trenkers Film: „Abends sehen wir den Film ‚Rebell‘ von Luis Trenker. Eine Spitzenleistung der Filmkunst. So kann man sich den Film der Zukunft denken, revolutionär mit ganz großen Massenszenen, die mit einer ungeheuer vitalen Kraft hingeworfen sind. [...]“

---

<sup>32</sup> Christian Rapp, Höhenrausch. Der deutsche Bergfilm. Wien 1997, 179.

<sup>33</sup> Filme, die ihre Handlung zur Zeit der napoleonischen Kriege ansetzen und die Nationalismus zu einer revolutionären Kraft erklären, haben in Deutschland Tradition (vgl. *Die letzte Kompanie* D 1930, R: Kurt Bernhardt; *Luise, Königin von Preussen* D 1931, R: Carl Froelich; *York* D 1931, R: Gustav Ucicky). Vgl. Petley, *Capital and Culture*, 112.

<sup>34</sup> Um die Metapher auf das Jahr 1932 und die Befreiung vom „Versailler Diktat“ anwendbar zu machen, muss Tirol als „deutscher Boden“ deklariert werden. Franz Birgel bezeichnet Trenkers Einstellung als „pangermanischen Nationalismus“. Er ist der Ansicht, *Der Rebell* ist eine Aufforderung zur Befreiung von der italienischen Herrschaft und daher in Italien verboten worden. Vgl. Franz A. Birgel, Luis Trenker: A Rebel in the Third Reich? *Der Rebell, Der verlorene Sohn, and Der Kaiser von Kalifornien, Condottieri, and Der Feuerteufel*. In: Robert C. Reimer (Hg.), *Cultural History through a National Socialist lens: essays on the cinema of the Third Reich*. Rochester/Woodbridge 2000 (= *Studies in German Literature, Linguistics, and Culture*), 37–64, 40f.

*Man kann hier sehen, was aus dem Film zu machen ist, wenn einer sich darauf versteht. Wir sind alle bis in die Seele ergriffen.*<sup>35</sup>

*Der Rebell* wird zum Prototyp für NS-Filme über nationalistische Erhebungen. Mythen der Vergangenheit werden verwendet, um Gefühle des Stolzes und der Zusammengehörigkeit bei Deutschen und ÖsterreicherInnen zu schaffen. Die Apotheose am Ende – in einer Überblendung stehen die hingerichteten Tiroler Freiheitskämpfer erneut auf und ziehen hinter ihrer Fahne und dem Anführer Anderlan gen Himmel – entspricht dem Totenkult des Nationalsozialismus und kehrt in vielen NS-Propagandafilmen wieder (z. B. in *Hitlerjunge Quex*).<sup>36</sup>

Trenker beklagt später, sein Film sei vom Regime vereinnahmt worden,<sup>37</sup> jedoch als Freiheitsfilm intendiert gewesen, nur nicht als solcher erkannt worden. Zum großen Beifall des Publikums gerade angesichts der zahlreichen Gewaltszenen (Tiroler Bauern stürzen Felsbrocken auf französische Soldaten) meint er: *„Eine solche Wirkung hatte ich weder erwartet noch beabsichtigt. Deutlich erkannte ich nun, wie weit die Fanatisierung der Massen durch Hitler schon gediehen war. So war der Erfolg dieses ehrlich gemeinten Freiheitsfilms [...] durchaus zwiespältig. Die Presse überschlug sich, die einen lobten, die anderen tobten.*“<sup>38</sup>

Siegfried Kracauer etwa preist in seiner Rezension „Volkserhebung“ für die *Frankfurter Zeitung* (24. 1. 1933) die Kraft der Bilder und die einfallsreiche Regie Trenkers, doch kritisiert er die „Haltung“, der die „Krasheit“ des Films entspringt: *„Verherrlicht wird in dem Film die mythische Kraft des Volkes, die sich in den Steinlawinen am deutlichsten vergegenständlicht, der von der Natur selber diktierte Gewaltakt gegen usurpatorische Gewalt. [...] Das Unbehagen nun, das der Film erzeugt, entsteht offenbar dadurch, dass er ein historisches Geschehen nicht in den nötigen historischen Abstand rückt, sondern es, gerade umgekehrt, mit aller Macht dem Heute aufpressen will. Die Nähe, die er den Ereignissen gibt, vergewaltigt unser Bewusstsein [...].*“<sup>39</sup>

---

<sup>35</sup> Zit. nach Trenker, *Alles gut gegangen*, 275.

<sup>36</sup> Vgl. Birgel, Luis Trenker, 39.

<sup>37</sup> *„Goebbels, schlau und gefährlich, nahm den Film sofort als willkommenes Propagandamittel für seine Ideen in Beschlag, hielt sogar bei gelegentlichen späteren Aufführungen – wie man mir erzählte – seine gezielten Propagandareden. [...] War es bei dem Charakter von Goebbels verwunderlich, dass er den Film, so wie er war, mit Haut und Haaren für seine Propaganda nützte, wie und wo er konnte?“* Trenker, *Alles gut gegangen*, 275–277.

<sup>38</sup> Luis Trenker, *Alles gut gegangen*, 274f. Rudolf Arnheim kritisiert die Gewaltdarstellung in *Der Rebell* aufs Schärfste (*Die Weltbühne*, Nr. 3 und 6, 1933).

<sup>39</sup> Siegfried Kracauer, *Von Caligari zu Hitler. Eine psychologische Geschichte des deutschen Films*. Frankfurt a. M. 2002, 569.

Diesem und den weiteren „Rebellenfilmen“ Trenkers (*Condottieri*, 1937 und *Der Feuerteufel*) gemeinsam ist die Darstellung einer „Revolution“ unter Anführung eines jeweils von Trenker dargestellten „charismatischen Führers“, eines Aufstands gegen die Obrigkeit (obwohl Trenker in *Condottieri* einen Adeligen mimt, ähnelt er in Verhalten und Gebaren mehr dem „Volk“), die jedoch nicht dem Umsturz der bestehenden Gesellschaft dienen soll, sondern vielmehr – aufgeladen mit nationalistischem Denken – die Rückkehr zu einer „traditionellen“, autoritären Ordnung sucht.<sup>40</sup> Der fehlende Bruch mit dem autoritären Regime wird auch in der Darstellung anderer „Führerpersönlichkeiten“ offensichtlich: Napoleon in *Der Feuerteufel* ist eine heroische Figur, auch der Papst in *Condottieri* erscheint als „vollendete Führerfigur“.<sup>41</sup>

Nach den Erfolgen in Deutschland folgten US-Versionen von *The Rebel* (1932), *The Prodigal Son* (1934) und *The Emperor of California* (1936). Trenker will die Hollywood-Option weiterhin aufrecht erhalten, bis er ein entsprechendes Angebot als Regisseur bekommt. So schreibt er am 12. Jänner 1937 in einem Brief an Paul Kohner: „*Ich bin immer gerne bereit zu einer großen Sache, und mir ist jede Firma recht, wenn sie solide und großzügig ist.*“<sup>42</sup> Trenker behauptet, von Kohner eine Einladung erhalten zu haben, ständig in Amerika zu bleiben, über einen Vertrag werden langwierige Verhandlungen geführt: „*Als schließlich eine Einigung erzielt worden war, stand der Übersiedlung nichts mehr im Wege. Trotzdem zögerte ich. Gewiss, ich liebte die Freiheit, in der sie drüben lebten, hasste die willfähigen Diener der Naziführer, doch hing ich an unserer Heimat und ihren Menschen wie das Kind an der Mutter. Wenn ich auswanderte, würde ich wohl das, was mich im Dritten Reich abstieß, loswerden, aber vielleicht auch das, was ich liebte, für immer verlieren.*“<sup>43</sup>

Trenker bleibt in Deutschland, wo er einer der prominentesten und bestverdienenden Regisseure ist und einen luxuriösen Lebensstil mit einem Haus in Berlin und einer Villa in Bozen pflegen kann.<sup>44</sup> Inzwischen verschärfen sich seine Gegensätze mit

---

<sup>40</sup> Vgl. Petley, *Capital and Culture*, 120.

<sup>41</sup> Vgl. Petley, *Capital and Culture*, 121.

<sup>42</sup> Zit. nach Steiner-Daviau, Arnold Fanck und Luis Trenker, 135.

<sup>43</sup> Trenker, *Alles gut gegangen*, 361. Eine Kampagne gegen seine Person hätte das Amerika-engagement verhindert.

<sup>44</sup> Vgl. die Verdienstzahlen laut „Beschäftigungsnachweis“ der Reichsfilmkammer, die bei Florian Leimgruber aufgelistet sind: Für *Der Kaiser von Kalifornien* erhält Trenker eine Gage von 40.000 Reichsmark, für *Condottieri* 35.000, *Der Berg ruft* 20.000, *Es leuchten die Sterne* 1.000 (nur Drehbuch), *Liebesbriefe aus dem Engadin* 40.000, *Der Feuerteufel* 50.000 und für *Germanin* 84.000

dem Propagandaminister, die bereits 1934 bei den Dreharbeiten zu *Der verlorene Sohn* ihren Anfang nehmen; 1940 bezeichnet Goebbels in seinen Tagebüchern Trenker als „vaterlandslosen Gesell“ und „rückgratlose Kreatur“.<sup>45</sup>

1937 dreht Trenker den Historienfilm *Condottieri* und bekommt 500 Kavalleristen und 1500 Infanteristen aus Italien sowie 60 Mann der SS-Leibstandarte „Adolf Hitler“ als Komparserie zur Verfügung gestellt. Die Mannen Giovanni de Medicis erinnern in Trenkers Darstellung an Mussolinis Schwarzhemden. Er dient sich damit der italienischen Führung an, um zukünftige Einnahmequellen zu sichern – seine Probleme mit Goebbels werden so verstärkt: Dieser verlangt die Entfernung jener Szene, in der die SS-Männer vor dem Papst niederknien.<sup>46</sup>

Auf Paul Kohners Entsetzen über die faschistische Prägung des Films antwortet Trenker: *„Sie wundern sich, dass Condottieri etwas faschistisch geraten ist? Ich erhielt doch den Auftrag diesen Film zu machen, und die italienische Regierung finanzierte auch zum großen Teil die Arbeiten dazu, sie stellte die Truppen zur Verfügung und beeinflusste auch das Manuskript. Wie soll denn da ein Film anders werden? Das verstehen Sie wohl selber, dass ich da nicht so arbeiten kann wie Sie es sich in Amerika vorgestellt haben oder wünschen, denn der, der das Geld gibt, der kommandiert auch. So war es in der Welt immer!“*<sup>47</sup>

Im selben Jahr entsteht in deutsch-italienisch-britischer Gemeinschaftsproduktion *Der Berg ruft*, ein Remake von *Der Kampf ums Matterhorn* (D 1928, R: Nunzio Malasomma, Mario Bonnard). 1938 folgt *Liebesbriefe aus dem Engadin*; als Pressematerial und Filmvorspann bei einem Screening in den USA mit unübersehbaren Nazisymbolen versehen werden, scheitert eine vom Präsidenten des US-Skiverbands geplante Vortragsreise Trenkers in den USA. In weiterer Folge reißt seine Hollywood-Connection endgültig ab.

---

Reichsmark. Vgl. Florian Leimgruber (Hg.), Luis Trenker, Regisseur und Schriftsteller. Die Personalakte Trenker im Berlin Document Center. Bozen 1994, 167. Zur bevorzugten Stellung von „akzeptierten“ Filmstars im NS-System vgl. Kreimeier, *Die Ufa-Story*, 264f.

<sup>45</sup> Es handelt sich um Einträge am 18. Jänner und 7. März 1940. Vgl. Goebbels Tagebücher, zit. n. Birgel, Luis Trenker, 50f. Trenker beruft sich nach dem Krieg immer wieder auf diese Abschnitte, um seine Gegnerschaft zum Nationalsozialismus zu beweisen.

<sup>46</sup> Papst Pius XI erlässt kurz davor die Enzyklika „Mit brennender Sorge“, die gegen das NS-Regime in Deutschland gerichtet ist.

<sup>47</sup> Brief an Paul Kohner vom 30. November 1937, zit. nach Steiner-Daviau, Arnold Fanck und Luis Trenker, 135. Zwei weitere geplante Trenker-Kohner-Projekte werden nie realisiert.

### 2.3. Die Optionsfrage

1939 beschließen Hitler und Mussolini das „Umsiedlungsabkommen“: Die Südtiroler Bevölkerung wird aufgefordert, entweder für Deutschland zu optieren und infolgedessen umzusiedeln oder sich als ItalienerInnen zu deklarieren.<sup>48</sup> Trenker wartet mit seiner Entscheidung, laviert zwischen beiden Seiten und wendet sich diesbezüglich sogar an Hitler; dieser solle bestimmen, was er tun soll: „*Sofortige Abwanderung und alle Beziehungen zu Italien und demzufolge auch zum Wunsche Mussolinis abbrechen oder weiterhin im Sinne der deutsch-italienischen kulturpolitischen Verständigung hier bei uns und in der Welt zu arbeiten. Sie, mein Führer, kennen meine Arbeiten [...] und Sie können sich verlassen, dass ich zu gegebener Stunde genau weiß wo ich hingehöre und wo ich zu stehen habe.*“<sup>49</sup> Schließlich optiert Trenker am 28. 3. 1940 – sehr verspätet – für Deutschland und wird am 22. 7. 1940 NSDAP-Mitglied. Später behauptet er, gar nicht optiert zu haben.<sup>50</sup>

Nach den Aufnahmen zu *Der Feuerteufel* (Trenker muss die in Südtirol angesiedelte Rebellion gegen napoleonische Truppen nach Kärnten verlegen) und *Germanin* (D 1943, R: Max M. Kimmich), wo Trenker nur als Schauspieler aufscheint, arbeitet er in Italien, nicht mehr in Deutschland (angeblich wegen einem endgültigen Zerwürfnis mit Goebbels).<sup>51</sup> Dort entstehen 1942 der Dokumentarfilm *Pastor Angelicus* und 1943 der Bergfilm *Monte Miracolo*.

---

<sup>48</sup> Zur Südtirol-Option in Zahlen vgl. Birgel, Luis Trenker, 62f., Fußnote 24: Laut der Regierung in Berlin optieren 90,7 Prozent der Südtiroler Bevölkerung für Deutschland, später wird diese Zahl auf 86 revidiert. Die italienische Regierung gibt 72,5 Prozent der Stimmen für Deutschland an, somit erscheint die Italianisierungspolitik nicht als totaler Fehlschlag. Die genauen Zahlen sind unbekannt, auch die Angaben betreffend die deutschsprachige Bevölkerung in Südtirol variieren zwischen 234.650 und 266.985 im Jahr 1939. Bis Mai 1942 verlassen nach Birgel nur 75.000 Menschen Südtirol in Richtung Österreich und Deutschland wegen Behinderungen durch die italienische Regierung und weil noch immer kein permanenter Siedlungsraum von der NS-Führung zur Verfügung gestellt wird. Viele kehren aufgrund dieser Probleme illegal nach Südtirol zurück; besonders nach 1945 gibt es große Rückkehrwellen auch jener, die ursprünglich für Deutschland optiert hatten.

<sup>49</sup> Trenker in einem Brief an Adolf Hitler vom 27. 2. 1940, zit. nach Leimgruber, Luis Trenker, 62f.

<sup>50</sup> In einem Brief vom 11. 6. 1940 an den „Leiter der Reichsfachschaft Film“ spricht Trenker selbst von seiner Option für das Deutsche Reich am 28. 3. 1940. Vgl. Leimgruber, Luis Trenker, 88. Zur Optionsthematik vgl. weiters Birgel, Luis Trenker, 51f. sowie Rentschler, *The Ministry of Illusion*, 83f., 96 und Trenker, *Alles gut gegangen*, 383–387. Bereits seit 1933 ist Trenker Mitglied in der staatlichen Organisation für FilmemacherInnen (Reichsfachschaft Film).

<sup>51</sup> Vgl. Trenker, *Alles gut gegangen*, 386, 394. Aus den Akten ist ersichtlich, dass ihm Aufnahmegenehmigungen verweigert werden, später sogar ein Beschäftigungsverbot über ihn verhängt wurde. Vgl. Leimgruber, Luis Trenker, 127–133 bzw. 163–166. Nach der Besetzung Südtirols durch deutsche Truppen im Jahr 1943 hat Trenker dort vorübergehend Aufenthaltsverbot. Vgl. Trenker, *Alles gut gegangen*, 431f.

## 2.4. Der verlorene Sohn ist heimgekehrt

Luis Trenker bleibt auch im Alter voller Elan und baut die „Marke Trenker“ zu großer Bekanntheit und Beliebtheit aus. Eine Konstante in seinem Leben ist die Selbstdarstellung als „loyal native son“: *Der verlorene Sohn* ist sein eigener „Gründungsmythos“.<sup>52</sup> Er lässt sich in Bergumgebung abbilden – ein „rüstiger“ Pensionist von unbesiegbarer Vitalität, mit lauter Stimme, strahlendem Lächeln und immer sonnengebräuntem Gesicht. Unabdingbar mit dem „Trenker-Image“ verbunden sind sein Hut, ein Kordanzug oder Bergsteigertracht und eine Pfeife. Trenker (unter)schreibt rund 40 Bücher, von denen mehr als acht Millionen Exemplare verkauft werden. Nach dem Zweiten Weltkrieg dreht er sechs Spielfilme, die jedoch weniger erfolgreich sind als seine früheren Arbeiten.<sup>53</sup> Ansonsten produziert er hauptsächlich Fernseh- und Dokumentarfilme und tritt als Promoter für Tourismus, Kleidung, Sportartikel, Umweltschutz etc. auf. *„Trenker warb für seine Heimat als Urlaubsgebiet und für den Konservatismus, er warb für entpolitisierte Heimatliebe, er warb für sich selbst, er warb für Rotwein – sein Konterfei fand sich auf den Etiketten –, er warb für Bergstiefel, für den ‚Trenker-Hut‘ und für den ‚Trenker-Loden‘. Zu seiner positiven Botschaft gehörte die Unverwüstlichkeit. Noch mit 70 bestieg er den Montblanc, mit 80 das Matterhorn.“*<sup>54</sup>

Trenker übersteht diverse Auseinandersetzungen um seine Person: Er wird der Kollaboration mit Hitler und Mussolini verdächtigt; angeblich hat er nicht alle unter seinem Namen veröffentlichten Bücher selbst geschrieben;<sup>55</sup> er handelt (berichtet beispielsweise Leni Riefenstahl) mit gefälschten Kopien der Eva-Braun-Tagebücher und unterhält in hohem Alter eine Liaison mit seiner jungen Sekretärin. Trotzdem bleibt er bei vielen sehr populär und „champion of the homeland“ – 1982 bekommt er sogar das goldene „film ribbon“ für lebenslange Verdienste um den deutschen

---

<sup>52</sup> Vgl. Rentschler, *The Ministry of Illusion*, 86.

<sup>53</sup> Diese sechs Filme sind eine Neubearbeitung von *Monte Miracolo* namens *Im Banne des Monte Miracolo* (I 1949), auch als *Der verrufene Berg* betitelt, *Duell in den Bergen* (I 1950), *Flucht in die Dolomiten* (I 1955), auch *Im Schatten der Dolomiten* – Pier Paolo Pasolini arbeitet am Drehbuch mit, *Von der Liebe besiegt* (D 1956), *Wetterleuchten um Maria* (D 1957) und *Sein bester Freund* (D 1962). Mitte der Fünfzigerjahre scheitert er mit einem neuen Andreas-Hofer-Projekt am Widerstand der TirolerInnen.

<sup>54</sup> Georg Seeßlen, *Tanz den Adolf Hitler. Faschismus in der populären Kultur*. Berlin 1994 (= *Critica Diabolis*; 47), 99. Vgl. auch Rentschler, *The Ministry of Illusion*, 82.

<sup>55</sup> So behauptet Fritz Weber, Ghostwriter vieler Trenker-Romane gewesen zu sein, und dafür ein viel geringeres Salär als Trenker erhalten zu haben. Trenker meint hingegen, Weber sei nur ein zeitweiliger Mitarbeiter gewesen. Vgl. das Interview mit Felix Schmidt „Immer alles gut gegangen. Ein Gespräch mit dem Mann, der die Berge als eine Art Wallfahrtsstätte entdeckte.“ In: *Die Zeit* (30. 9. 1977), zit. nach Rentschler, *The Ministry of Illusion*, 334, Fußnote 44.

Film verliehen.<sup>56</sup> Im folgenden Jahr wird Trenker, inzwischen populärer Geschichtenerzähler im deutschen Fernsehen (*Luis Trenker erzählt* D 1959–1973), vom Goethe-Institut mit seinen Filmen *Der verlorene Sohn* und *Der Kaiser von Kalifornien* auf das Bergfilmfestival in der Bergbaustadt Telluride, Colorado, geschickt und dort positiv aufgenommen.<sup>57</sup> 1990 stirbt Luis Trenker im Alter von 97 Jahren in Bozen.

## 2.5. Die „Person Trenker“ in der Forschung

Folgender Abschnitt soll keine Nacherzählung von Trenkers in den Sechzigerjahren entstandenen Autobiografie „Alles gut gegangen“ sein, sondern eine kritische Auseinandersetzung mit seiner Rezeption in der Sekundärliteratur, die seine Person sehr gegensätzlich deutet: In Anlehnung an Trenkers Selbstdarstellung beschreibt ihn ein Teil der AutorInnen als harmlosen Bergsteiger und Südtiroler, dessen Interesse allein darin bestand, Filme zu drehen und seine Heimat Südtirol in ein bestmögliches Licht zu rücken. KritikerInnen verdammen ihn als Nazikollaborateur, der dem NS-Regime mit Propagandafilmen dienlich war. *„Konträre Klischees und Beurteilungen charakterisierten bisher das Luis Trenker’sche Walten und Wirken im komplex-totalitären Machtgefüge des Faschismus bzw. Nationalsozialismus: Die heroenhafte, freiheitsschwärmerische, heimatverbundene Lichtgestalt konkurriert mit dem rückgratlosen, erfüllungswilligen Parteigänger diktatorischer Dämonen.“*<sup>58</sup> Festzustellen ist ein Schwanken zwischen Bewunderung für Trenkers Bildsprache (v. a. in *Der verlorene Sohn*) und Ablehnung seiner Plots (z. B. das Amerikabild in *Der Kaiser von Kalifornien*). Die Uneinigkeit in der Einschätzung seiner Person und seines Werks ist in vielen Aspekten vergleichbar mit den zwischen Ästhetisierung und Dämonisierung oszillierenden Debatten um Leni Riefenstahl (Stichwort „fascinating fascism“, das von Susan Sontag geprägt wurde).<sup>59</sup>

---

<sup>56</sup> Vgl. Rentschler, *The Ministry of Illusion*, 82.

<sup>57</sup> Vgl. Rentschler, *The Ministry of Illusion*, 85.

<sup>58</sup> Leimgruber, *Luis Trenker*, 3.

<sup>59</sup> Vgl. Susan Sontag, *Faszinierender Faschismus*. In: Susan Sontag, *Im Zeichen des Saturn. Essays*. Frankfurt a. M. 1990, 96–125. Diese Ambivalenz in der Einschätzung von Trenkers Schaffen währt bis heute: *Der verlorene Sohn* war im Dezember 2003/Jänner 2004 anlässlich der Retrospektive „Kino alpin“ und im April 2005 in der Retrospektive „NS-Propagandafilme“ im Wiener Metro-Kino zu sehen.



Viele NachkriegskritikerInnen versuchen Trenker vom Faschismusvorwurf zu entlasten und seine ästhetische und schöpferische Arbeit in den Vordergrund zu stellen. Aus der zeitlichen Distanz erscheinen seine Werke als apolitische Bildfolgen, etwa in dem 1980 erschienenen Werk „Klassiker des deutschen Tonfilms“. Trenker revitalisiere den Bergfilm, *„indem er dauernd die Konfrontation mit anderen Welten sucht und sich reibt an neuen Partnern. Dass dabei zuweilen etwas simple Gegenüberstellungen von schlimmen fernen Ländern und der heilen heimatlichen Welt herauskommen, kann den Zuschauer kaum kränken, zumal Trenkers göttliches Kosmopolitentum mit seiner positiven und vorurteilsfreien Neugierde auf alles nahe und ferne Unbekannte bei ihm stets durch alle Trachtenjanker-Knopflöcher blitzt.“*<sup>60</sup>

Entsprechend seiner Selbstdarstellung präsentieren AutorInnen wie die Amerikaner David Stuart Hull und William K. Everson, mit Einschränkungen auch Donald Daviau, Trenker als Freigeist bzw. politisch naiven Bergsteiger und „Naturbursch“; sie behaupten, die Filme seien zu ihrer Entstehungszeit als unpolitisch empfunden worden. Trenker sei ein freiheitsliebender Patriot gewesen, der zuerst vom NS-Regime benutzt, dann fallen gelassen und unterdrückt wurde. Sie stilisieren Trenker zum Nonkonformisten, der während der NS-Herrschaft oppositionelle Filme gedreht habe.<sup>61</sup>

Einen Großteil der zur Person Trenker erhältlichen Literatur bilden „Bergsteigerbiografien“, die seine Persönlichkeit in den Mittelpunkt stellen, seine Errungenschaften als Filmemacher und Bergsteiger sowie Naturschützer loben, seine politische Schlagseite jedoch völlig außer Acht lassen oder verharmlosen, teils sogar beschönigen. Beispielsweise Elisabeth Baumgartner und Martin Kaufmann, die Trenker über folgende Aussagen von Paolo Gobetti (nach Baumgartner und Kaufmann „einer der angesehensten italienischen Kulturleute der liberalen Resistenza-Tradition“) anlässlich einer Trenker-Retrospektive in Italien im Mai 1982 charakterisieren: *„Trenker ist weniger ‚politisch‘ als man ihm vorgeworfen hat [...]. Er, der oft zum Nazi gestempelt worden ist, war kein Mitläufer von Göbbels [sic], was sich auch darin zeigt, dass er nach Amerika und Italien ausgewichen ist. Trenker*

---

<sup>60</sup> Christa Bandmann, Joe Hembus, Klassiker des Deutschen Tonfilms, zit. nach Elisabeth Baumgartner, Martin Kaufmann, Beispiele alpenländischen Filmschaffens von Luis Trenker bis heute. In: Südtirol. Filmkulisse – Filmthema. Filmtage in Bozen 24. – 30. September 1982. Beispiele alpenländischen Filmschaffens von der Pionierzeit bis heute. (o. O.) (o. J.), 9–36, 25.

<sup>61</sup> Z. B. Daviau, „Der Kaiser von Kalifornien“.

*ist seiner Haltung nach ein gläubiger, ein katholischer Regisseur mit einer tief konservativen Einstellung.*<sup>62</sup>

Die meisten biografischen Angaben, aber auch Details zu den Filmproduktionen sowie Trenkers Bekanntschaften mit Nazigrößen stammen in vielen der hier verwendeten Sekundärwerke aus Luis Trenkers Autobiografie, die oft unkritisch dupliziert wird.

Die neuere NS-Filmforschung zieht häufig Filme Luis Trenkers für ihre Darstellungen heran, wobei eine kritische Sicht vorherrscht. Die an US-amerikanischen Universitäten lehrenden Filmwissenschaftler Eric Rentschler und Lutz Koepnick, auf deren Arbeiten unsere Argumentation in wesentlichen Aspekten aufbaut, betonen die antimodernen Tendenzen in Trenkers Werk, analysieren seine Verbundenheit mit der faschistischen Blut-und-Boden-Ideologie sowie einer offiziellen NS-Ästhetik und setzen sich mit seinem Blick auf Amerika auseinander. Dazu verweist insbesondere Lutz Koepnick auf Elemente der Moderne sowie die Propagierung antimoderner Inhalte mittels modernster Technologie (Kinoapparat).

Zudem stellen neuere Studien die Ambivalenzen der Person Trenker (und seiner Filme) heraus. Jan Christopher Horak beispielsweise bezeichnet ihn als rechten Katholik und Nationalisten, dessen Überzeugungen gut zum Nationalsozialismus passten, der vom NS-Regime profitierte, gleichzeitig jedoch mitunter führenden NationalsozialistInnen zu unabhängig und taktlos war.<sup>63</sup> Auch Franz Birgel betont die Gegensätze und Doppeldeutigkeiten in Trenkers Schaffen, die in den widersprüchlichen, miteinander konkurrierenden Texten und Subtexten des Films angelegt seien. Trenker habe zu seiner NS-Vergangenheit eine sehr selektive „Erinnerung“, nicht nur das NS-Regime habe ihn umworben, auch Trenker selbst sei um die neuen Machthaber bemüht gewesen.<sup>64</sup>

Die erwähnten Autoren sind um eine Kontextualisierung bemüht, sie verorten Trenkers Filme jedoch primär innerhalb des NS-Systems und ziehen nur wenige (film)historische Verbindungen zum Weimarer Film.

---

<sup>62</sup> Zit. nach Baumgartner, Kaufmann, Beispiele alpenländischen Filmschaffens, 21.

<sup>63</sup> Vgl. die Unstimmigkeiten mit Goebbels besonders infolge der Optionsfrage. Vgl. Jan-Christopher Horak, *Luis Trenker's The Kaiser of California: how the West was won, Nazi style*. In: *Historical Journal of Film, Radio and Television* (Vol. 6, No. 2/1986), 181–188, 183.

<sup>64</sup> Vgl. Birgel, Luis Trenker, 53. Vgl. auch Felix Moeller, „Ich bin Künstler und sonst nichts.“ Filmstars im Propagandaeinsatz. In: Hans Sarkowicz (Hg.), *Hitlers Künstler. Die Kultur im Dienst des Nationalsozialismus*. Frankfurt a. M./Leipzig 2004, 135–175, hier 155–158.

Die von Florian Leimgruber zur Person Luis Trenker veröffentlichten, nicht kommentierten Akten aus dem Berlin Document Center ermöglichen eine vielfältigere Sicht auf den Regisseur, doch sind sie in Verbindung mit den Filmproduktionen bis heute nicht systematisch ausgewertet worden. Sie zeigen, dass Trenker weder ein heimatverbundener, freiheitsliebender Einzelgänger noch Erfüllungsgehilfe des NS-Staats war. Er erscheint vielmehr als Opportunist, der geschickt zwischen dem „Dritten Reich“ und Mussolini manövriert und seine Karriere und finanziellen Interessen in den Vordergrund stellt – ein „politisches Chamäleon“. *„Der Grödner Bergfex taktiert, laviert, bewegt sich als Gesinnungsakrobat im Balanceakt zwischen den beiden totalitären Regimen, verinnerlicht und entfaltet charakteristische Merkmale eines ‚Chamäleon Politicon‘.“*<sup>65</sup>

Leimgruber konstatiert bei ihm „eine nicht unsympathische, chuzpehafte, naturgegebene Bauernschläue“: Gelegentlich spiele Trenker geschickt Nazis und italienische Faschisten zum eigenen Nutzen gegeneinander aus und mache lange Zeit „keine schlechten Geschäfte“ mit den NationalsozialistInnen.<sup>66</sup> Trenker erscheint als Nonkonformist, der sich wiederholt als Hitlers Freund bezeichnet, sich gleichzeitig aber gegen Bücherverbrennungen und Judenverfolgung im NS-Deutschland wendet.<sup>67</sup> Laut David Bathrick und Franz Birgel machen diese Haltung und vieldeutigen Botschaften Luis Trenker zu einem idealen Repräsentanten für die (ideologischen und personellen) Kontinuitäten von Weimar zum Nationalsozialismus und Nachkriegsdeutschland. Die Doppeldeutigkeiten und Paradoxa in Trenkers Filmen seien bezeichnend, die Texte eiferten miteinander und reflektierten die Ambiguität der Person Trenker.<sup>68</sup>

Vor dem Hintergrund dieser Einschätzung der Person Trenker gehen wir an die Analyse der beiden Filme heran.

---

<sup>65</sup> Leimgruber, Luis Trenker, 4.

<sup>66</sup> Vgl. Leimgruber, Luis Trenker, 4.

<sup>67</sup> Vgl. die Berichte des Ufa-Produktionsleiters Fred Lyssa in Leimgruber, Luis Trenker, 13, 16–18, 173f.

<sup>68</sup> Vgl. David Bathrick, Introduction: Modernity Writ German: State of the Art as Art of the Nazi State. In: Reimer, Cultural History through a National Socialist lens, 1–10, 8.

### 3. „Amerikanismus“ in Kultur und Gesellschaft der Weimarer Republik

Amerika in Luis Trenkers *Der verlorene Sohn* funktioniert als Chiffre für Moderne, Fortschritt und Technisierung, aber auch deren negative Begleiterscheinungen wie soziale Ungerechtigkeit und Arbeitslosigkeit. Trenker recurriert dabei auf zeitgenössische Debatten um „Amerikanismus“ und „Amerikanisierung“. Diese sind verbunden mit *„the invocation of ‚Amerika‘ as metaphor and model of a disenchanted modernity. This term encompassed everything from Fordist-Taylorist principles of production – mechanization, standardization, rationalization, efficiency, the assembly line – and attendant standards of mass consumption; through new forms of social organization, freedom from tradition, social mobility, mass democracy and a ‚new matriarchy‘; to the cultural symbols of the new era – skyscrapers, jazz (‚Negermusik‘), boxing, revues, radio, cinema. Whatever its particular articulation (not to mention its actual relation to the United States), the discourse of Americanism became a catalyst for the debate on modernity and modernization, polarized into cultural conservative battle-cries or jeremiads on the one hand and euphoric hymns to technological progress or resigned acceptance on the other.“*<sup>69</sup> Auslöser dieser Diskussionen sind vordringlich das Hereinströmen amerikanischer Massenkulturprodukte (wie Film) auf den deutschen Markt sowie die fortschreitende Adaptierung amerikanischer Produktionsmethoden (sowohl im kulturellen als auch im industriellen Sektor), wobei besonders im Bereich der Kultur ein Verschwinden „deutscher Kultur“ zugunsten „amerikanischer Zivilisation“ befürchtet wird. Das folgende Kapitel greift einzelne Stränge dieser Amerikaperzeption auf: Kulturelle Stereotype, besonders in Verbindung mit dem neuen Medium Film, mit denen Amerika verknüpft wird, werden anhand zeitgenössischer Rezeptionen dargestellt sowie das tatsächliche Vorhandensein von US-Filmen in Deutschland hinterfragt.<sup>70</sup>

---

<sup>69</sup> Miriam Hansen, *America, Paris, the Alps: Kracauer and Benjamin on Cinema and Modernity*. In: Alf Lüdtke, Inge Marbolek, Adelheid von Saldern (Hg.), *Amerikanisierung. Traum und Alptraum im Deutschland des 20. Jahrhunderts*. Stuttgart 1996 (= *Transatlantische Historische Studien*; 6), 161–198, 168.

<sup>70</sup> Ein historischer Abriss der Tradition deutscher (literarischer) Amerikabilder sowie die Darstellung der Vorbildwirkung amerikanischer Produktionsmethoden erfolgt bei Marie-Noëlle Yazdanpanah, „Amerika“ in Luis Trenkers *Der Kaiser von Kalifornien* (1936), 29–66.

Der Begriff „Amerikanismus“ umfasst in den Zwanzigerjahren alles, „was ‚modern‘ war und was mit Materialismus, Effizienz, Größe, Mechanisierung, Standardisierung, Automatisierung, Technokratie, Uniformität, Pragmatismus, Reformertum, naivem Optimismus, Spontaneität, Offenheit, Massenbeeinflussung, Reklame und Demokratie auch nur im entferntesten in Verbindung gebracht werden konnte“.<sup>71</sup> Dazu treten weitere Stereotype, die alle mit Amerika und „Amerikanismus“ verbunden werden: die „angebliche Kulturlosigkeit Amerikas“, „Vermassung“, „Uniformierung“ und „Verherdung“.<sup>72</sup> „Amerikanismus“ bezeichnet nicht allein den tatsächlichen Einfluss amerikanischer Kultur; die USA dienen vielmehr als leerer Raum, der mit entsprechenden Zuschreibungen versehen wird, als „Projektionsfläche für Begleiterscheinungen von technologischem Fortschritt, Kapitalismus, Industrialisierung, Urbanisierung und modernen Massenmedien“.<sup>73</sup>

### 3.1. Kino und Moderne

In den Auseinandersetzungen um kulturellen „Amerikanismus“, die immer auch Debatten um Massenkultur sind, nimmt das Kino schon früh einen zentralen Stellenwert ein und wird als „amerikanisch“ rezipiert, egal, ob die gezeigten Filme aus den USA stammen oder nicht: Amerika ist der Bezugspunkt und das Kino bildet den „Kristallisationskern der Kontroversen um Modernität“.<sup>74</sup> *„Motion pictures quickly became the most pervasive and persuasive of America’s contributions to European culture because cinema epitomized American culture in its mass orientation, tempo, monumentalism, sensationalism and profit urge.“*<sup>75</sup> Dabei geht es auch um eine Konfrontation mit den Entwicklungen der eigenen Kultur: *„Die Debatten um den kulturellen, politischen und wirtschaftlichen ‚Amerikanismus‘ vernetzten sich mit der ‚Kino-Debatte‘ und dienten als Forum der Auseinandersetzung mit kulturellen Hierarchien und mit dem Aufkommen einer großstädtischen Massenkultur im eigenen Land.“*<sup>76</sup> Gerade im Bereich des Kinos ist

---

<sup>71</sup> Gassert, Amerika im Dritten Reich, 14.

<sup>72</sup> Alf Lüdke, Inge Marbolek, Adelheid von Saldern, Einleitung. Amerikanisierung: Traum und Alptraum im Deutschland des 20. Jahrhunderts. In: Lüdke, Marbolek, von Saldern, Amerikanisierung, 7–33, 14.

<sup>73</sup> Deniz Göktürk, Künstler, Cowboys, Ingenieure: Kultur- und mediengeschichtliche Studien zu deutschen Amerika-Texten. München 1998 (= Literatur und andere Künste), 2.

<sup>74</sup> Göktürk, Künstler, Cowboys, Ingenieure, 13.

<sup>75</sup> Thomas J. Saunders, Hollywood in Berlin. American Cinema and Weimar Germany. Berkeley/London 1994 (= Weimar and now; 6), 11.

<sup>76</sup> Göktürk, Künstler, Cowboys, Ingenieure, 3.

„Amerikanismus“ jedoch nicht nur ein Schlagwort, eine Chiffre, sondern eine „wirtschaftliche und kulturelle Tatsache“<sup>77</sup>.

Schon in den 1910er Jahren setzen in Deutschland in Zeitungen und (literarischen) Zeitschriften umfangreiche Diskussionen – die so genannte Kino-Debatte<sup>78</sup> – zum neuen Medium und seinem Spannungsverhältnis zum „alten“ Medium Literatur ein. SchriftstellerInnen, JournalistInnen, Theater- und KulturkritikerInnen vergleichen die unterschiedliche Struktur und Wirkungsweise und versuchen, die beiden Medien voneinander abzugrenzen. Eine ambivalente Haltung gegenüber dem Kino und der industriellen Massenkultur (sowie damit verbunden gegenüber der Großstadt) dominiert: Anfänglich wird der frühe Film aus bürgerlicher Perspektive als „plebejische *counter culture*“ interpretiert, als „kultureller Fluchtraum für die unteren Gesellschaftsschichten“, die er gleichzeitig von der „eigentlichen“, eigenen Kultur fernhält.<sup>79</sup> Erst als das Kino beginnt, literarische Themen aufzugreifen, wird es als Bedrohung empfunden.

SchriftstellerInnen und KünstlerInnen reagieren zwiespältig, teils ablehnend, teils euphorisch. Das Verfassen von Drehbüchern und die Arbeit für den Film werden von einigen Schreibenden als neue Verdienstmöglichkeit gesehen.<sup>80</sup> VertreterInnen der Avantgarde erscheint Film als Mittel der Demokratisierung und „der ästhetischen Opposition gegen das Bildungs- und Besitzbürgertum“ – eine „Kunst von unten her“, von seiner „Geburtsstunde an demokratisch“.<sup>81</sup> Tatsächlich konsumiert das neue Massenpublikum mit Vorliebe die vielfach aus Amerika importieren Produkte der industriellen Massenkultur, die wenig Bildung voraussetzen und das Zerstreungsbedürfnis befriedigen.

Die Organe der „Kinoreformbewegung“, ein loses Netzwerk unterschiedlicher Gruppen mit moralischen Bedenken gegenüber dem neuen Medium, beklagen das mangelnde künstlerische Niveau vieler (auch früher) Filme; eine solche Abwehrhaltung nimmt die konservative bürgerliche Intelligenz ein, sozialistische Positionen sind ähnlich gelagert.

---

<sup>77</sup> Gassert, Amerika im Dritten Reich, 164.

<sup>78</sup> Vgl. dazu ausführlich Anton Kaes (Hg.), Kino-Debatte. Texte zum Verhältnis von Literatur und Film 1909–1929. München/Tübingen 1978 (= Deutsche Texte; 48).

<sup>79</sup> Kaes, Kino-Debatte, 8f.

<sup>80</sup> Über die Erfahrung von AutorInnen mit dem Film vgl. Kaes, Kino-Debatte, 13f.

<sup>81</sup> Kaes, Kino-Debatte, 16. V. a. die Filme Charlie Chaplins, Buster Keatons und Douglas Fairbanks' werden genannt.

Der als amerikanisch wahrgenommene Film gilt in Weimar als Gefahr für die „deutsche Kultur“ – nicht nur für die Literatur, sondern auch das „deutsche“ Theater. Der Gewinn des Kinos (in Bezug auf Reichweiten, Publikumszulauf, Umsatz und Ertrag etc.) wird als Geschmacksverlust gedeutet. Besonders der US-Film zählt als Kitsch und Schund, auch das amerikanische Theater wird kritisiert – eine Konkurrenz sei nur durch das Entgegenhalten deutscher Klassiker möglich.<sup>82</sup> Otto Alfred Palitzsch beklagt 1928 in dem Artikel „Die Eroberung von Berlin“ die Übernahme und Inszenierung amerikanischer Stücke in Berlin sowie die unbedingte Anhimmelung alles Amerikanischen, sei es Kino oder Theater: *„Unter der Sonne Amerikas bleichen die Knochen der europäischen Kunst. Das will nicht etwa heißen, dass die amerikanische Kunst sich stärker erwiesen habe als die deutsche, es will lediglich heißen, dass ein erschöpftes Volk sich durch Tingeltangel über seine Erschöpfung hinwegtäuschen lässt.“*<sup>83</sup>

Die Auseinandersetzungen in Bezug auf den Film drehen sich weniger um den Austausch technischer Errungenschaften, da diese nicht als bestimmende Elemente des Wettbewerbs zwischen Hollywood und Berlin erkannt werden, sondern um „nationale Eigenschaften“ – unterschiedliche Mentalitäten, Werte und kulturelle Traditionen – sowie kommerzielle und organisatorische Faktoren. Diese „nationalen Identitäten“ scheinen sich in den thematischen, stilistischen und unternehmerischen Charakteristika der jeweiligen Filmindustrien auszudrücken.<sup>84</sup>

### 3.2. Hollywood in Deutschland

Der Einfluss amerikanischer Produktionen ist im Bereich des Films evident: Eine Übermacht Hollywoods am deutschen Kinomarkt ist v. a. Mitte der Zwanzigerjahre vorhanden, später geht die Präsenz zurück.<sup>85</sup> Joseph Garncarz ist der Ansicht, die „Überflutung“ Europas mit amerikanischen Massenkulturprodukten wie dem Hollywoodfilm sei eine Legende.<sup>86</sup> Bisherige Studien belegten anhand der Filmzahlen,

---

<sup>82</sup> Vgl. Adelheid von Saldern, Überfremdungsängste. Gegen die Amerikanisierung der deutschen Kultur in den zwanziger Jahren. In: Lüdtkke, Marbolek, von Saldern, Amerikanisierung, 213–244, 227f.

<sup>83</sup> Otto Alfred Palitzsch, Die Eroberung von Berlin. In: *Der Kreis 5* (Juli/August 1928). In: Anton Kaes (Hg.), Weimarer Republik. Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1918–1933. Stuttgart 1983, 281–283, 282.

<sup>84</sup> Vgl. Saunders, Hollywood in Berlin, 14.

<sup>85</sup> Zum US-Film im Deutschland der Zwanzigerjahre vgl. Saunders, Hollywood in Berlin.

<sup>86</sup> Vgl. Joseph Garncarz, Hollywood in Germany. Die Rolle des amerikanischen Films in Deutschland: 1925–1990. In: Uli Jung (Hg.), Der deutsche Film. Aspekte seiner Geschichte von den Anfängen bis

dass die US-Filmindustrie in Deutschland zwar dominant sei, deren Publikums-wirksamkeit aber überschätzt werde.<sup>87</sup> So sind die Top-Ten-Filme Deutschlands in der Saison 1930/31 nur deutsche Produktionen (auf Platz acht findet sich der Bergfilm *Stürme über dem Mont Blanc* D 1930, R: Arnold Fanck), 1931/32 werden die Ränge eins bis vier von deutschen Produktionen belegt, Rang fünf ist mit *Berge in Flammen* (D/F 1931, R: Luis Trenker, Karl Hartl) eine deutsch-französische Co-Produktion, erst auf Platz sechs findet sich der einzige US-Film (*Im Westen nichts Neues* USA 1930, R: Lewis Milestone).<sup>88</sup>

Nach Thomas Saunders gibt es nur wenige Quellen für Publikumspräferenzen aus dieser Zeit. Er analysiert einzelne Studien zu BesucherInnenzahlen, eine Auswertung und Schlussfolgerungen seien jedoch schwierig und nicht hundertprozentig zuverlässig. Die Popularität der Filme variiert je nach Genre und dem sozialen Hintergrund des Publikums. Laut Saunders geht die Begeisterung für amerikanische Produkte im Laufe der Zwanzigerjahre zurück. Aus einer jährlichen KinobesitzerInnen-Befragung durch den *Film-Kurier*, beginnend im Jahr 1925, geht hervor, dass deutsche ZuschauerInnen deutsche Produktionen bevorzugen: Im Durchschnitt belegen die Ergebnisse für die Jahre 1925 bis 1930 67,6 Prozent der Stimmen für nationale Produktionen, 19,3 für amerikanische und 13,1 für europäische Importe.<sup>89</sup> „For the balance of the Weimar period, particularly once talkies were introduced, American imports remained regular features of theater programs but by all accounts less popular as a whole than their German counterparts.“<sup>90</sup>

Dennoch sind der Einfluss Amerikas und die Popularität gerade im Filmbereich ein brennendes Thema. Die „Amerikanismus“-Diskurse schlagen sich auch in den Diskussionen um den amerikanischen Film nieder, er wird mit den gleichen Zuschreibungen verknüpft wie sein Herkunftsland. „Hollywood possessed a multiplicity of

---

zur Gegenwart. Trier 1993 (= Filmgeschichte international; 1), 167–213, 167. Die US-Filme werden vielmehr vor dem Hintergrund der „Amerikanismus“- und „Amerikanisierungs“-Diskurse rezipiert und entsprechend gedeutet. Göktürk, Künstler, Cowboys, Ingenieure, 12.

<sup>87</sup> Wenn man Daten über die Filmnachfrage heranzieht, ergibt sich, so Garncarz, ein anderes Bild: 1925 bis 1971 favorisiert das deutsche Publikum deutsche Filme und Filmstars, erst ab den Siebzigerjahren ist eine Trendumkehr mit starker Nachfrage nach US-Filmen, gemessen am geschäftlichen Erfolg, feststellbar. Vgl. Garncarz, Hollywood in Germany, 168.

<sup>88</sup> Vgl. Garncarz, Hollywood in Germany, 199. Die Bergfilmproduktionen zählen zu den beliebtesten Filmen: 1928/29 belegt *Der Kampf ums Matterhorn* (D 1928, R: Nunzio Malasomma, Mario Bonnard) den vierten Platz des Top-Ten-Filmrankings, 1929/30 *Die weiße Hölle vom Piz Palü* (D 1929, R: Arnold Fanck, G. W. Papst) den zweiten.

<sup>89</sup> Vgl. Saunders, Hollywood in Berlin, 291, Fußnote 11.

<sup>90</sup> Saunders, Hollywood in Berlin, 242.



*meanings. By turns a much sought after novelty, an imposition, a scapegoat for domestic film difficulties, a model for cinematic development, a cause of moral outrage, a window on the American soul, or a mirror for German identity: Hollywood served multiple purposes and was integrated into a multitude of discourses.*“<sup>91</sup>

### **3.3. Die „amerikanische Kulturfeminisierung“ – Weiblichkeit und Moderne**

„Amerikanisierung“ wird in deutschen Diskussionen der Zwanziger- und frühen Dreißigerjahre häufig als „Feminisierung“ bezeichnet. Im Bild der (amerikanischen) Frau fließt all das zusammen, was an Amerika als „kulturlos“ und verachtenswert gilt: Die USA gelten als Ort der Frauenemanzipation, als Land der Masse und des Konsums. Der Kampf gegen den „amerikanischen Kulturfeminismus“ wird zum Schlagwort konservativer Amerikakritik.<sup>92</sup>

Die „emanzipierte“ Frau, die sich modisch kleidet, selbstbewusst auftritt und einem Beruf nachgeht, wird als „amerikanisch“ wahrgenommen. Dieses Frauenbild ist geprägt durch die Inszenierungen von „flapper-“ und „girl-culture“ in Hollywoodfilmen, Revuen etc. Der „Girl-Kult“ des amerikanischen Films produziert, so kritische deutsche Stimmen, stereotype Stars, die durch ihre Stilisierung ununterscheidbar werden – Gesicht und Körper zählen mehr als Charakter. Der Schönheitskult wird zum Ausdruck von tadellosem Verhalten – die Kritik an diesen medialen Bildern daher auch zur einer an der als prüde und falsch empfundenen „amerikanischen Moral“. Von vielen jungen arbeitenden Frauen in Deutschland werden so stilisierte Frauen als positive Vorbilder interpretiert.<sup>93</sup> Von konservativen KommentatorInnen hingegen werden sie als un- bzw. widernatürlich abgelehnt; sie konstatieren eine „Vermännlichung“ der Frau und eine „Verweiblichung“ des Mannes. Hans Buchner schreibt 1927: *„Ein neuer Typ des Schönheitsideals ist durch den Film mitpropagiert worden,*

---

<sup>91</sup> Saunders, *Hollywood in Berlin*, 241.

<sup>92</sup> Vgl. von Saldern, *Überfremdungsängste*, 223. Diese kommt großteils aus den bürgerlichen Parteien nahe stehenden Gruppen, „die den amerikanischen Weg in die moderne Massenkultur-Gesellschaft für falsch hielten und diesen zu verhindern trachteten, wobei sie teilweise zum Zwecke der Aufrechterhaltung bestimmter traditioneller Werte (in zum Teil durchaus modernisierten Formen) eine staatliche Interventionspolitik (Gesetze, Verordnungen etc.) befürworteten“. Von Saldern, *Überfremdungsängste*, 220, Fußnote 24. Der zeitgenössische Ausdruck für diese Gruppen ist „Kulturkonservative“. Vereinzelt finden sich ähnliche Tendenzen auch in der Sozialdemokratie.

<sup>93</sup> Zum Widerspruch von Ideal und realen Frauenleben vgl. Kapitel 7.8.1. Die „neue Frau“ gilt als konsumorientiert und besucht diverse Vergnügungseinrichtungen, v. a. das Kino.

das ‚süße Mädel‘, das Girl, die gertenschlanke Diana des Asphalt, die mit dem Frauenideal eines Rubens oder Michelangelo wenig mehr gemein hat. Ihre Requisiten sind Puder und Schminke, kniefreier Rock, lockender, tändelnder Gang, schwingende Hüften, knabenhafte Schlankheit, Herrenschnitt, kurz Ausgleich der Geschlechtsmerkmale: das neue ‚Es‘ des 20. Jahrhunderts, der Hermaphrodit, der Zwitter, mit seinem Abscheu vor jedem Anklang an Mutterschaft und echte Weiblichkeit, tanzend, fechtend, boxend, rauchend, am Steuer des Kraftwagens und Flugzeugs [...], aber nicht leicht am Herd oder gar an der Wiege [...].“<sup>94</sup>

Das angebliche amerikanische Matriarchat, der große Einfluss amerikanischer Frauen im öffentlichen Leben, steht im Zentrum der Kritik, mit der implizit auch frauenemanzipatorische Tendenzen in Deutschland angegriffen werden. Die Furcht vor einer damit einhergehenden Destabilisierung der gesellschaftlichen Geschlechterordnung kommt in folgender Aussage zum Ausdruck. Rudolf Hildebrand, ein Lizentiat der Theologie, schreibt 1928 in den vaterländisch-lutherisch geprägten *Eisernen Blättern*: „Amerikas Zivilisation ist Frauenzivilisation in dem Maße, dass Zivilisation gleichgesetzt wird mit Feminismus: Zähmung des Mannes durch die Frau.“<sup>95</sup>

Die Vorherrschaft der Frau in den USA wird durch ihren gesellschaftlichen Ehrgeiz erklärt bzw. habe sie „ihren Seltenheitswert in der Pionierzeit zum Fundament einer Machtposition umzugestalten [ge]wusst[], die eine ganze Nation entmannte“<sup>96</sup>. Die Dominanz amerikanischer Frauen erklärt nach Alfred Rosenberg „das auffallend niedrige Kulturniveau“ der amerikanischen Nation.<sup>97</sup> Beklagt wird auch die angeblich fehlende „Weiblichkeit“ der amerikanischen Frau, die unfähig sei zur „Geschlechterkameradschaft“.<sup>98</sup>

---

<sup>94</sup> Zit. nach Stahr, Volksgemeinschaft vor der Leinwand, 82.

<sup>95</sup> Zit. nach von Saldern, Überfremdungsängste, 224. „Zivilisation“ ist in Deutschland negativ konnotiert und wird dem positiv besetzten Begriff „Kultur“ gegenübergestellt. Diese ist deutsch, steht für Tiefe des Gefühls, Verinnerlichung und „Seele“. Zivilisation dagegen entstammt der englischen und französischen Tradition, bezeichnet den „Stand der Technik und Wissenschaft“ und die „pragmatische Regelung des gesellschaftlichen Lebens“. Göktürk, Künstler, Cowboys, Ingenieure, 6. Die Abgrenzung von Technik und Ökonomie ist grundlegend für den deutschen Kulturbegriff. Die Opposition von Kultur und Zivilisation wird von kulturpessimistischen Kritikern wie Oswald Spengler, Adolf Halfeld u. a. vertreten.

<sup>96</sup> Alfred E. Günther, Amerika-Müde. In: *Deutsches Volkstum* (1926), zit. nach Gassert, Amerika im Dritten Reich, 70.

<sup>97</sup> Alfred Rosenberg, Der Mythos des 20. Jahrhunderts. Eine Wertung der seelisch-geistigen Gestaltenkämpfe unserer Zeit. München 1930, 501.

<sup>98</sup> Von Saldern, Überfremdungsängste, 225f. E. F. W. Eberhard wendet sich bereits 1924 in seinem Essay „Feminismus und Kulturuntergang“ gegen Feminismus im Allgemeinen. In: Gerd Stein (Hg.), *Femme fatale – Vamp – Blaustrumpf. Sexualität und Herrschaft*. Frankfurt a. M. 1985 (= Kulturfiguren und Sozialcharaktere des 19. und 20. Jahrhunderts; 3), 231–234.

Sämtliche Einzelstereotype, die mit Amerika und mit Weiblichkeit verknüpft sind, kumulieren im Bild der amerikanischen Frau: Moderne, Erotik, Emanzipation, Fortschritt, Massenkultur, „Vergnügungssucht“ und „Verniggerung“. *„Kein Weib der Welt schminkt und malt sich so an wie die Amerikanerin, keine Evastochter donnert sich so auffallend auf. [...] Von Amerika aus geht die Seuche der Beinrevuen und ‚Schönheitswettbewerbe‘ durch die ganze Welt: ‚Wer hat die schönsten Beinchen?‘ Die geschminkte, gepuderte, angetakelte und parfümierte Neu-Indianerin ist’s, die sich, trotz ‚Wissenschaft‘ und ‚Colleges‘, in Jazz, Jimmy, Charleston und Foxtrott verniggert und – entwürdigt und auch uns diese Pest der Geschmacklosigkeit überbracht hat“*, konstatiert der nationalsozialistische Publizist Egon von Kapherr 1927 in *Die Sonne. Monatsschrift für Nordische Weltanschauung und Lebensgestaltung*.<sup>99</sup> In diesem Zitat spiegelt sich die Ablehnung all dessen, was mit Frauenemanzipation verbunden wird, wider, z. B. auch die der gebildeten Frau. Seit dem späten 19. Jahrhundert werden männliche (politische wie persönliche) Ängste, die mit der Moderne und neuen sozialen Konflikten einhergehen (Sozialismus, erste Frauenbewegungen etc.), auf Weiblichkeit projiziert – die Angst vor der Masse ist schon zu dieser Zeit auch die Angst vor der Frau, „a fear of nature out of control, a fear of the unconscious, of sexuality, of the loss of identity and stable ego boundaries in the mass“.<sup>100</sup> Massenkultur und die Massen sind weiblich konnotiert, traditionelle und Hochkultur hingegen stellen weiterhin eine männliche Domäne dar. In den Zwanzigerjahren wird dieser Konflikt auf Amerika, insbesondere die amerikanische Frau übertragen: Das Frauenbild wird homogenisiert, Unterschiede in Berufs- und Lebenswelten werden ausgeblendet. Durch diese Nivellierung kann das Klischee der „Amerikanischen“ entstehen, das – wie der „leere Raum“ Amerika – mit diversen Stereotypen aufgeladen wird und so als Schreckensvision der „deutschen Kultur“ wirksam werden kann.

---

<sup>99</sup> Zit. nach von Saldern, *Überfremdungsängste*, 222. Die biologistische Ausdrucksweise impliziert das Bild einer Seuche („Pest“), die bekämpft werden muss. Die „Ersünde“ klingt an in der Formulierung „Evastochter“, der Autor bezieht Stellung gegen den „Multikulturalismus“ der USA und konstatiert eine angebliche Orientierung der Frau an und Aufgeschlossenheit gegenüber fremden Kulturen; dazu kommt ein offener Rassismus. Die Frau wird gleichgesetzt mit „IndianerInnen“ und „NegerInnen“. Diese stellen wie die Frau das Andere, Unverständliche, Faszinierende und zugleich Bedrohliche dar. Gemeinsam mit diesen „minderwertigen Rassen“ (wobei gerade in Bezug auf IndianerInnen unterschiedliche Sichtweisen herrschen) wird sie und damit Amerika abgewertet.

<sup>100</sup> Andreas Huyssen, *After the Great Divide. Modernism, Mass Culture, Postmodernism*. Bloomington/Indianapolis 1986 (= *Theories of Representation and Difference*), 52.

### 3.4. „Monotonisierung der Welt“<sup>101</sup>

Die Beschreibungen der Auswirkungen des Einflusses Amerikas auf Europa häufen sich Mitte der Zwanzigerjahre. Stefan Zweig schildert die „Amerikanisierung“ Deutschlands als Prozess der „Monotonisierung“. Er extrahiert einzelne „Symptome“: Tanz (i. e. die „Gleichzeitigkeit und Gleichförmigkeit des Ausdrucks“ beim modernen Tanz), Mode, Kino und Radio. Für ihn ergeben sich daraus folgende „Konsequenzen: *Aufhören aller Individualität bis ins Äußerliche. Nicht ungestraft gehen alle Menschen gleich angezogen, gehen alle Frauen gleich gekleidet, gleich geschminkt: die Monotonie muss notwendig nach innen dringen. Gesichter werden einander ähnlicher durch gleiche Leidenschaft, Körper einander ähnlicher durch gleichen Sport, die Geister ähnlicher durch gleiche Interessen. Unbewusst entsteht eine Gleichhaftigkeit der Seelen, eine Massenseele durch den gesteigerten Uniformierungstrieb, [...] ein Absterben des Individuellen zugunsten des Typus.*“ Der „Ursprung“ dieser Entwicklungen ist für Zweig eindeutig lokalisierbar: „[...] von Amerika“. Er konstatiert, dass „*die Eroberung Europas durch Amerika begonnen hat. [...] [I]n Wirklichkeit werden wir Kolonien ihres Lebens, ihrer Lebensführung, Knechte einer der europäischen im tiefsten fremden Idee, der maschinellen.*“ Er predigt „keine Gegenwehr“, als „Rettung“ bleibt nur „Flucht, Flucht in uns selbst“.<sup>102</sup>

Vehement abgelehnt wird besonders jener Teil der amerikanischen Kultur, der vorwiegend von AfroamerikanerInnen getragen wird, v. a. Jazzmusik und neue Tänze wie Shimmy und Charleston. Diese Tänze würden die Menschen dazu animieren, die Beherrschung zu verlieren, was die kulturelle Ordnung gefährde; v. a. Jugendliche würden genau diesen Reizen verfallen. „Negerkunst“ wird als exotische, „primitive“ Kunstrichtung aufgefasst und nicht im Rahmen einer „Hochkultur“ akzeptiert. Die Rezeption bewegt sich zwischen Faszination und Abwehr.<sup>103</sup> AfroamerikanerInnen werden entweder als Erneuerer einer dekadenten Zivilisation gefeiert oder als „geistlose Primitive“ denunziert. Offenkundig werden diese ambivalenten Empfindungen z. B. in den Debatten um Josephine Baker und die Revue *Nègre*; so auch in Yvan

---

<sup>101</sup> Stefan Zweig, Die Monotonisierung der Welt. In: *Berliner Börsen-Courier* (1. 2. 1925). In: Kaes, Weimarer Republik, 268–273.

<sup>102</sup> Zweig, Die Monotonisierung der Welt, 268–273.

<sup>103</sup> Vgl. die Zurschaustellung „Farbiger“ bei Völkerschauen und in Zoologischen Gärten um die Jahrhundertwende, die ähnliche Reaktionen hervorruft.

Golls Artikel „Die Neger erobern Europa“ vom 15. Jänner 1926: *„Die Neger erobern Paris. Sie erobern Berlin. Sie erfüllen bereits den ganzen Kontinent mit ihrem Geheul, mit ihrem Lachen. Und wir sind nicht erschrocken, wir sind nicht erstaunt: Im Gegenteil, die Alte Welt bietet ihre letzten Kräfte auf, um ihnen zuzuklatschen. [...] Die ‚Revue Nègre‘, die im Théâtre des Champs-Élysées ein müdes Publikum zu Beben und Raserei aufpeitscht, wie es sonst nur noch ein Boxkampf vermag, ist symbolisch. Die Neger tanzen mit ihren Sinnen. (Während die Europäer nur noch mit dem Intellekt tanzen.) Sie tanzen mit ihren Beinen, Brüsten und Bauch. So war der heilige Tanz der Ägypter, des ganzen Altertums, des Orients. So ist der Tanz der Neger. Man muss sie beneiden, denn das ist Leben, Sonne, Urwald, Vogelgesang, Leopardengebrüll, Erde. Sie tanzen nie nackt: Und doch, wie nackt ist der Tanz! Sie haben Kleider angezogen, nur um zu zeigen, dass sie nicht für sie existieren. [...] Aber die Hauptrolle hat das Negerblut inne. Langsam fallen seine Tropfen über Europa. Ein längst vertrocknetes Land atmete kaum mehr. Ist das vielleicht die Wolke, die so schwarz am Horizont aussieht, deren befruchtende Güsse aber so weiß schimmern könnten? [...] Das Negerproblem wird akut für unsere ganze Zivilisation. Und es lautet so: Brauchen die Neger uns? Oder brauchen nicht eher wir sie?“<sup>104</sup>* Oft verbindet sich antisemitisches Denken mit der Ablehnung des „Negroiden“, der „Niggerkultur“ und resultiert in der Abwehr alles „Artfremden“.<sup>105</sup>

### 3.5. „Taylorismus der Arme und Beine“ – Siegfried Kracauers Analysen der Massenkultur

Amerikanische Weiblichkeit und Schönheitsideale werden mit den modernen Prinzipien zur Produktivitätssteigerung und Rationalisierung der Arbeitsvorgänge

<sup>104</sup> Yvan Goll, Die Neger erobern Europa. In: *Die literarische Welt* 2 (15. 1. 1926). In: Kaes, Weimarer Republik, 256–258. 1928 mokiert sich Siegfried Kracauer in dem Essay „Negerball in Paris“ über diese stereotypen Zuschreibungen: *„Wo aber bleiben die Sensationen? Sie ereignen sich nicht. Weder verrenken die Musiker ihre Körper noch erzeugen sie Niggersongs und jene Jazzmelodien, deren Exotik parfümiert wie die Morands ist. Im Gegenteil: Sie scheinen sich geradezu verabredet zu haben, auf die negerhafte Urtümlichkeit zu verzichten, an der sich die Montmartre-Besucher erbauen. [...] Die melancholische Eintönigkeit der Klänge beschwört die Wüste und den Zuge der Fremdenlegion herauf, ein anderes Afrika als das der gehobenen Dancings, das gar nicht Afrika ist. Sie tanzen auch nicht so, die Herrschaften, wie sie es ihrer Abstammung schuldig wären. Das exzentrische Schlottern fehlt. [...] Der Eindruck befestigt sich, dass diese vulgären Neger erst ins Amerikanische übersetzt werden müssten, um Neger zu sein.“* Siegfried Kracauer, Negerball in Paris. In: Siegfried Kracauer, Schriften. Bd. 5.2: Aufsätze 1927–1931. Hg. v. Inka Müller-Bach. Frankfurt a. M. 1990, 127–129, 128.

<sup>105</sup> Vgl. von Saldern, Überfremdungsängste, 217–221. Vgl. die widersprüchliche Rezeption von Ernst Kreneks Oper „Johnny spielt auf“. Diesen Hinweis verdanken wir Wolfgang Fichna.

(Taylorismus, Fordismus) sowie der seriellen Produktion (z. B. in Automobilfabriken) in Verbindung gesetzt. Friedrich Sieburg, 1926 bis 1942 Auslandskorrespondent der *Frankfurter Zeitung*, beschreibt 1926 eine Schönheitskonkurrenz in einem Badeort an der kalifornischen Küste, bei der die Frauen gemessen, fotografiert und bewertet werden: „Auch hier wird im Taylorsystem gearbeitet. Der eine befasst sich nur mit den Beinen, der andere mit Rückenlinien, der dritte trägt dem Gesicht Rechnung, ein vierter misst Gesäße, so dass das Ergebnis ziemlich schnell zustande kommt. Es zeigt sich, dass Fräulein Williams aus Salt Lake City den ersten Preis erhält. Der größte der viereckigen Männer tritt vor, wickelt ihr die Sternbannerflagge um den Magen, so dass der reizende Bauchmuskel nicht länger zu sehen ist, die Musik stimmt ein vaterländisches Lied an, ältere Personen [...] zerdrücken eine Träne, der Priester wünscht dem lieben Mädchen Glück und bittet sie, den Eltern auch weiterhin Freude zu machen.“<sup>106</sup>

Zielscheibe der Kritik sind die meist aus Amerika importierten „Beinrevuen“<sup>107</sup> – jene Shows, mit denen sich Siegfried Kracauer in seiner Schrift „Das Ornament der Masse“ auseinandersetzt, einem wesentlichen Text für die Analyse der Massenkultur in den Zwanzigerjahren.<sup>108</sup> Er reflektiert den „Kult der Zerstreuung“ vor dem Hintergrund der Entwicklung der modernen Stadt, der ökonomischen Veränderungen hin zu einer Angestelltenkultur und der Zerstörung traditioneller Klassenstrukturen. Schauplatz der viel diskutierten Veränderungen in der Moderne ist die Großstadt. Die Metropolen Paris, Berlin und New York werden zum „Sinnbild für das Aufkommen von neuen Formen der Zerstreuung und des Konsums, für die Entstehung eines Massenpublikums, für eine neue Sichtbarkeit und Stimulation des Körpers [...] und für das Verschwimmen der Grenzen zwischen Wirklichkeit und Repräsentation“<sup>109</sup>. Film ist das kongeniale Medium, das diese Veränderungen aufnimmt und in bewegte Bilder umsetzt; auch ist er selbst das Produkt dieser Moderne und der Entwicklung der Großstadt, die als Sujet dient, aber auch das nötige Publikum, Verbreitungs- und Absatzmöglichkeiten bietet. Das Kino wird als

---

<sup>106</sup> Friedrich Sieburg, Anbetung von Fahrstühlen. In: *Die literarische Welt* 2 (23. 7. 1926). In: Kaes, Weimarer Republik, 274–276, 274.

<sup>107</sup> Diese Revuen werden in konservativen Kreisen als Vorboten des amerikanischen Matriarchats gesehen. Vgl. von Saldern, Überfremdungsängste, 221.

<sup>108</sup> In diesem Text wird wiederum die Verbindung von Moderne und Weiblichkeit deutlich. Siegfried Kracauer, *Das Ornament der Masse. Essays*. Frankfurt/Main 2002.

<sup>109</sup> Göktürk, *Künstler, Cowboys, Ingenieure*, 13. Der neuralgische Punkt dieser neuen Zerstreuungskultur ist für Kracauer und andere (linke) (Film-)Kritiker (wie Walter Benjamin, Bela Balázs, Rudolf Arnheim etc.) das Kino.

Teil einer umfassenden Vergnügungsindustrie wahrgenommen, die auch Revuen, Varieté, Jazz, Sport u. Ä. umfasst.

Kracauer beobachtet die Synchronisierung von Körpern in diesen modernen Unterhaltungsformen und vergleicht die neuen „amerikanischen“ Produktionsmethoden am Fließband mit den Inszenierungen der Musikrevuen, z. B. der „Tiller Girls“, und spricht von einem „Taylorismus der Arme und Beine“<sup>110</sup> – eine serielle Produktion von Vergnügen. Der menschliche Körper wird nach dem Taylor’schen System „in Anlehnung an die Maschinenfunktionalität ausschließlich ergonomisch gedacht und zergliedert“<sup>111</sup>. Analog lassen sich die Tiller Girls, so Kracauer, „*nachträglich nicht mehr zu Menschen zusammensetzen, die Massenfreiübungen werden niemals von den ganz erhaltenen Körpern vorgenommen [...]. Arme, Schenkel und andere Teilstrecken sind die kleinsten Bestandstücke der Komposition.*“<sup>112</sup> Die Fließbandfertigung hat sich in die Körper verlagert, die synchron zum Takt der Musik Bewegung „produzieren“, die als Tanz rezipiert wird und den ZuschauerInnen Vergnügen bereitet.<sup>113</sup> Die „Girls“ verkörpern für ihn den Mechanismus der Maschinen, das „Funktionieren einer blühenden Wirtschaft“ der Nachkriegszeit.<sup>114</sup>

Anlässlich einer Revue der „Alfred Jackson-Girls“ in der Berliner Scala im Jahr 1931 räsoniert Kracauer über die Vergänglichkeit ihrer Versprechungen: „*In jener Nachkriegsära, in der die Prosperity unbegrenzt schien und man noch kaum etwas von Arbeitslosigkeit ahnte – damals wurden die Girls in U.S.A. künstlich gezeugt und dann serienweise nach Europa exportiert. Sie waren nicht nur amerikanische Produkte, sie demonstrierten zugleich die Größe der amerikanischen Produktion. [...] Wenn sie eine Schlange bildeten, die sich auf und nieder bewegte, veranschaulichten sie strahlend die Vorzüge des laufenden Bands; wenn sie im Geschwindigkeittempo stiepten, klang es wie: Business, Business; wenn sie die Beine mathematisch genau in die Höhe schmetterten, bejahten sie freudig die Fortschritte der Rationalisierung; und wenn sie stets wieder dasselbe taten, ohne dass ihre Reihe abbrach, sah man*

---

<sup>110</sup> Kracauer, Die Revue im Schumann-Theater. In: *Frankfurter Zeitung*, Stadt-Blatt (1925), zit. nach Hansen, *America, Paris, the Alps*, 173. Zur Taylorisierung der Vergnügungsindustrie vgl. Kracauers erstmals 1929 in der *Frankfurter Zeitung* erschienene soziologische Studie „Die Angestellten“.

<sup>111</sup> Gertrud Koch, *Kracauer zur Einführung*. Hamburg 1996, 46.

<sup>112</sup> Kracauer, *Das Ornament der Masse*. In: Kracauer, *Das Ornament der Masse*, 50–63, 53.

<sup>113</sup> Über die Ästhetik der Technologie konstatiert Kracauer die Rückkehr des Ornaments, etwa in den Spektakeln von Sport- oder Parteiveranstaltungen, wobei in der Masse (der Zusehenden wie der Aufführenden) das Individuum verloren gehe. Diese in der Massenkultur angelegte Tendenz empfindet er zunehmend als bedrohlich, besonders in der spezifischen Ausprägung der „Naziästhetik“ von Leni Riefenstahls *Triumph des Willens* (D 1935).

<sup>114</sup> Siegfried Kracauer, *Girls und Krise*. In: Kracauer, *Schriften*. Bd. 5.2, 320–322, 321.

*innerlich eine ununterbrochene Kette von Autos aus den Fabrikhöfen in die Welt gleiten und glaubte zu wissen, dass der Segen kein Ende nehme. [...] Einförmig wälzten sie sich über die Bretter dahin, erregten gerade so viel Sinnlichkeit, als zur Entspannung von den Geschäften genügte, und nutzten unverdrossen die gute Konjunktur aus, die sich selber in ihnen darstellte.“<sup>115</sup> Nach Börsenkrach und Wirtschaftskrise sei das Vertrauen in „Prosperity“ wie Girls erschüttert: „Man glaubt ihnen nicht mehr, den rosigen Jackson-Girls! Zwar liegen sie mit derselben Peinlichkeit wie früher ihrem abstrakten Gewerbe ob, aber die Glücksträume, die sie erwecken sollen, sind schon seit Jahren als törichte Illusion entlarvt.“<sup>116</sup>*

### 3.6. Exkurs: Moderne und Masse

Miriam Hansen untersucht Kracaueers Schriften u. a. in Hinblick auf Genderkonstruktionen und mögliche -transgressionen:<sup>117</sup> In ihrer Lesart sieht Kracauer in seinen frühen Schriften in der Masse die Möglichkeit von Gleichheit, Solidarität und auch Gendermobilität angelegt, wenn z. B. Frauen als Matrosen verkleidet auftreten und Körper sich nahe an der Entsexualisierung präsentieren – diese neuen Körperkonzeptionen seien die Folge von Rationalisierung.

Kracauer begrüßt den Dominanzverlust der „Hochkultur“ und hofft, dass sie durch eine industrialisierte Massenkultur mit einem homogenen Publikum ersetzt werde: „Durch ihr Aufgehen in der Masse entsteht das homogene Weltstadt-Publikum, das vom Bankdirektor bis zum Handlungsgehilfen, von der Diva bis zur Stenotypistin eines Sinnes ist.“<sup>118</sup> Er projiziert in die Masse seine Vision eines Aufbrechens der patriarchalischen Strukturen des Wilhelminischen Kaiserreiches, eine Vision einer Neuordnung der sozialen und Geschlechterbeziehungen.<sup>119</sup> Auch Bertolt Brecht setzt bis Anfang der Dreißigerjahre auf eine „vom Proletariat getragene Massenkultur“, die anstatt der „bürgerlichen Vereinzelung“ von Produzierenden und Konsumierenden eine „kollektive Kommunikationsbasis für eine neue politisch-emanzipative Kunst herstellen könne“: Diese Massenkultur soll in Brechts „utopischer Konzep-

---

<sup>115</sup> Kracauer, *Girls und Krise*, 321.

<sup>116</sup> Kracauer, *Girls und Krise*, 322.

<sup>117</sup> Vgl. zum Folgenden Hansen, *America, Paris, the Alps*, 161–198.

<sup>118</sup> Kracauer, *Kult der Zerstreung*. In: Kracauer, *Das Ornament der Masse*, 311–317, 313.

<sup>119</sup> Vgl. Hansen, *America, Paris, the Alps*, 173. Auch die Massenmedien stellen für ihn eine Chance der Demokratisierung von Kultur dar, da in ihnen die Möglichkeit einer kritischen Selbstreflexion der Massenkultur selbst angelegt sei (z. B. in US-Filmkomödien, besonders bei Charles Chaplin).



tion“ an den fortschrittlichsten Stand der Kommunikationsmedien (Film und Rundfunk in den Zwanzigerjahren) anknüpfen und so die „Möglichkeit zur Aufklärung der Massen über die gesellschaftliche Realität und ihre Veränderbarkeit“ bieten.<sup>120</sup>

Subjekt der Modernisierung und der modernen Massenkultur ist für Siegfried Kracauer die neue Klasse der Angestellten, v. a. junge Frauen.<sup>121</sup> Die Angestellten seien „geistig obdachlos“ und Opfer der internationalen Wirtschaftskrise. Sie selbst empfinden sich, so Kracauer, als neue Bourgeoisie. Ernst Bloch schreibt 1929 in einer Besprechung von Kracauers Studie „Die Angestellten“: *„Die Angestellten haben sich in der gleichen Zeit verfünffacht, in der sich die Arbeiter nur verdoppelt haben. Auch ist ihre Lage seit dem Krieg eine durchaus andere geworden; doch ihr Bewusstsein hat sich nicht verfünffacht, das Bewusstsein ihrer Lage gar ist völlig veraltet. Trotz elender Entlohnung, laufendem Band, äußerster Unsicherheit der Existenz, Angst des Alters, Versperrung der ‚höheren‘ Schichten, kurz, Proletarisierung de facto fühlen sie sich noch als bürgerliche Mitte. Ihre öde Arbeit macht sie mehr stumpf als rebellisch, Berechtigungsnachweise nähren ein Standesbewusstsein, das keinerlei reales Klassenbewusstsein hinter sich hat; nur mehr die Äußerlichkeiten, kaum mehr die Gehalte eines verschollenen Bürgertums spuken nach.“*<sup>122</sup>

Das Kino wird ihnen zum Zufluchtsort: Es bietet Identifikation mit der „Leinwandrealität“ an, die neue Formen sozialer Identität stiftet. Dazu lässt Film (v. a. der Unterhaltungsfilm) verdrängte Wünsche zum Ausdruck kommen, unliebsame Realitäten können unterdrückt werden. Diese Form des Kinos offeriert den Zuschauenden, die meist als weiblich imaginiert werden,<sup>123</sup> die Möglichkeit zu Regression und

---

<sup>120</sup> Vgl. Kaes, Kino-Debatte, 33.

<sup>121</sup> Vgl. Kracauer, Die kleinen Ladenmädchen gehen ins Kino. In: Kracauer, Das Ornament der Masse, 279–294. Kritisch gegenüber antifeministischen Zügen Kracauers: Sabine Hake, Girls and Crisis: The Other Side of Diversion. In: New German Critique (40/1987), 147–164. Emilie Altenloh stellt 1914 in „Soziologie des Kinos“ fest, dass die Zerstreuung, die Filme bieten, v. a. den Bedürfnissen jener sozialen Gruppen entspricht, die keinen festen Platz in der autoritär geprägten traditionellen Klassenstruktur haben, nämlich Frauen, Jugendliche und Angestellte. Zit. nach Koch, Kracauer zur Einführung, 63.

<sup>122</sup> Ernst Bloch, Künstliche Mitte. In: Ernst Bloch, Erbschaft dieser Zeit. Frankfurt a. M. 1985, 33–35, 33f. Später betont Kracauer die Vergnügungssucht der Angestellten und deren Anfälligkeit für NS-Ideologien. Vgl. Kapitel 7 dieser Arbeit.

<sup>123</sup> Vgl. die Gleichsetzung von Frau und (negativ konnotierter) Masse ab dem späten 19. Jahrhundert. Auch in den Diskussionen um Film und seine Auswirkungen auf das Publikum in den frühen Zwanzigerjahren gelten Frauen als Beispiel des schlechten Geschmacks, sie seien emotionaler, weniger intellektuell als Männer und dadurch besonders von dem neuen Medium angezogen. Das Kino ist in seinen Anfängen einer der ersten „öffentlichen“ Plätze, den Frauen ohne männliche Begleitung aufsuchen können. Vgl. Miriam Hansen, Early Silent Cinema: Whose public Sphere? In: New German Critique (20/1983), 147–184. Laut Patrice Petro vollzieht Kracauer diese Gleichsetzung von Frau und niederer Kultur nach. Vgl. Koch, Kracauer zur Einführung, 62. Gerhard Stahr geht in seiner Untersuchung von Publikumsstrukturen zur Zeit des NS-Regimes der Annahme nach, Frauen

Eskapismus, zu Fantasien sozialer Mobilität. Gerade die unwahrscheinlichsten Plots enthüllen, so Kracauer, die Zustände der Gesellschaft: „[J]e unrichtiger sie die Oberfläche darstellen, desto richtiger werden sie, desto deutlicher scheint in ihnen der geheime Mechanismus der Gesellschaft wider. Es mag in Wirklichkeit nicht leicht geschehen, dass ein Scheuermädchen einen Rolls Royce-Besitzer heiratet; indessen ist es nicht der Traum der Rolls Royce-Besitzer, dass die Scheuermädchen davon träumen, zu ihnen emporzusteigen? Die blödsinnigen und irrealen Filmphantasien sind die Tagträume der Gesellschaft, in denen ihre eigentliche Realität zum Vorschein kommt, ihre sonst unterdrückten Wünsche sich gestalten.“<sup>124</sup>

Doch wird das Kino zunehmend seiner utopischen Dimension beraubt. Traditionelle Kinos werden durch moderne „Lichtspielhäuser“ verdrängt. Kennzeichen dieser „Massen-Theater“ sei „gepflegter Prunk der Oberfläche“; sie seien „Kultstätten des Vergnügens“ mit bombastischer Architektur und Ausstattung. Nach „amerikanische[m] Prinzip“ sei „[a]us dem Kino“ ein „glänzendes, revueartiges Gebilde herausgekrochen: das Gesamtkunstwerk der Effekte“, das die Vereinnahmung durch die dominante Ideologie vereinfache.<sup>125</sup> Durch die Totalität der Inszenierung, der Licht- und Soundeffekte und Live-Revuen wird Film domestiziert.

Die Kehrseite der die Massengesellschaft unterhaltenden Vergnügungsindustrie und ihrer Intensivierung der Gefühle ist eine sich ausbreitende Langeweile durch die Überfülle an gebotenen Reizen. Kracauer übt Kritik an einer Modernisierung, die alles durchdringt, an der Verkleinerung der Welt durch die Medien, die den Blick für das Eigene verstellen, und an deren Banalität.<sup>126</sup> Die modernen Medien wie Radio und Film, aber auch Reklame etc. würden eine soziale Amnesie bewirken durch die ständige Präsenz seichter Zerstreuungen. Die Kinobilder seien unbeständig, nur Schein: „Man vergisst sich im Gaffen, und das große dunkle Loch belebt sich mit dem Schein eines Lebens, das niemandem gehört und alle verbraucht.“<sup>127</sup>

---

hätten den überwiegenden Anteil am Kinopublikum ausgemacht. Er kommt zum Schluss, dass sie zwar durchaus stark repräsentiert waren, doch im Vergleich mit gleichaltrigen Männern in der Minderheit gewesen seien, da sie durch Familienarbeit und traditionelle Wertvorstellungen stärker ans Haus gebunden waren. Stahr, Volksgemeinschaft vor der Leinwand, 81.

<sup>124</sup> Kracauer, Die kleinen Ladenmädchen gehen ins Kino, 280.

<sup>125</sup> Kracauer, Kult der Zerstreuung, 311f. Vgl. die Diskussionen um das Sterben kleiner Innenstadtkinos durch die Dominanz von Multi- und Megaplex-Kinos ab den 1990ern.

<sup>126</sup> Film und Reklame gelten als die wichtigsten Medien in der Ausbildung eines einheitlich „amerikanischen“ Geschmacks. „„Amerikanisierung“ bezeichnete also nicht erst in Europa, sondern bereits in den USA einen Prozess der Homogenisierung und Standardisierung des Publikums und der Konsumgewohnheiten.“ Göktürk, Künstler, Cowboys, Ingenieure, 8.

<sup>127</sup> Kracauer, Langeweile. In: Kracauer, Das Ornament der Masse, 321–325.

Nun bemängelt er die Produkte der Massenkultur, vor allem jene deutscher Ausprägung: Hier fänden totale Verschleierung und Kontrolle statt; die deutschen Kostümdramen errichteten neue Megamythen und belebten nationalistische und militaristische Erzählungen aufs Neue. Der Film, der anfangs als Medium der Demokratisierung gilt, wird im Zuge der Entwicklung und Konzentration der deutschen Filmindustrie kritisiert als mögliches Instrument sozialer Kontrolle.

Bereits 1930 sind Kracauers Hoffnungen auf eine emanzipatorische Massenkultur enttäuscht: Nun ist er der Ansicht, dass diese nur der Restauration patriarchaler Macht diene.<sup>128</sup> Er bedauert die Verschwendung von Kapital für die Produktion von Traumbildern und Fluchtfantasien in den Unterhaltungsfilmen, die das Publikum von der täglichen politischen Unterdrückung und sozialen Missständen ablenken sollen.

*„Nicht so, als ob die Wunschträume ausgeträumt seien, aber sie werden von den Zielen im Stich gelassen, denen sie gelten. Denn mit manchen Generaldirektoren zum mindesten ist heute kein Staat mehr zu machen, und überhaupt wird die Not viel zu tief und allgemein empfunden, als dass das Publikum noch an eines der Paradiese zu glauben vermöchte, die ihm die Filme bis vor kurzem vorzugaukeln beliebten. Vorbei ist einstweilen die Jazzmusik, die Girlrevue, das High-life in den Hotelhallen; vorbei die ganze, von der Filmindustrie systematisch aufgezogene Zerstreuungskultur, die immerhin nur so lange möglich war, als die Massen betäubt werden konnten.“<sup>129</sup>*

### 3.7. „Eindeutschung“

Die deutsche Publizistik beurteilt Rationalisierung und Fordismus in der industriellen Produktion wie in der privaten Haushaltsführung, wie sie in den USA stattfinden, positiv; bei einer Übernahme dieser Entwicklungen ab der zweiten Hälfte der Zwanzigerjahre wird jedoch die Anpassung an deutsche Verhältnisse, eine „Eindeutschung“ gefordert.<sup>130</sup> Auch in den Kommentaren zu amerikanischen Kulturimporten

---

<sup>128</sup> Vgl. Hansen, *America, Paris, the Alps*, 195f. Frieda Grafe vermutet bereits in Kracauers Analysen des Massenornaments einen versteckten Konservatismus, da er auch im Kino auf dem traditionellen Platz des Individuums im Zentrum beharre. Das Dekorative, Ornamentale bedeute für ihn Leere, fehlende Tiefe, eine Oberfläche, die Fülle verspreche. Frieda Grafe, Für Fritz Lang, zit. nach Hake, *Girls and Crisis*, 162. Hake stellt fest, dass sich in den späteren Schriften Kracauers sein progressives Konzept der Zerstreuung gegen sich selbst wendet: Nun verachtet er Unterhaltungsfilme genau wegen ihres Unterhaltungswerts, den er früher als so aussagekräftig beurteilte.

<sup>129</sup> Kracauer, *Der Film im Dezember*. In: *Frankfurter Zeitung* (30. 12. 1931), zit. nach Kracauer, *Von Caligari zu Hitler*, 518–521, 518.

<sup>130</sup> Vgl. von Saldern, *Überfremdungsängste*, 237.

tendieren die Meinungen von einer Ablehnung zu einer Aneignung: „*Was Kulturkonservative unter nationaler und deutscher Kultur verstanden, ist [...] nicht mit den Kategorien des Antimodernismus und Traditionalismus zu fassen. Im Gegenteil, viele Kulturkonservative verfolgten das Ziel, eine moderne deutsche Kultur zu entwickeln oder, anders formuliert, die deutschen Traditionen zu modernisieren und moderne Kulturimporte, falls sie nicht verhindert werden könnten, wenigstens einzudeutschen.*“<sup>131</sup> Sowohl Kulturkonservative als auch SozialdemokratInnen fordern besonders beim Massenmedium Film eine Anpassung an deutsche Verhältnisse: „*Angestrebt wurde eine Assimilation des Films in die nationale hohe Kultur.*“<sup>132</sup>

Ab Mitte der Zwanzigerjahre sucht die deutsche Filmproduktion – parallel zu einer zunehmenden Abneigung der Kritik und des Publikums gegen das amerikanische Kino<sup>133</sup> – in einem eigenständigen nationalen Kino die Antwort auf die amerikanische Dominanz und den steigenden Einfluss des russischen Films: Statt Realitätsflucht und Happyend strebt man einen neuen Realismus im Film an, eine realistische Schilderung gegenwärtiger Zustände und Probleme. Die Folge ist eine vermehrte Politisierung von Produktion und Rezeption.<sup>134</sup>

Die lange anhaltende Popularität amerikanischer Produktionen wird folgendermaßen erklärt: Erstens entspricht die Grundstruktur – eine Kombination aus narrativen Strukturen, Schnittrhythmen und einer „glänzenden Oberfläche“ – dem Publikumsgeschmack; außerdem bieten diese Produkte einen hohen Grad an Identifikationsmöglichkeiten aufgrund der relativen Offenheit der amerikanischen Gesellschaft und der zugänglichen Leinwandpersonage. Zweitens bieten die USA einen weit größeren Absatzmarkt, der nicht mit den Nachkriegsschwierigkeiten zu kämpfen hat wie die deutsche Filmindustrie; dazu versteht es die amerikanische Industrie, die gesamte Produktion zu rationalisieren und kommerzialisieren.<sup>135</sup> Dieselben Argumente kommen auch im Nationalsozialismus als Erklärungsmodell zum Einsatz.

---

<sup>131</sup> Von Saldern, *Überfremdungsängste*, 240.

<sup>132</sup> Von Saldern, *Überfremdungsängste*, 239.

<sup>133</sup> Die Vorwürfe gegen den amerikanischen Film sind bekannt: Beklagt wird Hollywoods intellektuelle Rückständigkeit, die durch aufwändigen technischen Pomp verschleiert werde.

<sup>134</sup> Vgl. die Adaptionen von Heinrich Zilles Sketschen sowie sozialkritische Werke wie *Cyankali* (D 1930, R: Hans Tintner), *Mädchen in Uniform* (D 1931, R: Leontine Sagan), *Kuhle Wampe oder: Wem gehört die Welt?* (D 1932, R: Slatan Dodow) etc. Vgl. Saunders, *Hollywood in Berlin*, 118f.

<sup>135</sup> Vgl. Saunders, *Hollywood in Berlin*, 146. Interessanterweise werden hauptsächlich wirtschaftliche Faktoren ins Treffen geführt, die Relevanz nationaler Mentalitäten, die im Bezug auf die Inhalte so vehement aufgerufen werden, tritt in den Hintergrund.

Die Vorbildwirkung Hollywoods v. a. in Hinblick auf das populäre Unterhaltungskino ist auch Mitte der Zwanzigerjahre aufrecht. Es kommt zum Austausch mit Hollywood (vgl. den Parufamet-Vertrag zwischen Ufa und Paramount über gegenseitigen Filmaustausch), deutsche FilmemacherInnen unternehmen Studienreisen nach New York und Hollywood, um dort Einblicke in die Geschäftsorganisation, aber auch die Filmtechnik zu gewinnen: „[...] *what cannot be doubted is that Weimar was intensely engaged in dialogue with Hollywood and made it the primary reference point for domestic achievements.*“<sup>136</sup> Dieser Maßstab wird sowohl von den Filmleuten selbst als auch von KritikerInnen, TheaterbesitzerInnen und auch KinobesucherInnen angelegt.

Doch sollen die amerikanischen Kontexte und Inhalte auf deutsche Traditionen und Mentalitäten abgestimmt werden, es darf keine „seelenlose“ Kopie der US-Vorlagen erfolgen; technologische Errungenschaften müssen übernommen und dann auf „deutsche Inhalte“ angewandt werden.<sup>137</sup> So soll das Medium, das ursprünglich als Phänomen der „unteren Schichten“ gilt, aufgrund seiner kommerziellen Interessen aber auf ein möglichst breites Publikum abzielt, durch eine Einbindung in die deutsche Kultur auch einem bürgerlichen Publikum zugänglich gemacht werden. Der nationale Film will ein zunehmend homogenisiertes Kinopublikum ansprechen – eine Vorwegnahme des nationalsozialistischen Konzepts der „Volksgemeinschaft“, so Thomas Saunders: „*Insofar as the national cinema presupposed formation of an increasingly homogenous moviegoing public, the growing number of urban white-collar workers and the blurring of class boundaries which the National Socialists later idealized in the Volksgemeinschaft were noteworthy developments in the 1920s.*“ Hollywood bzw. Amerika – wo die Kinematografie auf einem breiten kulturellen Konsens fußt – ist die Herausforderung und das Vorbild, das, so Saunders, von jenem Regime abgelöst wird, das das Potenzial des Films, Klassengrenzen zu überwinden, erkannt habe: „*It was thus perfectly appropriate that the eclipse of Hollywood's presence coincided with the rise of a movement which recognized in film a device to override class distinctions and make Kultur both serve and command the Volk.*“<sup>138</sup>

---

<sup>136</sup> Saunders, *Hollywood in Berlin*, 17.

<sup>137</sup> Vgl. von Saldern, *Überfremdungsängste*, 239.

<sup>138</sup> Saunders, *Hollywood in Berlin*, 250. Zur fortwährenden Faszination und Vorbildwirkung Hollywoods bei Publikum und NS-FilmideologInnen vgl. Kapitel 5 „Film unter nationalsozialistischer Herrschaft“.

#### 4. Kultureller „Amerikanismus“ im Nationalsozialismus

Auch nach 1933 ist eine Kontinuität eines zwischen Faszination und Ablehnung schwankenden „Amerikanismus“ sowie v. a. negativer Kulturstereotype, die mit Amerika verbunden sind, erkennbar. Die Rezeption der USA knüpft an den (Anti-)Amerikanismus der vorherigen Epochen an, doch ist ein gewisser Wandel in der Wahrnehmung aufgrund der veränderten politischen und ökonomischen Situation bemerkbar: Die „Gefahr des kulturellen Amerikanismus in Deutschland“ scheint gebannt durch ein neues nationalsozialistisches Selbstverständnis, demzufolge die „Auswüchse der liberalistischen Epoche“ der Weimarer Republik überwunden sind.<sup>139</sup> Der ständige Vergleich mit den USA bleibt jedoch bestehen: Die deutsche Rationalisierung wird mit jener in den USA verglichen, das NS-System erscheint dabei als ebenbürtig, wenn nicht überlegen.<sup>140</sup>

Die Debatten der Amerikapublizistik ändern sich in den Dreißigern weg von einer Warnung vor der alles überflutenden kulturellen Amerikanisierung hin zu einer Auflistung sozialer und ökonomischer Probleme in den USA (erst mit Eintritt der USA in den Zweiten Weltkrieg findet eine Rückkehr zur bekannten Polemik statt). Die USA erscheinen jetzt als externes Problem, der Kampf gegen den „Feind im Inneren“ (die Amerikanisierung) steht nicht mehr im Mittelpunkt: *„Der kulturelle Antiamerikanismus gewann nach 1933 eine grundsätzlich andere Qualität, weil die Vorstellung einer Bedrohung der europäischen Kultur durch die amerikanische Zivilisation viel von ihrer Überzeugungskraft eingebüßt hatte und Amerika in der Sicht der nationalsozialistischen Publizistik zum ‚Problem Amerika‘ geworden war.“*<sup>141</sup> Der Journalist Hellmut Robert Brückmann meint gar, man müsse Amerika nun das „Land der begrenzten Möglichkeiten“ nennen.<sup>142</sup> Viele BerichterstatterInnen teilen die ambivalente Haltung einiger AmerikapublizistInnen der Zwanzigerjahre: Befürwortung von Technisierung, Fordismus und wirtschaftlicher Amerikanisierung, doch Ablehnung der massenkulturellen Aspekte der amerikanischen Kultur.

---

<sup>139</sup> Gassert, Amerika im Dritten Reich, 232.

<sup>140</sup> Vgl. Gassert, Amerika im Dritten Reich, 27.

<sup>141</sup> Gassert, Amerika im Dritten Reich, 233.

<sup>142</sup> Hellmut Robert Brückmann, Werbe- und Verkaufsmethoden, zit. nach Gassert, Amerika im Dritten Reich, 233.

Philipp Gassert analysiert, dass der Nationalsozialismus in seiner offiziellen Doktrin die Amerikanisierung überwunden hat; man beklagt „amerikanische Dekadenz“ und Missstände in den Großstädten (Drogen, Gangster, Alkoholismus, Stress etc.);<sup>143</sup> zugleich erregen die Landschaft, Größe und Weite des Raums, der technische Fortschritt in Verkehr und Städtebau (v. a. Brückenkonstruktionen) die Begeisterung der KritikerInnen. Die USA erscheinen als exotisches und fremdes Land voller Abenteuer und Herausforderungen, doch auch rückständig und am falschen Weg befindlich – der Nationalsozialismus sei vielmehr die Antwort auf die Krise der Moderne.<sup>144</sup>

Gassert konstatiert eine ambivalente Haltung der deutschen Amerikanistik (die im Nationalsozialismus institutionalisiert wird) gegenüber den USA. Eine „Konstante der deutschen Amerikapropaganda“ ist die Grenzziehung zwischen dem „guten“ und „schlechten“ Amerika: Juden gegen die Mehrheit des amerikanischen Volkes, das „germanisch-keltischer“ Abstammung sei; die „nordisch-westische Rasse“ der Angelsachsen sei durch Juden, „Neger“ etc. bedroht; Großstädte gegen das Farmerland und die Frontier im Westen; DeutschamerikanerInnen – sie sollen der Anknüpfungspunkt für eine deutsch-amerikanische Zusammenarbeit sein – gegen mexikanische, jüdische, afroamerikanische Menschen etc.<sup>145</sup> Die „Neger-“ und „Rassenfrage“ erscheint als wesentliches Problem. Es gibt Berichte über Unterdrückung und Benachteiligung von AfroamerikanerInnen in den USA – diese werden von der NS-Propaganda instrumentalisiert zur Verteidigung des Antisemitismus und entsprechender Maßnahmen im NS-Staat.

Berichte über Mängel der US-Wirtschaftspolitik sowie gesellschaftliche Probleme sollen das deutsche Selbstbewusstsein und den deutschen Standpunkt stärken. Die USA zeigten die „Problematik der ‚modernen Zivilisation‘“<sup>146</sup>. Nun erscheinen viele Bücher und Filme zum „Scheitern in USA“. „*Die Faszination mit Amerika hatte*

---

<sup>143</sup> Gassert, *Amerika im Dritten Reich*, 245.

<sup>144</sup> Vgl. Gassert, *Amerika im Dritten Reich*, 15. Vgl. das Programm des reactionary modernism (Jeffrey Herf), einer Gruppe von Schriftstellern, Ingenieuren und Kulturphilosophen, die versucht, die romantische, antiliberalen deutsche Tradition mit moderner Wissenschaft und Technik zu verbinden; Henry Ford dient dabei als Vorbild für moderne Unternehmensorganisation. Mit modernster Technologie und Effizienz soll ein reaktionäres politisches Programm durchgesetzt werden. Vgl. Yazdanpanah, „Amerika“ in Luis Trenkers *Der Kaiser von Kalifornien*, 51–54.

<sup>145</sup> Vgl. Gassert, *Amerika im Dritten Reich*, 240f.

<sup>146</sup> Gassert, *Amerika im Dritten Reich*, 246.

*einem schadenfreudigen Erschrecken über die ‚Zustände‘ in den Vereinigten Staaten Platz gemacht.“<sup>147</sup>*

Im Zweiten Weltkrieg werden die USA jedoch wieder zum Fixpunkt für Hoffnungen der deutschen Bevölkerung – die NS-Propaganda kehrt indes zu alten Stereotypen, die aus der Weimarer Zeit bekannt sind, zurück, die sie in der Schärfe der Ablehnung Amerikas sogar noch übertreffen.

Im folgenden Kapitel stelle ich die strukturellen Voraussetzungen für Filmproduktionen Anfang der Dreißigerjahre dar: die bereits Mitte der Zwanziger beginnende Neustrukturierung der Filmindustrie, die zunehmende Zentralisierung sowie die staatliche Einflussnahme im Filmbereich unter NS-Herrschaft. Ungebrochen bleibt die Vorbildwirkung Hollywoods, das nach wie vor die Maßstäbe setzt im Hinblick auf Technologie, Ökonomie und v. a. in puncto „lifestyle“.

---

<sup>147</sup> Gassert, Amerika im Dritten Reich, 246.



## 5. Film unter nationalsozialistischer Herrschaft

### 5.1. Neustrukturierung der Filmindustrie

Die Neustrukturierung der Filmindustrie beginnt nicht zeitgleich mit der NS-Herrschaft in Deutschland, sondern vollzieht sich in mehreren Phasen und ist eine Weiterentwicklung von Tendenzen, die schon in der Weimarer Republik zu finden sind. *„The fascist film system – like the whole of German fascism – cannot be conceived as an isolated historical phenomenon. Taken as a whole the N.S. film was simply the logical and furthest expression of political and economic tendencies which had been in existence long before 1933: the call for state financial aid in times of economic crisis, reactionary depictions of a classbased social order, the demand for a safe pre-censorship system, a nationalistic censorship practice, ideas about ‚German‘ cultural values, etc. These requirements were all well and truly fulfilled.“*<sup>148</sup>

Dieser Abschnitt folgt im Wesentlichen den Analysen von Thomas Elsaesser, der in seinem Artikel „Lifestyle Propaganda. Modernity and modernisation in early thirties film“<sup>149</sup> die Kontinuitäten und Entwicklungen der deutschen Filmindustrie hin zum so genannten „Nazikino“ untersucht, in der das Jahr 1933 keinen Bruch darstellt. Er bezeichnet die Jahre 1930 bis 1936 als „eine der interessantesten Epochen des europäischen Films überhaupt“<sup>150</sup>, einerseits wegen der Umbrüche durch die Einführung des Tonfilms, andererseits, da aus ökonomischen, technologischen und geopolitischen Neuerungen eine neue „Unübersichtlichkeit“ entsteht, die ihrerseits als ein Kriterium für die Definition von Moderne gilt, deren Produkt das Kino ist. Elsaesser analysiert das Kino der NS-Zeit an der Schnittstelle von Moderne und Populärkultur, als dessen treibenden Motor er weniger eine totalitäre Ideologie, sondern die titelgebende „lifestyle propaganda“ sieht.

Im Folgenden liegt das Hauptaugenmerk auf dem Zusammenspiel von NS-Staat und fordistischer Massenkultur, Politik und moderner Unterhaltung, von institutionellem Kontext und individueller Rezeption im Hinblick auf das Kino. Dazu werden die Darstellungen der ökonomischen und institutionellen Entwicklungen der deutschen

---

<sup>148</sup> Wolfgang Becker, Film und Herrschaft, zit. nach Petley, Capital and Culture, 29.

<sup>149</sup> Der Artikel findet sich in Elsaesser, Weimar cinema and after, 383–419. Auf Deutsch: Thomas Elsaesser, Moderne und Modernisierung. Der deutsche Film der dreißiger Jahre. In: montage/av 3 (2/1994), 23–40.

<sup>150</sup> Elsaesser, Moderne und Modernisierung, 23.

Filmindustrie von Klaus Kreimeier und Julian Petley sowie die Analysen der „Alltagskultur“ unter NS-Herrschaft von Hans Dieter Schäfer beigezogen.

In der Entwicklung des deutschen Kinos hin zur gleichgeschalteten NS-Filmindustrie spielt die Modernisierung der Ufa als größtem deutschen Filmbetrieb eine entscheidende Rolle. Diese erfolgt, so Elsaesser, in zwei Teilen.<sup>151</sup> In der ersten Phase von 1927 bis 1928 erfolgt eine Rationalisierung des Betriebs nach dem Vorbild Hollywoods unter dem Generaldirektor der Ufa, Ludwig Klitzsch: Das ursprünglich Regisseur-orientierte System wird nach dem Produzenten in „Produktionsleiter-Gruppen“ ausgerichtet. Nun herrscht eine stärkere Arbeitsteilung innerhalb der Produktion und zwischen Produktion und Distribution vor, mit strengerer Finanzplanung jeder Einheit und mehr Aufwand für Werbung und Marketing. Damit kann die Ufa finanziell innerhalb von zwei Jahren saniert und zu einem markt- und profitorientierten Unternehmen werden (diese Managementstruktur wird bis 1937 beibehalten). Die Ufa funktioniert als exportorientierte multinationale Company: Themen, Stil und Stars der Filme sind nicht allein am deutschen Markt orientiert, sondern für den Export bestimmt, hauptsächlich in die westeuropäischen Nachbarländer, nach Osteuropa sowie Lateinamerika.

Die zweite Phase der Neustrukturierung von 1929 bis 1932 bedeutet primär eine technologische Modernisierung. Die Einführung der Tontechnik beeinflusst die Vermarktung und damit das Produkt: Bestimmte Genres und Filmstile werden bevorzugt, auch spezielle Themen und Stars (die Ufa promotet auch nichtdeutsche weibliche Stars wie Lilian Harvey oder Marika Rökk) – eine Internationalisierung und gewisse „Weltoffenheit“ ist die Folge. Von einem Film werden zeitgleich Versionen in mehreren Sprachen produziert, z. B. in Deutsch und Französisch, wobei Regisseur, Team und Set meist gleich bleiben, die deutschen HauptdarstellerInnen dabei oft gegen französische Pendantes gewechselt werden. Es kommt zu internationalen Zusammenarbeiten, besonders mit Frankreich, auch mit Hollywood (Stars, Regisseure, Vermarktungsrechte etc. werden getauscht).<sup>152</sup> Das Merchandising der Filmfirmen ist mit der Schallplattenindustrie verknüpft: Viele Schlager aus Filmen, insbesondere Musicals, werden auch abseits des Films zu Hits.

---

<sup>151</sup> Vgl. zum Folgenden Elsaesser, *Weimar cinema and after*, 404f.

<sup>152</sup> Die Bergfilmproduktionen Arnold Fancks, auch die frühen Bergfilme Trenkers entstehen oft in zwei Sprachen in internationaler Zusammenarbeit. Vgl. Kapitel 6 „Der Bergfilm“.

Die deutschen Unterhaltungsfilm werden keineswegs nur für den heimischen Markt produziert: Die Themen der Musicals und Komödien, die größten Devisenbringer der Ufa in den frühen Dreißigern, zielen auf ein internationales Publikum. Sie spielen häufig mit nationalen Stereotypen und stellen zwei Welten einander gegenüber – beliebter Bezugspunkt ist dabei Amerika, das als „radikal Anderes“ dient (z. B. Berlin und Hollywood in *Ein blonder Traum* (D 1932, R: Paul Martin), Europa und Amerika in *Glückskinder* (D 1936, R: Paul Martin)). Dabei nivellieren sie, so Elsaesser, aber eher Unterschiede als sie zu verstärken.<sup>153</sup> Lutz Koepnick interpretiert das Spiel mit Identifizierung anders: Seiner Meinung nach greifen die Filme bewusst die Vorstellungen des deutschen „Amerikanismus“ auf. Die partielle Identifikation mit dem amerikanischen „Anderen“ dient nicht dem Aufweichen, sondern dem Festschreiben kultureller Differenzen: „It [= Nazi cinema, Anm.] domesticated the ‚complex signifier‘ of Americanism so as to remake the viewer’s fantasy, fortify the boundaries between self and other [...]“ – so werde die Möglichkeit zerstört, andere Kulturen als Quelle zur Selbstkritik oder -erkenntnis zu nützen.<sup>154</sup>

Der Tonfilm wird in den frühen Dreißigerjahren oft als Heilmittel gegen die Nivellierung nationaler und kultureller Differenzen gesehen (vgl. die Amerikanismusdebatten). Mittels des Tonfilms hofft man in Deutschland nicht nur, die Hegemonie Hollywoods am europäischen Filmmarkt zu brechen, sondern auch nationale „Identität“ zu stiften, im Sinne der Ideen des 19. Jahrhunderts von nationaler Zugehörigkeit durch Sprache und Musik.

Deutsche Produktionsfirmen forcieren die Einführung des Tonfilms (bereits 1932 werden keine Stummfilme mehr gedreht). Sie üben Druck auf die KinobetreiberInnen aus, eine entsprechende Ton-Ausrüstung zu installieren. Durch den Tonfilm wird eine gewisse Standardisierung von Produktion, Aufführung und Konsumtion erreicht: Herrschten beim Stummfilm noch unterschiedliche Projektionsgeschwindigkeiten, differente, beliebig gekürzte Versionen mit Orchester- oder Klavierbegleitung vor, verspricht sich die Filmindustrie nun neue Möglichkeiten, ein einheitliches Massenpublikum zu kreieren. Nicht mehr die je

---

<sup>153</sup> Vgl. Elsaesser, *Weimar cinema and after*, 408.

<sup>154</sup> Koepnick, *The dark mirror*, 4. Nach Koepnick kommt dem Ton dabei eine eminente Rolle zu. Die Einflüsse der Amerikanismusdebatten auf Trenkers Amerikafilme werden in den jeweiligen Filminterpretationen untersucht.

spezifische Projektionssituation ist ausschlaggebend für die Rezeption, sondern der Film selbst. Gleichzeitig werden die ZuseherInnen „gestreamlined“: Ruhe und Passivität werden zum angestrebten Standard eines Kinobesuchs.<sup>155</sup>

Der Tonfilm findet von Beginn an großen Anklang beim Publikum. Manche KritikerInnen jedoch greifen ihn an: Der Ton sei dem Film als eigenständiger Kunstform abträglich (so z. B. Rudolf Arnheim), er würde die Kraft der Bilder schwächen, der Film sich dadurch wieder dem Theater annähern etc.<sup>156</sup> Doch, so Lutz Koepnick, bewiese der Erfolg des Tonfilms das Bestehen unterschiedlicher Kinoöffentlichkeiten um 1930: *„Although the consolidation of sound film standardized formerly diverse acts of reception in the long run, sound film offered a space in which viewers could embrace the products of commercial culture to negotiate needs and identities within an industrial-commercial context.“*<sup>157</sup> Zwar sei das moderne Kino kein Ort der „popular resistance“ per se, doch könne man den frühen Tonfilm definieren als „ambiguous juncture at which desire, fantasy, and experience could be expressed through commodity consumption itself“, durch die Ausübung kultureller Praktiken abseits einer bürgerlichen Öffentlichkeit.<sup>158</sup>

Doch die Umstellung auf Tonfilm ist mit immensen Ausgaben verbunden (neue Tonstudios müssen gebaut werden, exakte Aufnahmeverfahren sind vonnöten, Nachvertonungen etc.). Die Kosten sowie die Auswirkungen der Weltwirtschaftskrise bedingen einen Produktionsrückgang zwischen 1928 und 1932. Diese Krise, der zuerst kleine und kapitalschwache Firmen zum Opfer fallen, verändert die Struktur der deutschen Filmwirtschaft nachhaltig. Schließlich bleiben nur noch Großunternehmen übrig: Ufa, Tobis und Terra – die Konzentration der Filmindustrie ist schon weit fortgeschritten. Daraufhin entwickelt die „Spitzenorganisation der Deutschen Filmindustrie“ (Spio), maßgeblich bestimmt von der Ufa-Leitung, den „Spio-Plan“. Die national-konservative Spio-Spitze hofft auf staatliche Intervention zur Überwindung der Finanzkrise. Der Plan beinhaltet die „Reorganisations- und Konsolidierungsvorstellungen der Filmindustrie, die die Struktur des autoritären Staates als Modell benutzten und davon ausgingen, dass nur ein Regime mit weitreichenden

---

<sup>155</sup> Vgl. Koepnick, *The dark mirror*, 28f.

<sup>156</sup> Vgl. Koepnick, *The dark mirror*, 29f.

<sup>157</sup> Koepnick, *The dark mirror*, 31.

<sup>158</sup> Koepnick, *The dark mirror*, 31.

Machtbefugnissen die gewünschten Änderungen werde herbeiführen können“<sup>159</sup>. Er läuft „im Wesentlichen auf eine stärkere Zentralisierung der Filmindustrie, auf eine Bevorzugung der Produktionsebene im Verhältnis zu den Verleih- und Theaterorganisationen und auf einen den Kräften des freien Wettbewerbs entgegenwirkenden Dirigismus hinaus“<sup>160</sup>. Der Entwurf geht zugunsten der Großkonzerne aus und auf Kosten der kleinen Produktionsfirmen und Kinos. Dieser Kurs ist bereits seit 1927 in der Neustrukturierung der Ufa angelegt und gibt die Richtung für die weitere Entwicklung vor. Jürgen Spiker stellt die These auf, dass „die Entstehungs- und Entfaltungsbedingungen der deutschen Filmwirtschaft bis 1933 wesentlich den Aufbau des nationalsozialistischen Einheitskonzerns vorbereiteten (wenn sie auch nicht zwangsläufig auf das faschistische Filmmonopol hinführen mussten)“; er weist strukturelle und personelle Kontinuitäten nach, die „den bruchlosen Übergang von einer privatkapitalistischen zu einer weitgehend staatseigenen, auch künftig dem Profitprinzip verpflichteten Medienwirtschaft ermöglichten“.<sup>161</sup>

## 5.2. Staatliche Einflussnahme

Der Prozess der „Gleichschaltung“ der Filmindustrie ist 1934 im Wesentlichen abgeschlossen: Mit der Zwangserfassung der Filmschaffenden und der wirtschaftlichen Macht durch Gründung der Reichsfilmkammer sind die Voraussetzungen für eine zentrale Steuerung der Filmwirtschaft gegeben. Zahllose Gesetze, Durchführungsbestimmungen und Einzelanordnungen sollen eine totale Überwachung der Filmherstellung und -distribution vom ersten Entwurf bis zum Einsatz der fertigen Kopien ermöglichen.

Ein (scheinbarer) Widerspruch beherrscht die NS-Filmpolitik: Die filmwirtschaftlichen Gesetze und Erlasse arbeiten einerseits den großen Konzernen zu – Goebbels fördert und fordert die Leistungsfähigkeit der ökonomisch überlegenen Großkonzerne, was den Niedergang vieler mittelständischer Unternehmen bedingt. Andererseits beansprucht der Propagandaminister auch die Verantwortung für die wirtschaftliche Entwicklung für sich. Somit existiert ein Nebeneinander einzel-

---

<sup>159</sup> Jürgen Spiker, Film und Kapital. Der Weg der deutschen Filmwirtschaft zum nationalsozialistischen Einheitskonzern. Berlin 1975 (= Zur politischen Ökonomie des NS-Films; 2), 79.

<sup>160</sup> Kreimeier, Die Ufa-Story, 229.

<sup>161</sup> Spiker, Film und Kapital, 77.

unternehmerischer Selbstständigkeit und Eigenverantwortung der Konzerne bei gleichzeitiger Staatsintervention: „*Das Nebeneinander von politischer Kontrolle und kapitalistischer Produktionsweise, die nach der Verstaatlichung eng miteinander verflochten waren, kennzeichnet den NS-Film.*“<sup>162</sup>

Doch nicht nur die direkte Einflussnahme auf das Filmgeschehen behindert die Filmindustrie: Die nationalsozialistische Autarkiepolitik schadet den Exportchancen, das Interesse an deutschen Produktionen nimmt ab wegen einer Hitlerdeutschland-feindlichen Stimmung in vielen Märkten. Zudem leidet die Filmproduktion unter einem Qualitätsverfall: Durch Entlassungen und die Emigration vieler Filmleute entsteht ein Mangel an Fachkräften.<sup>163</sup> Dies hat auch wirtschaftliche Folgen: 1934 beträgt die deutsche Gesamtproduktion 129 Filme, 1935 sind es nur mehr 92.<sup>164</sup> Für die Jahresproduktion 1934 seien nur neun begabte Regisseure vorhanden, so ein Bericht der Ufa-Produktionsabteilung, einer davon ist Luis Trenker: „*Jeder dieser Regisseure kann bei gewissenhafter Arbeit nur zwei Filme pro Jahr herstellen; Trenker stellt in der Regel nur einen Film her. [...] Alles übrige ist Durchschnitt, meist darunter.*“<sup>165</sup> Daher bricht zwischen den verbliebenen Konzernen ein Konkurrenzkampf um DarstellerInnen und Regisseure aus, sie überbieten sich gegenseitig mit Gagen und Honoraren; dieses Vorgehen löst eine Kostenspirale aus, die die Produktionskosten immer weiter in die Höhe treibt.

Der Enthusiasmus des deutschen Publikums für das Kino ist ungebrochen: Viele beliebte (deutsche) Stars wie Emil Jannings, Heinrich George, Hans Albers, Heinz Rühmann oder Zarah Leander, Luise Ullrich, Magda Schneider und andere sind nach wie vor im Film zu sehen, neue wie Kristina Söderbaum werden „entdeckt“. So kann, laut Thomas Elsaesser, die Illusion, dass sich nichts verändert habe, wenn gewünscht, aufrechterhalten werden.<sup>166</sup> Stars haben einen privilegierten Status im NS-System: Sie werden vom Regime umworben und genießen (finanzielle sowie

---

<sup>162</sup> Lowry, *Pathos und Politik*, 13.

<sup>163</sup> Nach Angaben Felix Moellers verlässt die Hälfte bis drei Viertel der Filmschaffenden das Land. Vgl. Moeller, „Ich bin Künstler und sonst nichts“, 136. Ein Großteil der KünstlerInnen geht Anfang der Dreißigerjahre nach Österreich, Frankreich und Großbritannien, schließlich landen fast alle in Hollywood, wobei ihnen vielfach frühere FilmemigrantInnen bei der Einreise behilflich sind. Mit dem Wirken deutscher FilmemigrantInnen in Hollywood („Berlin in Hollywood“) und den daraus folgenden Wechselwirkungen mit der deutschen Filmindustrie beschäftigt sich Lutz Koepnick in „The dark mirror“.

<sup>164</sup> Vgl. Kreimeier, *Die Ufa-Story*, 264. Die Reichsfilmkammer betreibt aus diesen Gründen, so Kreimeier, die „Arisierung“ mit Einschränkungen, Ausnahmen für „nicht-arische“ KünstlerInnen werden vereinzelt zugelassen.

<sup>165</sup> Internes Papier der Ufa-Produktionsabteilung, zit. nach Kreimeier, *Die Ufa-Story*, 263.

<sup>166</sup> Vgl. Elsaesser, *Weimar cinema and after*, 389. Zum Ufa-Starsystem vgl. Kreimeier, *Die Ufa-Story*, 337f.

gesellschaftliche) Vorzüge. Die Zwangsorganisation für Filmleute in der Reichsfilmkammer wird vielfach nicht als politische Zumutung empfunden, vielmehr als Auszeichnung. Außerdem bietet die Organisation materielle Sicherheit und eine gewisse Unabhängigkeit von den Konzernen.<sup>167</sup>

Die Publikumsstrukturen Anfang der Dreißigerjahre ähneln jenen der Weimarer Zeit in Bezug auf Alter, Gender, Klasse, Bildung und Religion. Ab 1935 beeinflusst mit den Nürnberger Rassegesetzen ein neuer Faktor das Kinogehen als soziale Praxis: Der Aufenthalt in und die Teilnahme an der Öffentlichkeit ist für jüdische Menschen nun eingeschränkt bzw. untersagt. Es erfolgt eine „Rassisierung“ des Publikums, dem Kinobesuch kommt eine politische Funktion zu. Er wird ein Mittel zur Nationsbildung und zur Durchführung der Rassenpolitik: Die ZuschauerInnen sollen als KonsumentInnen in die „imagined community“ (Benedict Anderson) der Nation integriert werden, mittels populistischer Vorstellungen kultureller und „rassischer“ Zugehörigkeit.<sup>168</sup>

Das Kino wird im Laufe der NS-Herrschaft zunehmend seiner Autonomie beraubt. Im Februar 1934 erfolgt eine Novellierung des Reichslichtspiel-Gesetzes: Die staatliche Vorzensur wird zu einem „scheinbar lückenlosen System“ ausgebaut, sie ermöglicht die „Überwachung der Produktion vom Rohmanuskript bis zur Fertigstellung am Schneidetisch“.<sup>169</sup> Die Reichsfilm dramaturgInnen überprüfen Drehbücher und Manuskripte, sie zensurieren Stoffe. Diese Vorzensur wird von großen Teilen der Filmindustrie abgelehnt und teilweise sogar boykottiert, dazu ist sie arbeits- und kostenintensiv. Daher wird die Verordnung Ende 1934 gelockert. Durch eine erneute Änderung des Gesetzes 1935 wird Goebbels zum obersten Zensor mit unbegrenzten Verbots-, Kontroll-, Zensur- und Überwachungsrechten. Das fördert die Unsicherheit und führt teilweise zu vorauseilendem Gehorsam aufseiten der Produktionsfirmen. Ein kompliziertes Kontrollgefüge entsteht, das jedoch keineswegs so undurchlässig ist, wie vielfach angenommen wird. *„Das weit verzweigte politisch-ideologische Überwachungssystem des NS-Staates hat die Legende begünstigt, seine Filmproduktion sei einer lückenlosen, widerspruchsfrei und mit der Logik einer Maschine funktionierenden Zensur unterworfen gewesen. Die Wahrheit ist*

---

<sup>167</sup> Vgl. Kreimeier, Die Ufa-Story, 264.

<sup>168</sup> Vgl. Hake, Popular Cinema of the Third Reich, 72; Koepnick, The dark mirror, 2.

<sup>169</sup> Kreimeier, Die Ufa-Story, 268.

*eher, dass die Macht, eingebunkert und ohne Vertrauen zu sich selbst, ein unübersichtliches System aus den vielfältigsten bürokratischen Hebeln erfunden hatte, die keineswegs zahnradartig ineinander griffen, sondern sich oftmals gegenseitig behinderten.*<sup>170</sup> Marktwirtschaftliche Überlegungen lenken nach wie vor die Filmproduktion, die Zensur wird nicht flächendeckend durchgeführt, sie variiert je nach Region und zuständigem Zensor, auch wegen unterschiedlicher Interessen und Rivalitäten zwischen Parteiorganisationen und staatlicher Bürokratie.<sup>171</sup>

Nicht nur in die Filmproduktion, auch in die Rezeption wird eingegriffen: 1936 verbietet Goebbels die Kunstkritik und ersetzt sie durch eine beschreibende, möglichst affirmative „Filmbetrachtung“.

1936/37 steckt die Filmindustrie – u. a. aus den fehlgeschlagenen Versuchen zu ihrer „Gesundung“ durch das Regime – erneut in einer Finanzkrise, was eine weitere Kapitalkonzentration bewirkt. Nun soll die gesamte deutsche Filmwirtschaft unter zentrale staatliche Kontrolle gestellt werden: Die Cautio-Treuhandgesellschaft kauft unter Direktion von Max Winkler die Aktienmehrheiten der Großfirmen auf. Die einzelnen Firmen (Ufa, Terra, Tobis, Bavaria, Wien-Film etc.) und ihre grundsätzlich privatwirtschaftliche Struktur bleiben erhalten, können jedoch von Winkler und seiner Firma zentral gelenkt werden. 1942 wird die gesamte Branche unter Führung der im Besitz der Cautio befindlichen „Ufi“ vereinigt und neu organisiert.<sup>172</sup>

### **5.3. Kino im Nationalsozialismus**

Das Kino zur Zeit des Nationalsozialismus ist Teil der Populärkultur, geprägt von Kontinuitäten zum Weimarer Kino und der wachsenden Konkurrenz zu Hollywood. Der Großteil der unter NS-Herrschaft produzierten Filme gehört den in der Weimarer Republik etablierten beliebten Genres der Kostümfilm, Biografien, Komödien, Operetten, Historienfilme etc. an, während Straßen- und Detektivfilme, die die Realität des Großstadtlebens zeigen, kaum ins Kino kommen. Spätestens seit

---

<sup>170</sup> Kreimeier, Die Ufa-Story, 270.

<sup>171</sup> Vgl. Elsaesser, Weimar cinema and after, 385. Elsaesser vertieft hier die von Hans Dieter Schäfer als „charakteristische Elemente der nationalsozialistischen Herrschaft“ angeführten Punkte, „die – neben der pluralistischen Machtauffächerung für die uneinheitliche Lebenswirklichkeit verantwortlich zu machen sind: 1. Personalisierte Zensur; 2. Anpassungsfähigkeit an die privatwirtschaftliche Eigendynamik; 3. Sicherung der Macht durch Duldung einer politikfreien Sphäre; 4. Begrenztheit der bürokratischen Kontrolle bei Interessen von Mehrheitsgruppen.“ Schäfer, Das gespaltene Bewusstsein, 133.

<sup>172</sup> Zum Prozess der Verstaatlichung vgl. Spiker, Film und Kapital.



Einführung des Tonfilms hat sich die Produktionspolitik der deutschen Filmindustrie geändert: Statt Kunstfilmen und Prestigeproduktionen für den Export und Genrefilmen für das Inland ist jetzt ein „Mainstream-Stars-und-Genre-Kino“ für die nationale und internationale Distribution bestimmt. Eine Entwicklung, die nach Elsaesser mehr durch die ökonomischen und technologischen Entwicklungen am Filmsektor denn durch politische Interventionen bedingt ist.<sup>173</sup>

Auch nach 1933 agiert die modernisierte Ufa in ihrer Produktionspolitik und ihrem geschäftlichen Gebaren als moderne multinationale Firma. *„In particular, its modernisation renewed the technological base and marketing infrastructure, in order to foster one of cinema’s broader social functions – that of supporting a culture of consumption whose idea of a community defines itself via its leisure time. The films were thus propaganda – but first and foremost propaganda for the cinema itself, dramatising it as a world not only more real than the real world, but also the one that guarantees that the other worlds stay real and meaningful.“*<sup>174</sup> Die Filme betreiben Werbung für jene Modernisierungsprozesse, die sich die Partei auf ihre Fahnen geheftet hat: den für jeden „Volksgenossen“ und jede „Volksgenossin“ zugänglichen und erschwinglichen Konsum sowie eine Durchorganisation der Freizeit (Sport, Massenveranstaltungen, Tourismus etc.).

Eine so geartete Propaganda entspricht der Ansicht Goebbels, wonach die beste Propaganda jene ist, die nicht zu sehen ist; er wünscht keine Hakenkreuzfahnen und marschierenden SS-Soldaten im Bild zu sehen, sondern Unterhaltungsfilme, die die populistische Ideologie des Regimes als erstrebenswertes Ideal präsentieren, im Subtext „erwünschte Botschaften“ transportieren, dabei die totalitäre Realität des NS-Regimes jedoch verschweigen.<sup>175</sup> *„Ich wünsche nicht etwa eine Kunst, die ihren nationalsozialistischen Charakter lediglich durch Zurschaustellung nationalsozialistischer Embleme und Symbole beweist, sondern eine Kunst, die ihre Haltung durch nationalsozialistischen Charakter und durch Aufrufen nationalsozialistischer Probleme zum Ausdruck bringt. Diese Probleme werden das Gefühlsleben der Deutschen und anderer Völker umso wirksamer durchdringen, je unauffälliger sie behandelt werden. Es ist im Allgemeinen ein wesentliches Charakteristikum der*

---

<sup>173</sup> Vgl. Elsaesser, Weimar cinema and after, 387.

<sup>174</sup> Elsaesser, Weimar cinema and after, 408.

<sup>175</sup> Vgl. Elsaesser, Weimar cinema and after, 389. Zur Debatte politischer versus nicht-politischer NS-Film in der Forschung vgl. Kapitel 1.4 „Kino im Nationalsozialismus zwischen Propaganda und Unterhaltung“.

*Wirksamkeit, dass sie niemals als gewollt in Erscheinung tritt. In dem Augenblick, da eine Propaganda bewusst wird, ist sie unwirksam. Mit dem Augenblick aber, in dem sie als Propaganda, als Tendenz, als Charakter, als Haltung im Hintergrund bleibt und nur durch Handlung, durch Ablauf, durch Vorgänge, durch Kontrastierung von Menschen in Erscheinung tritt, wird sie in jeder Hinsicht wirksam.*<sup>176</sup> Die Wirkung der Filme auf ein Massenpublikum sei dann am größten, wenn die unauffällige Propaganda an Wünsche und Gefühle der ZuschauerInnen appelliert.

#### 5.4. „Lifestyle Propaganda“

Eine Ambivalenz von Modernisierung und reaktionärem Gedankengut (vgl. „reactionary modernism“) findet sich auch im NS-Kunstabereich wieder, besonders im Film. Die offizielle Ästhetik des „Dritten Reichs“ ist antimodernistisch, rassistisch („völkisch“) und neoklassizistisch. Dennoch finden sich im Film wie der bildenden Kunst Spuren der europäischen Avantgarde: So nehmen die als Propaganda vorgesehenen Kultur- und Dokumentarfilme (v. a. von Leni Riefenstahl und Walter Ruttmann) Anleihen bei der Avantgarde und führen formale Experimente fort.<sup>177</sup> Nach Thomas Elsaesser ist der „Nazi-Kunststil“ ein „eklektischer Historismus“: In der Suche nach „Deutschtum“ entsteht ein Pasticcio aus allem, was jemals als „deutsch“ bezeichnet werden konnte. Diese NS-„Erfindung von Tradition“ (Eric Hobsbawm) durch den Rückgriff auf vermeintlich Deutsches, z. B. in der Architektur (Gotik, Romantik, Volkskunst, sogar eine modifizierte Version von Bauhaus – die sogenannte „Nazi-Sachlichkeit“), zeigt sich ebenso im Bereich des Films, z. B. in Historienfilmen oder Biografien durch die Auswahl der Schicksale einzelner „Heroen“ der deutschen Geschichte und Kultur.<sup>178</sup> Doch nimmt im Unterhaltungsfilm auch die Moderne einen wichtigen Platz in „Inhalt und Materie“ ein: „Moder-

---

<sup>176</sup> Goebbels in einer Rede vom 5. 3. 1937, zit. nach Albrecht, Nationalsozialistische Filmpolitik, 456.

<sup>177</sup> Vgl. Leonardo Quaresima, Der Film im Dritten Reich. Moderne, Amerikanismus, Unterhaltungsfilm. In: *montage/av* (3/2/1994), 5–22, 13 und 15f. Walter Ruttmann dreht im „Dritten Reich“ zahlreiche Kulturfilme; er behandelt das Verhältnis von Individuum und Technik und schließt sich damit nach Quaresima den Interessen des reaktionären Modernismus an.

<sup>178</sup> Vgl. Elsaesser, Weimar cinema and after, 399. Z. B. *Friedrich Schiller – Der Triumph eines Genies* (D 1949, R: Herbert Maisch) u. a. Zum Stilpluralismus, dem Fortbestehen z. B. von Bauhaus und Werkbund im „Dritten Reich“, zur Rolle des Funktionalismus etc. in Architektur und Design vgl. Quaresima, Der Film im Dritten Reich, 14f. Zur stilistischen und auch personellen Fortführung der „Moderne“ in der NS-Architektur vgl. Dieter Bartetzko, Obsessionen aus Stein. Die Architekten des „Dritten Reichs“. In: Sarkowicz, Hitlers Künstler, 110–134.

nistische Architektur, Stile und Inneneinrichtungen des art déco, Orte, Vorbilder, Figuren des ‚Amerikanismus‘ (direkt aus Hollywood übernommen) sind die unbestrittenen Hauptfiguren von Komödie, Musikfilm, Melodram, Abenteuerfilm.“<sup>179</sup>

Die Unterhaltungsfilm propagieren einen „modernen Lebensstil“: „*This ‚modern‘ lifestyle is composed of elements still very familiar today: tourism, consumer and luxury goods, the heritage industry and a redefinition of gender roles, at least as far as the empowerment of women as self-confident consumers is concerned.*“<sup>180</sup> Die Filme unterstützen eine moderne Konsumgesellschaft; sie appellieren an Fantasien sozialer und geografischer Mobilität, zeigen die neueste Mode und Errungenschaften des technischen Fortschritts.

Thomas Elsaesser ist der Ansicht, dass die Frage nach Kunst versus Propaganda (vgl. die Debatten um Leni Riefenstahls Werk) anders gestellt werden muss, wenn man das Augenmerk weg vom „NS-Film“ als Staatspropaganda hin auf den Film als Teil der populärkulturellen Propaganda für Konsumismus lenkt und die Filme primär als Waren betrachtet – „fashioned, styled and marketed rather like refrigerators, skiing holidays in Norway, and entitlement vouchers for the Volkswagen“<sup>181</sup>. Nur so könne man auch die bis heute währende Popularität vieler „NS-Filme“ verstehen, da das Begehren (nach einem „guten Leben“, verkörpert in Lifestyle und Konsum) gleich geblieben und immer noch medial vermittelt sei. Diese „Propaganda“ für den neuen Lebensstil, der laut der NS-Führung im Nationalsozialismus für alle „VolksgenosInnen“, unabhängig von Klassenzugehörigkeit, zugänglich gemacht werden soll, kombiniert in der Darstellung Moderne und Modernisierung (Mobilität, Mode, elektrische Haushaltsgeräte u. a.) mit deutscher Naturverherrlichung (Berge, Wälder etc.).<sup>182</sup>

Die Entscheidung zur Modernisierung ist nach Leonardo Quaresima im Nationalsozialismus eine strategisch bewusste, keine unabsichtliche oder unbewusste; sie wird von Hitler und einigen Hauptverantwortlichen in der nationalsozialistischen Politik nicht nur gebilligt, sondern sogar befürwortet und vorangetrieben. Er sieht die reaktionär-modernistische Interpretation (im Sinne Jeffrey Herfs) als Bezugsrahmen, „innerhalb

---

<sup>179</sup> Quaresima, Der Film im Dritten Reich, 16. Siehe die Darstellung des Salons der New Yorker Industriellenfamilie in *Der verlorene Sohn*.

<sup>180</sup> Elsaesser, Weimar cinema and after, 408.

<sup>181</sup> Elsaesser, Weimar cinema and after, 408.

<sup>182</sup> Vgl. die Kombination von Einzelgängerpathos und Überhöhung der Bergwelt im Bergfilm mit der Propagierung modernster Technik (Flugzeuge, Wetterstationen etc.), Kapitel 6 „Der Bergfilm“.

dessen sich die *Entpolitisierung des Unterhaltungsfilms* nicht als verkleidete Propaganda [...], als enigmatische Erscheinung [...], als sich in der Regimetätigkeit darstellender Widerspruch oder Inkohärenz [...] erweise, sondern als *organische, notwendige Konkretisierung eines Vorgehens, wonach die Freizeit und die Formen der Freizeitgestaltung einen grundlegenden Teil des sozialen Modernisierungsprogramms des Regimes darstellten [...]*.<sup>183</sup> Demnach sieht das soziale NS-Modell die Entwicklung fortschrittlicher Bereiche nach „amerikanischem“ Modell vor, auch im Bereich des privaten Konsums. Der Film fungiert dabei als Warenangebot.

Durch die Propagierung gemeinsamer erstrebenswerter Ziele und Wünsche – ein wohlhabendes Leben und der Konsum von Luxusgütern – kreierte das „NS-Unterhaltungskino“ ein homogenes Publikum. Unter Rückgriff auf unterschiedliche Traditionen werden frühere solidarische Gemeinschaften, die durch den spezifischen sozialen Kontext bedingt waren, aufgebrochen; stattdessen wird die Illusion eines neuen KonsumentInnenkollektivs gefördert, das ökonomische, soziale, regionale und Genderkonflikte überwindet. Ziel der NS-Politik und des „NS-Kinos“ sei es, so Lutz Koepnick, ihr Publikum in einer einheitlichen „Volksgemeinschaft“ aufgehen zu lassen: *„Nazi Germany, in the realms of both politics and cinematic entertainment, aspired to transform diverse publics into spectators. It homogenized conflicting viewing positions and redefined people with different social, cultural, religious, and gender backgrounds as members of one and the same national audience.“*<sup>184</sup>

Das im Film gezeigte Streben nach Luxus und Wohlstand entstammt nach Julian Petley einer kleinbürgerlichen Ideologie, die vom NS-Regime adaptiert wird und weite Kreise der deutschen Bevölkerung anspricht (vgl. Kracauers Untersuchungen zur Angestelltenkultur). Er stellt fest, dass sich Elemente kleinbürgerlicher Ideologie in der faschistischen Ideologie finden und auch in die Filme, die im „Dritten Reich“ produziert werden, eingeschrieben sind. Petley interessiert sich für das Funktionieren der Popularität des Faschismus, die Mechanismen, die dazu führen, dass eine soziale Klasse (oder Teile davon) gegen die eigenen materiellen Interessen handelt, was er im Agieren des deutschen Kleinbürgertums sowie der Arbeiterklasse gegeben

---

<sup>183</sup> Kursiv im Original: Quaresima, *Der Film im Dritten Reich*, 19.

<sup>184</sup> Koepnick, *The dark mirror*, 24.

sieht.<sup>185</sup> Anfänglich bedient der deutsche Faschismus, so Petley, v. a. die Interessen des Kleinbürgertums, gibt diese im Zuge des Machtgewinns jedoch zugunsten jener des Bürgertums auf, erhält dennoch weiterhin den größten Zulauf aus kleinbürgerlichen Schichten.<sup>186</sup> Als Beispiel für diese Bewegung hin zum Großkapital bringt er Struktur und Organisation der deutschen Filmindustrie, die vom Konflikt zwischen Groß- und mittlerem (bürgerlichem) Kapital gekennzeichnet ist, Ersteres aber zunehmend dominiert.<sup>187</sup>

Da die Arbeiterschaft zu wenig Leitung habe, dringen bestimmte Formen von bürgerlicher und kleinbürgerlicher Ideologie auch in die Arbeiterklasse ein (wobei die kleinbürgerliche Ideologie nach Petley eine Adaption von bürgerlicher Ideologie ist und keine eigenständige). „*The influence of petty bourgeois ideology on the working class directly accelerated its political demobilisation and fascist demagoguery with its populist working class side and its illusory promises thoroughly exploited this influence.*“<sup>188</sup> Diese „Verbürgerlichung“ der Arbeiterschaft unter NS-Herrschaft zeigt sich in den Filmen und dem transportierten Lebensstil. Während der exotische Luxus in den Filmen der Inflationszeit, die großbürgerlichen Salons des Gesellschaftsfilms zur Zeit der Wirtschaftskrise als „Traum-Material“ funktionierten und die Faszination des Kinos, so Klaus Kreimeier, sich aus dem „unüberbrückbaren Abstand zwischen Wirklichkeit und Wunschwelt“ speiste, sind jetzt die auf der Leinwand etablierten „Sehnsuchtsobjekte“ greifbarer, so vermittelt es zumindest die Wohlstandspropaganda des NS-Staates. „*Die Dinge, aber auch die Menschen in vielen Filmen winkten dem Zuschauer als einem potenziellen Konsumenten zu und sprachen von der Lust des Habens und den Verlockungen eines wenn auch bescheidenen Wohlstands.*“<sup>189</sup>

Kreimeier erkennt in der Etablierung von Begehren nach materiellem Wohlstand Kontinuitäten zum Film der Weimarer Republik: Schon die „Angestelltenfilme“ der späten Zwanzigerjahre hätten „Alltagstypen als Identifikationsfiguren eingeführt“,

---

<sup>185</sup> Vgl. Petley, *Capital and Culture*, 95.

<sup>186</sup> Interessant ist Hartmut Bitomskys Feststellung, dass in den deutschen Kulturfilmen die Bourgeoisie nicht ins Bild kommt. Vgl. Hartmut Bitomsky, *Kinowahrheit*. Berlin 2003 (= Texte zum Dokumentarfilm; 8), 97.

<sup>187</sup> Vgl. Petley, *Capital and Culture*, 28f.

<sup>188</sup> Petley, *Capital and Culture*, 24. V. a. der antikapitalistische Aspekt der kleinbürgerlichen Ideologie wird adaptiert – dieser Aspekt ist in der Analyse von Trenkers Amerikafilmen wichtig. Vgl. die Analysen von Ernst Bloch, Kapitel 7.

<sup>189</sup> Kreimeier, *Die Ufa-Story*, 280.

„Menschen wie du und ich“ mit einem gewöhnlichen Leben, das einer „Daseinssteigerung“ harret und dem Streben nach Glück, d. h. nach sozialem Aufstieg und der Anhäufung materieller Güter, gewidmet ist. Die Personage der „Gegenwartsfilme“ der Dreißigerjahre setzt, so Kreimeier, diese Tradition fort und bildet „nun mit dem Publikum eine imaginäre ‚Volksgemeinschaft‘, die um so fester zusammenhielt, als ihre gemeinsamen Überzeugungen und Erwartungen auf materielles Wohlergehen und privates Glück gerichtet waren“.<sup>190</sup>

Auch die in Abenteuerfilmen genährten Wünsche nach Mobilität und Freiheit scheinen nun näher gerückt: Das Regime betreibt Werbung für Autobahnbau (Reichsautobahn) und Massentransport (Volkswagen) – und damit für sich selbst. „Hitler’s famous Autobahn might have been conceived as a job creation scheme and a preparation for war, but it was sold to the German people as a new lifestyle.“<sup>191</sup> Ein Spektakel, an dem die Öffentlichkeit partizipieren kann, zumindest via Medien.

1933 führen die NationalsozialistInnen „den gesetzlich geregelten Anspruch auf bezahlten Urlaub ein. Das war das Prunkstück ihrer Sozialpolitik“, schreibt Hartmut Bitomsky; doch dient dieser Urlaub nicht nur der Wiederherstellung der Arbeitskraft, er bedeutet auch „auferlegte Arbeitslosigkeit“, die als Freizeit getarnt wird.<sup>192</sup> Und Urlaub heißt Reisen: „Die Nazis waren die Erfinder des deutschen Massentourismus“, so Bitomsky.<sup>193</sup> Sport und Reisen werden zum kollektiven Vergnügen in den organisierten „Kraft durch Freude“-Veranstaltungen, die als Belohnung für ArbeiterInnen und Angestellte gedacht sind.

Schiffsfahrten (z. B. nach Portugal und Norwegen), Wanderungen, Bergbesteigungen u. Ä. werden in zahlreichen Kulturfilmen auf Zelluloid festgehalten und erneut dem deutschen Publikum zugeführt.<sup>194</sup> Wichtig ist dabei der Bezug zum „Deutschtum“

---

<sup>190</sup> Kreimeier, *Die Ufa-Story*, 280.

<sup>191</sup> Elsaesser, *Weimar cinema and after*, 409.

<sup>192</sup> Bitomsky, *Kinowahrheit*, 68.

<sup>193</sup> Bitomsky, *Kinowahrheit*, 68.

<sup>194</sup> Kulturfilme sind nach Boguslaw Drewniak Lehrfilme, die in unterhaltsamer Form belehren sollen, doch auch einen künstlerischen Anspruch stellen. Die Themen reichen von Natur und Wissenschaft über Kunst und „Volkstum“ (Kulturlandschaften, Traditionspflege, Bauern-, Arbeitsleben usw.) bis zu Technik und Politik. Ab 1939 dienen sie zunehmend der „Volksaufklärung“ und Kriegspropaganda. Sie sind auch ein geeignetes Werbemittel, einige Großfirmen führen eigene Filmproduktionsabteilungen (z. B. die IG-Farbenindustrie und die Friedrich Krupp AG). Vgl. Boguslaw Drewniak, *Der deutsche Film 1938–1945. Ein Gesamtüberblick*. Düsseldorf 1987, 50–56. Drewniak ist bemüht, einen „Gesamtüberblick“ über den deutschen Film unter nationalsozialistischer Herrschaft zu geben, häuft eine Menge Material an, doch bleibt es bei einer „objektiven“ Aufzählung ohne kritische Betrachtungen.

und zugleich die Propagierung von Konsum. Die besondere Beziehung des deutschen Menschen zu „seiner“ Natur soll betont werden: *„Wir wollen doch die deutsche Landschaft herausstellen, wir wollen sie dem Inland, dem noch wenig gereisten wie dem viel gereisten Mann aus dem Volke nahe bringen, wir wollen ihm den Begriff der deutschen Landschaft vermitteln als Untergrund der deutschen Kultur, der deutschen Kunst, als Rahmen der deutschen Geschichte, der deutschen Gauentwicklung, des deutschen Stammes- und Gaugesichts. Je mehr das Auto sich durchsetzt, um so höher wird der Bedarf an Landschaftsfilmen sein. Der Autoverkehr wirkt sich zunächst auf die fotografische Industrie aus, in Form vermehrten Absatzes von Fotoapparaten, von Amateuraufnahmen; das aber bewirkt wieder ein erhöhtes Bedürfnis nach Zusammenfassung der zerstreuten Eindrücke in großer und bewegter Form durch den Kulturfilm.“*<sup>195</sup> Der Blick auf die Natur als „Urgrund“ alles Deutschen ist ein herrschaftlich-aneignender, der die Erhabenheit von Blickendem und Angeblichem unterstreicht.<sup>196</sup> *„In den Landschafts- und Reisefilmen stößt man immer wieder auf diese Situation: Deutsche Touristen an Aussichtsplätzen, auf Berggipfeln, an Brückenköpfen – gegenüber eine kolossale, ferne Landschaft. Die Touristen halten Ausschau, die Hand an der Stirn schirmt die Augen. Sie schauen zum Bild hinaus. Es ist ein metaphysischer Blick, sie lernen die Entfernung schätzen.“*<sup>197</sup>

Freizeitamusements und Luxusgüter, die bisher nur auf der Kinoleinwand zu sehen waren (vgl. das Product Placement im Spielfilm für bestimmte Whiskeymarken, Coca-Cola u. Ä.), scheinen jetzt für den „Normalbürger“ greifbar. Wie sich am Beispiel der Kulturfilme zeigt, ist der Übergang zur Propaganda schleichend: *„Konsumismus und Technikverherrlichung, Sportbegeisterung und Sehnsucht nach Selbstentfaltung, Abenteuerlust und der Kult ‚schneidiger Männlichkeit‘ verschmolzen im Zeichen des Hakenkreuzes zu einer Symbiose, die für die aggressive Propaganda des Regimes nur allzu empfänglich war.“*<sup>198</sup> Die Themen von Spielfilm und Kulturfilm (als gezielter Propaganda) ähneln sich, die Darstellungsmodi und die Rezeption differieren.

---

<sup>195</sup> Hans Spielhofer, Hauptdarsteller: Die deutsche Landschaft, zit. nach Bitomsky, Kinowahrheit, 69.

<sup>196</sup> Zum „Erhabenen“ in der deutschen Natur vgl. Kapitel 6 „Der Bergfilm“; zum aneignenden Blick als kolonialistischem vgl. Yazdanpanah, „Amerika“ in Luis Trenkers *Der Kaiser von Kalifornien*.

<sup>197</sup> Bitomsky, Kinowahrheit, 69. Mit dem Krieg, so Bitomsky weiter, weicht das „Transzendente aus den spähenden Blicken“; auch das Gesetz über den Urlaubsanspruch wird aufgehoben.

<sup>198</sup> Kreimeier, Die Ufa-Story, 281. Vgl. die vom Bergfilm propagierten Männlichkeitsideale.

Doch ist im Unterhaltungsfilm immer noch mehr möglich, als in der deutschen Wirklichkeit erhältlich oder erwünscht ist, z. B. offiziell verbotener Swing als musikalische Untermalung oder teure, in Deutschland nicht erhältliche Luxusgüter als Accessoires. Die Filme der Dreißigerjahre nehmen hier starke Anleihen bei ihren Vorbildern aus Hollywood und zeigen *„an orgy of expensive watches and extravagant accessories. The characters lounge in interiors stuffed with the latest designer furniture. They walk up to Bauhaus curtains and squeeze elegant cushions into comfortable shapes, while sporting ‚dernier cri‘ ladies‘ hats or very fashionable double-breasted suits. Often enough, this visual opulence is accompanied by the strains of ‚swing‘ music (the German version of jazz, and officially banned) on the record player, or perhaps one of the latest hit songs played casually on the piano. Cross-dressing, mistaken identities, and other erotic come-ons are frequent in what are sometimes shameless imitations of American screwball comedies [...].“*<sup>199</sup>

### 5.5. Der Film als „Gesamtkunstwerk“

Politik und Unterhaltung existieren im Kino unter nationalsozialistischer Herrschaft nebeneinander: Der Kinobesuch gleicht einem „bunten Abend“ mit Werbung, Wochenschau, manchmal Shows, Kulturfilmen und schließlich dem Hauptfilm. Auf die Programmgestaltung haben die einzelnen Kinos – v. a. in Städten angesiedelt und meist mittelständische oder kleine Familienbetriebe – wenig Einfluss, sie sind abhängig von den großen Verleihfirmen.

Die Kulturfilme übernehmen an einem solchen Abend nach Hartmut Bitomsky neben den Wochenschauen die größte „politische Last“: *„Das Nazikino, wie das von Hollywood, kann man nicht vom einzelnen Film her begreifen. Die Filme teilten sich die Arbeit. Was den Unterhaltungsfilmen an primärer Naziideologie abging, wurde von den Kulturfilmen mehr als wettgemacht. Die Hauptfilme mochten Revuen und Romanzen zeigen, die Kulturfilme nahmen ihnen die Bürde der Weltanschauung ab.“*<sup>200</sup> Ab 1933/34 wird ein Spielzwang von Kulturfilmen verordnet, zu jedem Spielfilm müssen KinobetreiberInnen ab sofort einen Kulturfilm projizieren; eigene

---

<sup>199</sup> Elsaesser, Weimar cinema and after, 410.

<sup>200</sup> Bitomsky, Kinowahrheit, 42.



Kulturfilm-Matineen werden veranstaltet, bei denen vier oder fünf Filme zu einem Programm zusammengestellt werden.<sup>201</sup>

Kulturfilme werden zur „Volksaufklärung“ und „Volksbildung“ eingesetzt; doch auch als „staatspolitisch wertvoll“ erachtete Spielfilme sollen weit verbreitet werden und neue soziale Gruppen erreichen. Spezielle Vorführungen für Parteimitglieder sowie Schulen und Universitäten werden arrangiert; diverse Organisationen nehmen sich der Vermittlung des Mediums an, so finden z. B. „Jugendfilmstunden“ bei der Hitlerjugend statt. Am „Filmvolkstag“ sollen neue Filme zu billigen Preisen im gesamten Land zu sehen sein; mobile Filmeinheiten dienen der Verbreitung, im Krieg bringen Propagandakompanien Filme auch zur Front.<sup>202</sup>

Häufig ist den Spielfilmen ihr unmittelbarer politischer Entstehungskontext eingeschrieben: Viele vor dem Krieg entstandene Filme schüren Aggressionen und konzentrieren die Ängste der Bevölkerung auf kollektive Feindbilder (jüdische Menschen, Kapitalismus, Bolschewismus etc.). Änderungen in diesen Feindbildern und Tendenzen der Bündnispolitik des Regimes sind teilweise ablesbar.<sup>203</sup> Auch Verbote bedeuten oft Anpassungen an die aktuelle politische Situation: z. B. werden antisowjetische Filme für die Dauer des Nichtangriffspaktes 1939 nicht gezeigt, später jedoch wieder in die Kinos gebracht.

Der Ton im Film ist für NS-IdeologInnen von großer Bedeutung: Er soll die Schöpfung einer national spezifischen, populären „Volkskunst“ mittels deutscher Sprache und Musik ermöglichen. Regionale Dialekte und Akzente werden gefördert und erfreuen sich großer Beliebtheit (vgl. Luis Trenker, Hans Albers). Dem Film soll zu seiner Stellung als autonomem Kunstwerk verholfen werden, er muss sich von Literatur und Theater emanzipieren – der Einsatz von Ton erscheint dazu geeignet, Musik nimmt eine zentrale Stellung ein.<sup>204</sup> Angestrebt wird der Film als „Gesamtkunstwerk“ (im Sinne Richard Wagners): „*Nazi sound film set out to fuse acting, dialogue, and*

---

<sup>201</sup> Vgl. Drewniak, *Der deutsche Film*, 50–56.

<sup>202</sup> Hake, *Popular Cinema of the Third Reich*, 71; Stahr, *Volksgemeinschaft vor der Leinwand*, 89–97.

<sup>203</sup> Gerhard Lamprechts Film *Der höhere Befehl* (D 1935, R: Gerhard Lamprecht) erinnert im Jahr des Flottenabkommens mit Großbritannien an die historische Koalition zwischen Preußen und England zur Befreiung von Napoleon; doch schon *Verräter* (D 1936, R: Karl Ritter) präsentiert England als Hauptfeind; ähnliche Beispiele lassen sich auch für die Politik gegenüber Russland, Frankreich und den USA finden. Vgl. Kreimeier, *Die Ufa-Story*, 324f.

<sup>204</sup> Vgl. die tragende Rolle von Giuseppe Becces Soundtrack in *Der verlorene Sohn* und *Der Kaiser von Kalifornien*.

*music into a seamless total work of art, an audiovisual cocoon that stirred German emotions and forged contradictory experiences into fantasies of reconciliation.*“<sup>205</sup>

Wie im Film setzt der Nationalsozialismus auch in seiner Propaganda auf Totalität: Das „Dritte Reich“ ist nach Eric Rentschler die erste allumfassende Medienkultur der Moderne mit flächendeckendem Einsatz moderner Technologie, die Radios in fast alle Haushalte bringt und ein frühes deutsches Fernsehen entwickelt.<sup>206</sup> Laut Thomas Elsaesser sind Radio und Fernsehen für die NationalsozialistInnen als Propagandainstrumente aufgrund ihrer „Gleichzeitigkeit“ und der Möglichkeit von Live-Schaltungen u. Ä. sogar wichtiger als der Film (vgl. den Film *Wunschkonzert* D 1940, R: Eduard von Borsody). Die NS-Filmindustrie kann als Vergnügungsindustrie interpretiert werden, die Filme und Stars produziert, die die ZuschauerInnen als Aufhänger für die Wochenschauen und Werbungen ins Kino locken sollen; politische Auftritte und militärische Einsätze werden bildgerecht für Wochenschauen und für Fotografien inszeniert.<sup>207</sup> Das Regime stiftet eine „society of spectacle“, jedoch strebt es, so Rentschler, mit all diesen Mitteln die totale Kontrolle an, auch im Film: „*What is far more crucial is the polyphonic way in which Nazi films channel perception and render reality, how images and sounds work in a variety of modalities to account for the entire spectrum of human experience, presenting a world view that literally seeks to encompass – and control – everything.*“<sup>208</sup>

## 5.6. Hollywood in Deutschland

Auch nach 1933 dient Amerika als zentraler Bezugspunkt für die Debatten um „Amerikanisierung“ im kulturellen und im Alltagsbereich, die auf etablierte Muster und bekannte Stereotypen der Weimarer Republik zurückgreifen. Amerika als „Ursprungsland“ der Massenkultur und Vergnügungsindustrie steht im Zentrum der Auseinandersetzungen um ein deutsches nationales (Unterhaltungs-)Kino. „*Sustained by these political polemics as well as the actual cultural practices, ‘America’ continued to be both admired and vilified as the driving force behind a*

---

<sup>205</sup> Koepnick, *The dark mirror*, 25. Wiederum gilt Hollywood als Vorbild, das bereits in der Lage sei, Filme als Gesamtkunstwerke zu gestalten, besser als deutsche Filme, so ein Filmkritiker in *Die Tat* 1936.

<sup>206</sup> Vgl. Rentschler, *The Ministry of Illusion*, 21.

<sup>207</sup> Vgl. Elsaesser, *Weimar cinema and after*, 397.

<sup>208</sup> Rentschler, *The Ministry of Illusion*, 21. Unterstützt wird in dieser Sicht die These der allumfassenden Kontrolle durch das Propagandaministerium („Ministry of Illusion“).

*global entertainment industry and its most advanced forms of mass production and consumption.*“<sup>209</sup>

Im Mittelpunkt der folgenden Betrachtungen steht die anhaltende Begeisterung für Hollywood, auch nach der nationalsozialistischen Machtergreifung.<sup>210</sup> Die Filmindustrie Hollywoods wird als Herausforderung betrachtet und nachgeahmt, um sie schließlich zu übertreffen. Besonders Goebbels zeigt große Bewunderung für das Hollywoodsystem und will die deutsche Industrie ähnlich organisieren. Der amerikanische Film gilt auch in puncto Komposition als Referenz.

Die Präsenz von amerikanischen Filmen am deutschen Markt ist ungebrochen: Langfristige Handelsverträge mit Twentieth Century Fox, Metro Goldwyn Mayer und Paramount sichern den Import von US-Filmen, wodurch die vom NS-Regime auferlegten Einfuhrbeschränkungen unterlaufen werden können.<sup>211</sup> (Diese Firmen unterhalten bis 1940 deutsche Tochtergesellschaften.) Nach 1933 errichten die NationalsozialistInnen Einfuhrkontingente: 1933 werden 64 US-Filme in Deutschland gezeigt, 1934 und 1935 je 41 und 1936 nur noch 28.<sup>212</sup> Ziel der NS-Filmpolitik ist die „Befreiung“ Europas vom Einfluss des US-Films. Ab 1934 ist das „Kinogesetz“ gültig, alle in Deutschland produzierten Filme müssen dem Propagandaministerium zur Zensur vorgelegt werden. Auch die importierten Filme werden zensuriert, anspruchsvolle Western und Film noirs gesperrt. Filme mit jüdischer Beteiligung (RegisseurInnen, Produktion, SchauspielerInnen etc.) sind verboten; teilweise wird ihre Mitarbeit einfach verschwiegen, wenn die bestehenden Verträge ein Verbot nicht zulassen. Beliebte und zugelassene US-Filme sind hauptsächlich Komödien, Abenteuerfilme und Musicals; sehr populär sind Disneyfilme.<sup>213</sup>

Die Verschlechterung der deutsch-amerikanischen Beziehungen ab 1937/38 führt zu einem Rückgang der US-Filme, wirtschaftliche Hemmnisse und der Niedergang des deutschen Filmexports erschweren den Devisenausgleich. Der Import amerikanischer

---

<sup>209</sup> Hake, *Popular cinema of the Third Reich*, 130.

<sup>210</sup> Patrice Petro stellt fest, dass bei einer einseitigen Betrachtung des Einflusses Hollywoods auf den Film unter nationalsozialistischer Herrschaft die Gefahr drohe, jenen des sowjetischen Films zu vernachlässigen. Das Selbstbild des Nationalsozialismus sei das eines „dritten Wegs“ gewesen, zwischen amerikanischem Kapitalismus und sowjetischem Kommunismus. Vgl. Patrice Petro, *Nazi Cinema at the Intersection of the Classical and the Popular*. In: *New German Critique* (74/1998), 41–55, 50.

<sup>211</sup> Seit 1930 bildet das „Gesetz über die Vorführung ausländischer Bildstreifen“ die rechtliche Grundlage für Importbeschränkungen, die den deutschen Markt vor einer Überschwemmung mit ausländischen, v. a. amerikanischen Filmen schützen sollen.

<sup>212</sup> Vgl. die Tabelle bei Drewniak, *Der deutsche Film*, 814.

<sup>213</sup> Auch bei der Parteispitze: So schenkt Joseph Goebbels Hitler zu Weihnachten 1937 zwölf Micky Maus-Filme. Vgl. Gassert, *Amerika im Dritten Reich*, 166, Fußnote 98.

Filme steigt kurzfristig Ende der Dreißigerjahre parallel zur Konsolidierungsphase des „Dritten Reichs“ und der positiven Amerikaberichterstattung und ebbt schließlich endgültig ab.<sup>214</sup>

Die US-Filmstars sind bei den deutschen ZuseherInnen gern gesehen und Thema zahlreicher Zeitschriften: Klatsch und Tratsch aus Hollywood ist ein fixer Bestandpunkt, Porträts von US-Stars finden sich neben Hitlerbildern und deutschen SchauspielerInnen auf den Titelseiten; Interviews und Originalbeiträge sind jedoch selten.<sup>215</sup> Marlene Dietrich ist – auch nachdem sie die amerikanische Staatsangehörigkeit erworben hat – ein Publikumsmagnet, obwohl ab 1935 Pressekampagnen gegen sie und die von ihr verkörperte Frauenfigur des „Vamp“ von Parteiseite lanciert werden. Viele Zeitschriften jedoch verteidigen sie und andere Schauspielerinnen, die diesem Typ entsprechen (wie Katherine Hepburn, Rochelle Hudson u. a.), teilweise kommt es im Zuge dieser Auseinandersetzungen um mediale Frauenbilder sogar zu Kritik an der „hausbackenen“ NS-Lebensfreude.<sup>216</sup> Viele FilmberichterstellerInnen stehen Hollywood positiv gegenüber, sie sind fasziniert von Leichtigkeit, Witz und Tempo der Produktionen, die den deutschen Filmen nur selten gelingen. Fachzeitschriften berichten über das US-Filmgeschäft und die neuesten technischen Errungenschaften (Aufnahmetechnik etc.).<sup>217</sup>

### 5.7. Deutsche Filme in den USA

Lange Zeit bilden deutsche Filme den Hauptanteil der in den USA gestarteten ausländischen Filme.<sup>218</sup> Während britische und französische Filme in den Premierenkinos der meisten Städte aufgeführt werden, bedienen deutsche Produkte beinahe ausschließlich die deutschamerikanische Community des Nordostens und Südwestens. In New York gibt es vier deutschsprachige Kinos, die sowohl Filme der Weimarer Ära als auch nach 1933 entstandene präsentieren (1935 wird in New York *Der verlorene Sohn* aufgeführt). Der Erfolg in Amerika ist prestigeträchtig, doch ist

---

<sup>214</sup> Vgl. Schäfer, *Das gespaltene Bewusstsein*, 130 und Gassert, *Amerika im Dritten Reich*, 167f.

<sup>215</sup> Vgl. Schäfer, *Das gespaltene Bewusstsein*, 130.

<sup>216</sup> Schäfer, *Das gespaltene Bewusstsein*, 131. Zum Verbot von Dietrich-Filmen in Deutschland vgl. Gassert, *Amerika im Dritten Reich*, 168.

<sup>217</sup> Vgl. Schäfer, *Das gespaltene Bewusstsein*, 132 und Gassert, *Amerika im Dritten Reich*, 174.

<sup>218</sup> Sabine Hake nennt für 1932 106 deutsche Produktionen, die in die USA importiert werden, 1933 sind es nur 54, 1936 sind 74 von 235 importierten Filmen deutscher Herkunft. Hake, *Popular Cinema of the Third Reich*, 140. Vgl. auch Drewniak, *Der deutsche Film*, 794f.

der Ruf deutscher Produktionen nicht gut, sie gelten als billig gemachter Schund. Die deutschen Studios liefern wegen der geringen Chancen in den USA hauptsächlich zweitklassige Produkte ab – die hoch budgetierten werden auf dem profitableren europäischen Markt vertrieben.<sup>219</sup>

### 5.8. Vorbild: Hollywood

Die regimiekonforme Erklärung für den Erfolg Hollywoods lautet: Der große Binnenmarkt erlaube es, die Produkte am Weltmarkt zu Schleuderpreisen anzubieten; doch sei Hollywood von europäischen Talenten abhängig. Eine Rationalisierung der deutschen Filmproduktion und eine Ankurbelung des Filmbusiness nach Vorbild der USA, wie sie von Goebbels gewünscht werden, seien abhängig von einer Expansion des Marktes und der Eroberung neuen „Lebensraums“ im Osten.

Die amerikanischen Produktionen werden nachgeahmt, während vorgegeben wird, sie zu übertrumpfen. Deutsche Filme imitieren teilweise direkt ihre amerikanischen Vorbilder (v. a. Musicals und Biografien), so ist z. B. *Glückskinder* das Remake von *It Happened One Night* (USA 1934, R: Frank Capra). Bei vielen Unterhaltungsfilmen ist der Einfluss spürbar, auch die Organisation der Filmindustrie erfolgt in Anlehnung an das amerikanische Studiosystem: „Produktionsweise, Standardisierung, Starkult, Vermarktung – all diese wesentlichen Merkmale waren ähnlich.“<sup>220</sup>

Besonders die deutschen Revuefilme adaptieren Hollywoodvorbilder, doch werden diese „eingedeutscht“ und mit einem „tieferen Sinn“ versehen; die amerikanische „Dekadenz“ soll um jeden Preis vermieden werden. Das wirkt sich auf Inhalte und Form aus: „Perhaps the best way to describe their mode of adaptation is through terms like moderation, containment, and compromise. In the process, angular forms were replaced with round forms, and geometrical shapes with organic shapes.“<sup>221</sup> Karsten Witte stößt in einem Vergleich deutscher und amerikanischer Revuefilme auf unterschiedliche Raumdarstellungskonzepte: Während in amerikanischen Musicals die Kamerabewegung vom Detail zur Totale geht, einer induktiven Methode folgt, ist die Bewegung im deutschen Revuefilm umgekehrt, von der

---

<sup>219</sup> Vgl. Hake, *Popular Cinema of the Third Reich*, 139, 141.

<sup>220</sup> Lowry, *Pathos und Politik*, 42.

<sup>221</sup> Hake, *Popular Cinema of the Third Reich*, 58.

Abstraktion zur Konkretion – eine deduktive Methode, Raum darzustellen.<sup>222</sup> Witte betont, dass im deutschen Film das Wort wichtiger ist als das Bild, im amerikanischen jedoch die physische Aktion betont wird, das Bild dominiert.<sup>223</sup>

In diesen Filmen wird der Zusammenhang zwischen einer Massenkultur nationalsozialistischer Prägung und dem Film deutlich: Das von Kracauer konstatierte „Massenornament“ tritt sowohl im deutschen Revuefilm auf, dessen Rhythmus und Tanzschritt laut Witte an Marschrhythmen erinnern, als auch in NS-Großveranstaltungen. Charakteristisch bei der deutschen Version der „taylorisierten“, verdinglichten Körper im Revuefilm sei eine Entsexualisierung und Triebunterdrückung; es herrsche eine „Ästhetik der ‚Zackigkeit‘“, die „sportiv gedrosselte[n]“ Körper sollen die Aggressionsbereitschaft des deutschen Volkes im Hinblick auf den Krieg schüren.<sup>224</sup> Der Film trägt diesen Appell in die Privatsphäre der Menschen hinein. Der „innere Reichsparteitag“ (Karsten Witte), „eine Metapher für die Verinnerlichung des faschistischen Monumentalitätswahns und seiner geometrisch-hierarchischen Ästhetik durch das überwältigte Kollektiv“, kommt im Revuefilm und den Parteiveranstaltungen zum Ausdruck: „*Versammelte der ‚Führer‘ in Nürnberg sein Volk, in Blöcken aufgereiht nach dem Muster eines ständischen, jedoch modern durchrationalisierten Militärstaats, zum Massenappell, so projizierten die Revuefilme der Ufa den Appell an den Ordnungssinn und die Unterwerfungsbereitschaft des Volkes in die Seele jedes einzelnen [...].*“<sup>225</sup>

## 5.9. Abkehr von Hollywood

Um die nationalsozialistische Filmproduktion anzukurbeln und das US-System zu ersetzen, die Popularität amerikanischer Filme beim deutschen Publikum zu brechen, greift in der Filmpublizistik ab Mitte der Dreißigerjahre eine zunehmende ideologische und propagandistische Abgrenzung von Hollywood Platz. 1939 wird die deutsche Presse instruiert, sich negativ über amerikanische Filme zu äußern und auf deren „Geschmacklosigkeit“ zu verweisen – dem wird jedoch nicht immer Folge geleistet. Mittels Herabwürdigungen und der Suggestion deutscher künstlerischer

---

<sup>222</sup> Vgl. Karsten Witte, Visual pleasure inhibited: aspects of the german Revue Film. In: New German Critique (24–25/1981–1982), 238–263, 250.

<sup>223</sup> Vgl. Witte, Visual pleasure inhibited, 255.

<sup>224</sup> Kreimeier, Die Ufa-Story, 282. Kreimeier führt hier die Überlegungen Wittes aus.

<sup>225</sup> Kreimeier, Die Ufa-Story, 283.

Überlegenheit soll der Filmbereich „de-amerikanisiert“ werden.<sup>226</sup> Betont wird die Verschiedenheit der Produkte aufgrund unterschiedlicher Mentalitäten mit alten Stilmitteln: „Kultur“ und „Geist“ erscheinen als deutsches Eigentum, das den AmerikanerInnen verwehrt bleibt. *„Sowohl das Beispiel der industriellen und sozialen Rationalisierung als auch die Geschichte des Films im Dritten Reich zeigen, dass man versuchte, diese Bereiche systematisch zu ‚de-amerikanisieren‘. Termini wie ‚Amerika‘ und ‚Amerikanismus‘ wurden daher nicht länger zur Bezeichnung von seit den zwanziger Jahren allgemein mit den USA assoziierter Phänomene [sic] gebraucht. Sowohl die ‚deutsche Rationalisierung‘ als auch der Aufbau einer nationalsozialistischen Alternative zu Hollywood geschahen im Zeichen einer wachsenden ideologischen und propagandistischen Abgrenzung von den amerikanischen Vorbildern und von der Entwicklung in den an ‚westlichen‘ Vorstellungen festhaltenden USA.“*<sup>227</sup> Diese „De-Amerikanisierung“ funktioniert jedoch nur bedingt, Jazz z. B. wird gerade aufgrund seiner „amerikanischen“ Eigenschaften zum Ausdruck von Opposition.<sup>228</sup>

Schließlich wird ein Verbot über amerikanische Filme verhängt: Hans Dieter Schäfer datiert die letzte in Berlin zu sehende amerikanische Produktion auf Juli 1940.<sup>229</sup> Die Parteispitze jedoch hat nach wie vor Zugang zu Hollywoodfilmen. Der Leiter der Filmabteilung im Propagandaministerium, Hans Hinkel, bewirkt, dass auch deutsche Filmschaffende US-Filme sehen dürfen, um am neuesten Stand zu bleiben in Bezug auf Technik, Dramaturgie etc.<sup>230</sup> Die deutschen Filme rekurrieren zwar nach wie vor auf Vorbilder aus Hollywood, doch verschwindet laut Thomas Elsaesser der früher transportierte „Lifestyle“ mit Kriegseintritt von der Leinwand. Ab 1938 erfolgt eine Neugewichtung der zu vermittelnden Inhalte: Die Handlungen kreisen um den Willen zur Selbstaufgabe, um Entsagen und Wagemut – diese Ideale gelten v. a. auch für weibliche Protagonisten, die jetzt verstärkt in der Rolle als aufopfernde Mutter und fürsorgende Ehefrau zu sehen sind. Die Filme dienen nun der Verbreitung von Durchhalteparolen und der Glorifizierung des Heldentodes.<sup>231</sup>

---

<sup>226</sup> Vgl. Gassert, Amerika im Dritten Reich, 176.

<sup>227</sup> Gassert, Amerika im Dritten Reich, 181.

<sup>228</sup> Vgl. Gassert, Amerika im Dritten Reich, 181. Zur Funktion von Swing und Jazz unter nationalsozialistischer Herrschaft vgl. Schäfer, Das gespaltene Bewusstsein, 132–137.

<sup>229</sup> Vgl. Schäfer, Das gespaltene Bewusstsein, 129. Weiters Gassert, Amerika im Dritten Reich, 170, der die letzten in Deutschland gezeigten amerikanischen Filme dokumentiert.

<sup>230</sup> Vgl. Gassert, Amerika im Dritten Reich, 172f.

<sup>231</sup> Vgl. Elsaesser, Weimar cinema and after, 412.

Luis Trenkers 1934 entstandener Film *Der Verlorene Sohn* kann als paradigmatisch gesehen werden für die „Übergangszeit“ und jene ambivalenten Filme, „die die Ufa-Filmpolitik und die beginnende Gleichschaltung der deutschen Filmindustrie kennzeichnen“, wie *FPI antwortet nicht* (D 1932, R: Karl Hartl), *Hitlerjunge Quex* oder *Hans Westmar*.<sup>232</sup> Vor dem Hintergrund der Ausführungen über die Entwicklung des NS-Filmsystems an der Schwelle von der Weimarer zur NS-Zeit, die propagierten Inhalte und die Vorbildfunktion Hollywoods wird im folgenden Kapitel ein (vermeintlich) „spezifisch deutsches“ Genre dargestellt, dem *Der verlorene Sohn* in Teilen zuzurechnen ist. Dieses Genre ist besonders Ende der Zwanzigerjahre populär und wirkt, so Siegfried Kracauer, mit seiner bildästhetischen Gestaltung, den monumentalen Aufnahmen von Menschen im Kampf mit dem Berg und mit seinem Männlichkeitsmythos stilbildend für den NS-Naturkult und „Antirationalismus“.<sup>233</sup>

---

<sup>232</sup> Frank Stern, Zwischen Ideologie und Unterhaltung: Der NS-Propagandafilm. In: Filmarchiv 23: Kino und Nationalsozialismus. Texte zur Retrospektive NS-Propagandafilme. 1. 4. bis 30. 4. 2005, Metro Kino, 46–54, 53.

<sup>233</sup> Kracauer, Von Caligari zu Hitler, 121.



## 6. Der Bergfilm

Inhaltlich steht der Bergfilm in der Tradition der europäischen Bergbegeisterung, die sich im 19. Jahrhundert verstärkt. Ursprünglich ein eher elitäres Vergnügen, wird das Bergsteigen erstmals in den Zwanzigerjahren breitenwirksamer, mit zunehmender und immer größeren Bevölkerungsgruppen zugänglicher Freizeit und Mobilität sowie unter dem wachsenden Einfluss der Medien. Vor allem im deutschsprachigen Raum ist diese Anziehungskraft der Berge mit bestimmten (politischen, ideologischen, ästhetischen) Vorstellungen verknüpft. Am Beginn dieses Kapitels steht ein kurzer historischer Abriss, der das Aufkommen und die Entwicklung dieser Vorstellungen klären soll, auf die die Bergfilme rekurrieren. Beleuchtet werden sowohl ästhetische Vorläufer (Romantik-Malerei und Bergfotografie) wie auch die verstärkte politische Besetzung und ideologische Aufladung der Alpinbewegung Anfang des 20. Jahrhunderts. Im Folgenden wird die ästhetische und inhaltliche Gestaltung des klassischen Bergfilms (v. a. bei Arnold Fanck) analysiert, die bekanntesten FilmereInnen werden vorgestellt und die weitere inhaltliche und stilistische Entwicklung in den Dreißigerjahren wird angeschnitten. Luis Trenker gilt neben Arnold Fanck und Leni Riefenstahl als einer der wichtigsten Bergfilmregisseure – um *Der verlorene Sohn* und *Der Kaiser von Kalifornien* zu kontextualisieren, ist es notwendig, diesem Genre viel Raum zu geben, denn Trenkers Ästhetik ist geprägt von seinen „Lehrjahren“ bei Fanck und Elemente dieses Genres durchdringen all seine Filme.

Die folgenden Betrachtungen zum Bergfilm stützen sich auf das Werk von Christian Rapp, „Höhenrausch“, sowie die für das Genre grundlegende Studie „Mountains and modernity“ von Eric Rentschler; des Weiteren auf Susan Sontags Auseinandersetzung mit dem „Fascinating fascism“ und Siegfried Kracauers Kritiken.

Wesentlich in der Forschung ist die Beschäftigung mit dem Verhältnis Bergfilm – Moderne, gekennzeichnet vom Gegensatz, ästhetisch und formal innovativ zu sein, gleichzeitig jedoch reaktionäre Inhalte zu transportieren. Charakteristika, die als grundlegend für den „NS-Film“ gelten. (Diese Ambivalenz prägt auch die Ideologie der „reaktionären Modernisten“, die zwar den technologischen Fortschritt predigen – und den Vorsprung der USA loben –, ihn aber mit einer spezifisch deutschen, romantischen „Archaik“ verbunden wissen wollen.)

## 6.1. Historische und ideengeschichtliche Verortung

### 6.1.1. Das Erhabene

Die Berge entsprechen bis ins 17. Jahrhundert nicht dem vorherrschenden Landschaftsideal Europas, dem nur eine domestizierte, fruchtbare Natur als schön gilt. (Diese Ästhetik kulminiert in den geometrisch angelegten Gärten des Barock, in denen nichts dem Zufall überlassen bleibt.) Berge und Felsen hingegen erregen Furcht und Schrecken, sie werden erst nach und nach bildwürdig.

Die Alpenbegeisterung äußert sich zuerst in der Literatur: Schon bei Francesco Petrarca im 14. Jahrhundert finden sich Schilderungen des erhabenen Gefühls einer Bergbesteigung. Der Berner Arzt und Naturforscher Albrecht von Haller reist 1728 im Zuge von botanischen Studien zum ersten Mal in die Alpen; 1732 stellt er in seinem Lehrgedicht „Die Alpen“ den später oft wiederholten Zusammenhang zwischen bergbäuerlicher Existenz und integrierter Moral her.<sup>234</sup> Die bescheidene, der Natur folgende Lebensweise in der Bergregion erscheint als Ideal im Gegensatz zum „Moralverfall“ in den Städten. *„Gerade die Alpen werden nun zum Symbol einer unverstellten, ursprünglichen Welt, in der Mensch und Natur eine in der Zivilisation verdrängte Einheit bilden. [...] Die Schönheit der Alpenlandschaft ist der ästhetische Widerschein der moralischen Integrität ihrer Bewohner.“*<sup>235</sup>

Jean-Jacques Rousseau löst mit seinem Roman „Julie ou la nouvelle Héloïse“ in den 1760ern eine regelrechte Bergbegeisterung aus: Er schreibt der Hochgebirgsnatur reinigende Kräfte für Körper und Geist zu und propagiert die „Kulturflucht“ vor allem Menschlichen. Bei Rousseau werden die Alpen zum „Zielort der zeitgenössischen Gefühlskultur“: *„Der eskapistisch-sehnsüchtige Rückzug in die Natur, die Flucht aus den überkultivierten Zentren zurück in die Tiefe der Wälder und hinauf auf die Gipfel der Berge wurde zum bestimmenden Lebensgefühl der Epoche.“*<sup>236</sup> Der nach einer wissenschaftlichen Erkundung der Alpen strebende Forscherdrang findet im (literarisch verhandelten) Bedürfnis nach ästhetischem Genuss der alpinen Natur seine Entsprechung.

---

<sup>234</sup> Vgl. Albrecht von Haller, Die Alpen (Vers 31–80, 121–160, 321–364). In: Franz Loquai (Hg.), Die Alpen. Eine Landschaft und ihre Menschen in Texten deutschsprachiger Autoren des 18. und 19. Jahrhunderts. München 1996, 7–11.

<sup>235</sup> Franz Loquai, Nachwort. In: Loquai, Die Alpen, 438–486, 445.

<sup>236</sup> Franz Loquai, Nachwort, 443.

Ende des 18. Jahrhunderts prägt Edmund Burke den Begriff „the sublime“: Dieses Gefühl der Erhabenheit sei ausschließlich im Hochgebirge erfahrbar. Der erhabene Schauer tritt z. B. beim Anblick eines tosenden Wasserfalls oder tiefer Felsschlünde ein, in einem Moment, der die Vorstellung an Schmerz und Gefahr weckt, man selbst sich dabei jedoch in Sicherheit befindet. „*Whatever is fitted in any sort to excite the ideas of pain, and danger, that is to say, whatever is in any sort terrible, or disconcerting about terrible objects, or operates in a manner analogous to terror, is a source of the sublime; that is, it is productive of the strongest emotion which the mind is capable of feeling.*“<sup>237</sup> Burke behandelt die Spannung zwischen dem Schönen und Erhabenen – ihm zufolge der Ausdruck zweier unterschiedlicher Urinstinkte des Menschen –, die einen wesentlichen Bestandteil von Debatten um Ästhetik bildet.

Nach englischen und französischen Vorläufern ist in Deutschland v. a. Immanuel Kant für einen ästhetischen Diskurs über das Erhabene prägend. Die aus der englischen Tradition bekannte körperliche Erfahrung transzendiert Kant 1790 in „Die Kritik der Urteilskraft“: Das Erhabene ist für ihn dem Schönen entgegengesetzt, „zweckwidrig für unsere Urteilskraft, unangemessen unserm Darstellungsvermögen, und gleichsam gewalttätig für die Einbildungskraft“<sup>238</sup>. Es ist „das, was *schlechthin groß* ist“, „*was über alle Vergleichen groß ist*“.<sup>239</sup> Er unterscheidet zwischen dem „Mathematisch-Erhabenen“ (z. B. die Vorstellung des Unendlichen) und dem „Dynamisch-Erhabenen“, das in der Natur zu finden ist. Es gefällt wie das Schöne, doch während dieses zur ruhigen Kontemplation einlädt, versetzt das Erhabene in Aufruhr; denn die als erhaben zu beurteilende Natur ist bedrohlich. Der Betrachter muss erst seine Furcht überwinden, um das Erhabene ästhetisch zu erfahren: Je furchtbarer der Anblick ist, desto anziehender ist er. Diese Empfindung wecken z. B. „*kühne überhängende, gleichsam drohende Felsen, am Himmel sich auftürmende Donnerwolken, mit Blitzen und Krachen einherziehend, Vulkane in ihrer ganzen zerstörenden Gewalt, Orkane mit ihrer zurücklassenden Verwüstung, der*

---

<sup>237</sup> Edmund Burke, A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful. Hg. v. James T. Boulton. London 1967 (= Uxori Liberis Nepotibus), 39.

<sup>238</sup> Immanuel Kant, Kritik der Urteilskraft, zit. nach Hartmut Böhme, Das Steinerner. Anmerkungen zur Theorie des Erhabenen aus dem Blick des „Menschenfremdesten“. In: Christine Pries (Hg.), Das Erhabene: Zwischen Grenzerfahrung und Größenwahn. Weinheim 1989, 119–142, 120.

<sup>239</sup> Immanuel Kant, Kritik der Urteilskraft, zit. nach Konrad Paul Liessmann, Philosophie der modernen Kunst. Eine Einführung. Wien 1998, 26.

*grenzenlose Ozean, in Empörung gesetzt, ein hoher Wasserfall eines mächtigen Flusses u.dgl.*“<sup>240</sup> Der Betrachtende selbst befindet sich dabei in Sicherheit. Die Vorstellung der Bedrohung, die Verbindung mit dem Tod gehört zum Erleben des Erhabenen wie die Erfahrung, dass der Mensch der Bedrohung standhält, der Natur „überlegen“ ist. Das Erhabene erweist sich „weniger als Eigenschaft der Natur als vielmehr als eine Stärke unseres Gemüts“<sup>241</sup>; nicht die Natur selbst habe demnach als erhaben zu gelten, „sondern jene Effekte im Subjekt, die durch die große oder mächtige Natur ausgelöst werden und durch welche das Ich seiner unangreifbaren Intelligibilität inne wird“<sup>242</sup>.

Hartmut Böhme erkennt im Kantischen Erhabenen das Streben eines autonomen Subjekts zur Herrschaft über die Natur und führt es auf die Erschließung der letzten unerforschten, „unzivilisierten“ Regionen von Natur zurück, die nun von den Naturwissenschaften „entdeckt“ werden. So schwindet die Angst der Menschen vor einer „wilden“ Natur und sie kann zum Gegenstand von Wohlgefallen werden. Das Hochgebirge weckt die Idee der Größe der Natur und „wird im 18. Jahrhundert wissenschaftlich und verkehrstechnisch erschlossen und zum bevorzugten Gegenstand von erhabenen Naturschilderungen“<sup>243</sup>. Das Verhältnis von Mensch und Natur wird ein anderes: Zwar wird die Bergnatur noch als erhabene gestaltet, z. B. in der Romantik bei Caspar David Friedrich<sup>244</sup>, doch „eigentlich“, schreibt Hartmut Böhme, „ist die Macht des Steins gebrochen“; daher setze Kant das Erhabene „nicht mehr ins Objekt [...], sondern ins Subjekt“. Nun, da das Steinerne nicht mehr die Macht der Natur, das Erhabene repräsentiert, das Gebirge schön geworden ist, „ist der Sieg des Menschen vorauszusetzen“, d. h. die Natur ist „befriedet“, „zivilisiert“.<sup>245</sup>

---

<sup>240</sup> Kant, Kritik der Urteilskraft, zit. nach Böhme, Das Steinerne, 122. Das Meer wird oft in Verbindung gesetzt mit den Bergen. Zur Bedeutung und geschlechtsspezifischen Konnotation von Berg und Ozean im Bergfilm vgl. 6.4.

<sup>241</sup> Liessmann, Philosophie der modernen Kunst, 27.

<sup>242</sup> Böhme, Das Steinerne, 121. Vgl. Hans-Thies Lehmann, Das Erhabene ist das Unheimliche. Zur Theorie einer Kunst des Ereignisses. In: Merkur. Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken (9–10/1989), 751–764.

<sup>243</sup> Böhme, Das Steinerne, 124.

<sup>244</sup> Dieter Bartetzko sieht diese Form von romantischer Malerei, die eine Verbindung von „Kitsch und Tod“ anstrebt, als direkten Vorläufer der NS-Ästhetik. Zu den „das Bündnis von Kitsch, Tod und Erhabenheit“ vorantreibenden Bildern zählt er den Bergfilm; des Weiteren folgt die Inszenierung des „Führers“ auf seinem „Berghof“ als „entrückte und dennoch allgegenwärtige Lichtgestalt, umgeben von einer Bergwelt“. Dieter Bartetzko, Zwischen Todesschwärmerei und Empfindelei. Erhabenheitsmotive in NS-Staatsarchitektur und postmodernem Bauen. In: Merkur (9–10/1989), 833–847, 835.

<sup>245</sup> Böhme, Das Steinerne, 130.

Der Bergfilm errichtet das Spannungsfeld von Natur und wissenschaftlicher Durchdringung mittels seiner Thematik und Kameratechnik aufs Neue. Die Protagonisten suchen, überdrüssig der modernen Welt, den Berg als psychische und physische Herausforderung. Doch ist das Gebirge kein unerforschtes Gebiet: Heroische Einzelkämpfer frönen im Hochgebirge ihrer wissenschaftlichen Neugier, betreiben fernab der Zivilisation Forschungseinrichtungen.<sup>246</sup>

Friedrich Schillers Aufsatz „Über das Erhabene“ (1794) nimmt die Ideen Kants auf und unterscheidet zwischen dem „Theoretisch-Erhabenen“ und dem „Praktisch-Erhabenen“. Der erweiterte Blick vom Gipfel, der erhöhte Standpunkt des Wanderers bedeuten Befreiung und verleihen Macht und eröffnen einen panoptischen Blick auf das darunter Liegende ohne dabei selbst gesehen zu werden.<sup>247</sup>

Nach Arthur Schopenhauer in „Die Welt als Wille und Vorstellung“ (1818/19) muss beim Erhabenen die Bedrohung des Willens überwunden werden, um zur Kontemplation zu gelangen.<sup>248</sup> Friedrich Nietzsche versucht, den metaphysischen Aspekt des Erhabenen zu überwinden. Er setzt das Erhabene ebenfalls ins Subjekt und verbindet es mit Macht. Die menschliche Bewältigung der Natur, den „Willen zur Macht“ sieht er personifiziert in dem „Erhabenen“, der jedoch verlacht werden soll: „an die Stelle des erhabenen Gottes tritt der Übermensch; gegen die humanistische Liebe zum Geist wird der Leib gesetzt“<sup>249</sup>.

Wie bei Burke erscheint in Georg Simmels Essay „Die Alpen“ (1919) die Verortung im Hochgebirge – als das dem Tal und allem damit Verbundenen, sogar dem Leben völlig Entgegengesetzte – als unabdingbar für die metaphysische Erfahrung des Erhabenen: *„Wenn der Talboden völlig verschwunden ist, stellt sich die reine Beziehung nach oben her, d. h. wir sind nicht mehr relativ, sondern schlechthin ‚hoch‘, nicht mehr soundso viele Meter über einem Tieferen. Die mystische Erhabenheit dieses Eindrucks ist darum mit dem, was als die ‚schöne‘ Alpenlandschaft gilt, gar nicht zu vergleichen: in der die Schneeberge nur als Krönung einer niederen, leichtlebigen Landschaft mit Wald und Matten, Tälern und Hütten dienen, in deren*

---

<sup>246</sup> Z. B. in *Stürme über dem Mont Blanc* (D 1930, R: A. Fanck).

<sup>247</sup> Christian Rapp leitet daraus die „Neigung“ ab, „Gebirge mit visionären und politischen Vorstellungen zu besetzen“. Rapp, Höhenrausch, 26. Diese erhöhte und zugleich machtvolle Position spielt in vielen Bergfilmen sowie in den Luis-Trenker-Filmen *Der verlorene Sohn* und *Der Kaiser von Kalifornien* eine bedeutende Rolle.

<sup>248</sup> Vgl. Liessmann, Philosophie der modernen Kunst, 82.

<sup>249</sup> Christine Pries, Einleitung. In: Pries, Das Erhabene, 1–32, 18.

*Heiterkeit sie hineingezogen sind. Erst wenn man dies alles hinter sich gelassen hat, ist das prinzipiell, das metaphysisch Neue gewonnen: eine absolute Höhe, ohne die dazu gehörige Tiefe; die eine Seite einer Korrelation, die ohne die andere eigentlich nicht bestehen kann, steht nun dennoch in anschaulichem Fürsichsein da. Dies ist die Paradoxe des Hochgebirges: dass alle Höhe auf der Relativität von Oben und Unten steht, bedingt ist durch die Tiefe – und hier nun doch als das Unbedingte wirkt, das nicht nur die Tiefe nicht braucht, sondern gerade erst, wenn diese verschwunden ist, sich als volle Höhe entfaltet. Hier gründet sich das Gefühl des Erlöstseins, das wir der Firnlandschaft in feierlichsten Augenblicken verdanken, am entschiedensten auf dem Gefühl ihres Gegenüber-vom-Leben.“<sup>250</sup>*

Diese Abhandlungen zum Erhabenen sowie zu Bergen und Bergwelt beeinflussen bestimmte politische und gesellschaftliche Strömungen, die im Folgenden dargestellt werden; ihnen kommt auch eine große Bedeutung bei der Genese des Bergfilms zu.

### **6.1.2. Alpinismus**

Seit dem 19. Jahrhundert wird Stadt- und Zivilisationsflucht zum zentralen Thema der Wander- und Bergsteigerbewegung; die Berge versprechen eine Loslösung von der Wirklichkeit und körperliche Selbstfindung. Der deutsche und österreichische Alpinismus will von Beginn an nicht nur sportlicher Alpintourismus im Dienste der individuellen Erholung sein, er ist begleitet von politischen Zielvorstellungen, meint darin auch seine Rechtfertigung zu finden. Nach 1848 wird die politische Aufladung erstmals manifest in der Flucht der akademischen Jugend in die Berge, wo sie sich der Gesellschaft entzieht, den Traum von persönlicher Freiheit lebt. Propagiert werden solche Gedanken von Autoren wie Joseph Viktor von Scheffel. Ihm wird die vermeintlich „kulturfreie Sphäre“ der Berge zur Projektionsfläche für politische Ideen.<sup>251</sup> Diese Gruppen festigen ihr Gemeinschaftsgefühl in Sonnwendfeiern, Ausflügen und Gipfelfesten, die in dieser Art im Tal nicht möglich sind.

Die Gründung des Deutschen Reiches 1871 stellt einen wesentlichen Einschnitt dar: Die zeitgleich entstehenden alpinen Vereine harmonieren mit der Obrigkeit, ihre Mitglieder setzen sich v. a. aus Beamten, Angestellten, Gewerbetreibenden und Frei-

---

<sup>250</sup> Georg Simmel, Die Alpen. In: G. Simmel, Philosophische Kultur. Über das Abenteuer, die Geschlechter und die Krise der Moderne. Gesammelte Essays. Berlin 1998, 130.

<sup>251</sup> Rapp, Höhenrausch, 29.

beruflerInnen zusammen. Nach Christian Rapp verlor der „oppositionelle Impuls“ – ein Merkmal der Bewegung nach 1848 – mit der Institutionalisierung in Vereinen und deren politischer Ausrichtung „ganz im Sinne national-liberaler Ziele“ an Bedeutung.<sup>252</sup> Nun stehen zivilisationskritische Momente im Mittelpunkt. Die Modernisierung und ihre Begleiterscheinungen wie Industrialisierung, Rationalisierung und Verstädterung, von denen viele der GegensprecherInnen profitierten, werden abgelehnt.

Einer der einflussreichsten „Alpinfundamentalisten“, Hermann von Barth, stellt in seinen Schriften in den 1870ern das Alleingehen, ohne Verein und Begleitung, als Voraussetzung des „echten“ Bergerlebnisses dar; nur so könne die Naturbewältigung – bei Barth eine Frage auf Leben und Tod – vollkommen erfahren werden.<sup>253</sup> Wichtige Elemente in dieser Stilisierung des Bergsteigens sind Kraft, Körperbeherrschung und Selbstdisziplinierung – diese werden zu bestimmenden Kriterien in der bergsteigerischen Jugendarbeit. Ziel ist nicht mehr eine romantische Weltflucht, sondern ein selbsttätiges Erheben aus den „dekadenten“ Massen.<sup>254</sup> Wesentlich in der deutschen Tradition des Bergsteigens ist der Körper – die Anstrengung und das haptische Erlebnis; der eigene Leib muss gleich dem Berg überwunden und bezwungen werden. Die Zuschreibungen, mit denen die Gebirgslandschaft aufgeladen wird, werden auf die Körper der Bergsteiger übertragen. Der Gipfelsieg schließlich vereint Geist und Körper.

### 6.1.3. Ideologisierung der Berge

Der Alpinismus weitet sich nach dem Ersten Weltkrieg in Österreich und Deutschland zu einer Massenbewegung aus. Galt das Bergsteigen vorher als elitär, wird es nun als neue Freizeitaktivität entdeckt; vermehrte Mobilität und gemäßigte Preise erlauben es auch dem städtischen Mittelstand und Teilen der Arbeiterklasse, den Urlaub in den Bergen zu verbringen. Die bürgerlichen Alpinvereine in Österreich, Deutschland und der Schweiz empfinden diese Demokratisierung als Bedrohung der

---

<sup>252</sup> Rapp, Höhenrausch, 30. Der Alpenverein ist grenzüberschreitend und führt 1873 deutsche und österreichische Mitglieder in einem Dachverein (D.Ö.A.V.) zusammen.

<sup>253</sup> Vgl. Loquai, Nachwort, 475. Die Idee vom „Berg als inneres Erlebnis“ wird in vielen Bergfilmen Arnold Fancks reproduziert.

<sup>254</sup> Ähnliches wird in den Anfängen auch für die Rechtfertigung des Skilaufs in Anspruch genommen.

eigenen Privilegien und wenden sich gegen einen „Massenalpinismus“.<sup>255</sup> Zur gleichen Zeit werden Berge und Bergsteigen in sämtlichen Medien Deutschlands ein populärer und beliebter Topos. Illustrierte, Ausstellungen, Unterhaltungs- und Sachliteratur berichten von Bergabenteuern, so genannte „Hochgebirgsromane“ von Gustav Renker, Karl Springenschmid und Theodor Mayer erzielen große Auflagen, Bergfilme beginnen erste Erfolge zu feiern. Der Konflikt zwischen unterschiedlichen touristischen Praktiken (Masse versus Vereinzelung) in den Alpen spiegelt sich in der Narration der Bergfilme wider, die die Figur des Alleingehers als idealen Bergsteiger etablieren; gleichzeitig schürt die Popularität der Bergfilme den Enthusiasmus vieler für den Alpensport.<sup>256</sup>

Versuche einer ideologischen Verankerung und Rechtfertigung des Bergsteigens gewinnen ein neues und breiteres Betätigungsfeld. Während des Ersten Weltkriegs unterstützt der Alpenverein das Militär, beschwert sich sogar darüber, zu wenig einbezogen worden zu sein, und pocht auch nachher auf seine militärische Bedeutung.<sup>257</sup> Einige vom Kriegsausgang enttäuschte Soldaten fühlen sich in bürgerlich-reaktionären Alpinvereinen gut aufgehoben, die antidemokratische und nationalistische Inhalte vertreten. Weltanschauungsgegensätze zwischen programmatischem und sportlichem Alpentourismus, zwischen dem deutschen „verinnerlichten“ und „arteigenen“ Tourismus und dem britischen „artfremden“ werden kreierte; der „nordische Geist“ sei prädestiniert für das Bergsteigen. Während dieses für die Engländer eine rein sportliche Betätigung sei, verbinde der deutsche Alpinismus „körperliche Ertüchtigung“ und „kameradschaftliche Sozialisierung“ mit ideologischen Zielen.<sup>258</sup>

Sozialdemokratische VereinsideologInnen lehnen den englischen Alpentourismus als imperialistisch sowie die sportliche Bergsteigerei (als dem „liberalistischen Wettbewerbsprinzip“ entsprechend) ab. In den gesellschaftlichen Begründungen für das Bergsteigen finden sich vielfache Übereinstimmungen mit den bürgerlichen

---

<sup>255</sup> Vgl. Rainer Amstädter, Über tausend Meter Seehöhe begann das Dritte Reich. Die Berge und ihre ideologische Inbesitznahme durch den Nationalsozialismus. In: Friedbert Aspöckl (Hg.), *Der Berg: Einige Berg- und Tal-, Lebens- und Todesbahnen*. Innsbruck u. a. 2001, 287–301, 289.

<sup>256</sup> Vgl. Nancy P. Nenko, „Postcards from the Edge“: Education to Tourism in the German Mountain Film. In: Randall Halle, Margaret McCarthy (Hg.), *Light motives. German popular film in perspective*. Detroit 2003 (= Contemporary Film and Television Series), 61–83. 65.

<sup>257</sup> Völkerrechtlich wird der Alpenverein „auf internationaler Verhandlungsebene“ als „paramilitärische Organisation“ aufgefasst, „die sich im Krieg mitverschuldet hat“. Rapp, Höhenrausch, 35.

<sup>258</sup> Rapp, Höhenrausch, 18 sowie 38f. Vgl. Amstädter, Über tausend Meter Seehöhe, 292f.



Bewegungen:<sup>259</sup> Ein „proletarischer Bergtourismus“ solle Erholung bieten und eine Kraftquelle sein für die von täglicher mechanischer Arbeit und städtischem, nicht der Natur gemäßem Leben erschöpften ArbeiterInnen. Auch hier werden modernekritische Leitbilder evoziert. Der in den 1920ern rasch wachsende Verein der „Naturfreunde“ gilt bald als Sammelstelle sowohl „linientreuer Sozialisten“ als auch „volkstümelnder Heimatschützer“, von „Anhängern[n] der bürgerlichen Lebensreformbewegung“ sowie „Naturkultanhängern“, die nach 1933 Aufnahme in anderen Wander- und Sportvereinen finden.<sup>260</sup>

Das Gedankengut wie auch viele VertreterInnen der Bergsteigerverbände stehen schon früh, Ideale und Menschenbild betreffend, dem Nationalsozialismus nahe.<sup>261</sup> Ein wichtiges Moment des Extrembergsteigens ist es, Macht über den Tod zu erlangen. Die Seilpartnerschaft wird als „Verbrüderung auf Leben und Tod“ heroisiert und zum Symbol für Gemeinschaft stilisiert, verunglückte Kletterer werden zu Helden, deren Opfermut beispielgebend wirken soll.<sup>262</sup> Die Institutionen des Alpinismus stellen sich in den Dienst der faschistischen Propaganda und Praxis, bewerben weit vor 1938 den Anschluss und plädieren für ein Aufheben der „unnatürlichen“ Grenzen.<sup>263</sup> Der Alpinismus wird von den VereinspropagandistInnen als ideologisches Vorbild des Nationalsozialismus dargestellt, gleichzeitig verfügt er durch seine Eingliederung in das Erziehungskonzept über gesellschaftspolitische Relevanz.<sup>264</sup>

---

<sup>259</sup> Teilweise kommt es sogar zu einer Zusammenarbeit (bei Bahnermächtigungen, Hüttenbesuchen etc.).

<sup>260</sup> Rapp, Höhenrausch, 43f. Ende der Zwanzigerjahre werden auf den Hauptversammlungen kommunistische und linksrevolutionäre Mitglieder zusehends ausgegrenzt.

<sup>261</sup> Vgl. z. B. Hitlers Bergkult sowie die Mythologisierung rund um den „Berghof“ in Berchtesgaden.

<sup>262</sup> Amstädter, Über tausend Meter Seehöhe, 294. Vgl. die Todesmystik des NS-Regimes, z. B. die Verklärung der „im Straßenkampf“ gefallenen SA-Männer (*Hans Westmar, einer von vielen* D 1933, R: Franz Wenzler), deren Heroisierung jedoch das Missfallen Goebbels erregt.

<sup>263</sup> 1924 führt der Alpenverein den Arierparagrafen ein. Die jüdische Sektion „Donauland“ wird ausgeschlossen, ihr wird der Zutritt zu Einrichtungen des Alpenvereins (wie Hütten etc.) untersagt – dadurch sind jüdischen Mitgliedern viele Gebiete nicht mehr zugänglich. Österreichische Sektionen des Alpenvereins werden nach Rainer Amstädter zur Destabilisierung des österreichischen Staates eingesetzt. Die regierungstreue Presse beschuldigt sie, Sprengstoff und Terroristen über grenznahe Hütten einzuschleusen, um SA und SS bei Sabotage- und Terrorakten zu unterstützen. Der Nationalsozialist Arthur Seyß-Inquart wird 1939 Vorsitzender des Hauptausschusses des Alpenvereins. Vgl. Amstädter, Über tausend Meter Seehöhe, 290f., 296f.

<sup>264</sup> „Der Alpinismus wird von den NS-Ideologen – voran der Wiener Meinhard Schild – als Lebensform propagiert, deren Wesen der kriegerische Kampf ist. Aus der vom ‚ehernen Willen zur Wiedergutmachung‘ betriebenen Erziehung von ‚Idealisten‘ und ‚Suchenden‘ zu Mitläufern und Tätern ergibt sich die nahezu völlige Deckungsgleichheit von Alpinismus- und NS-Ideologie.“ 1933 werden die reichsdeutschen Alpenvereinssektionen in die Dachorganisation des „Deutschen Wander- und Bergsteigerverbandes“ im „Deutschen Reichsbund für Leibesübungen“ eingegliedert. Nach 1938 arbeitet der gesamte DAV mit der SS zusammen und übernimmt die Bergsteigerausbildung der HJ. Vgl. Amstädter, Über tausend Meter Seehöhe, 296f.

## 6.2. Das Genre des Bergfilms: Ursprünge und Vorläufer

Die ästhetischen Ursprünge des Bergfilmgenres liegen unter anderem in der deutschen und österreichischen Landschaftsmalerei der Romantik.<sup>265</sup> Maler wie Philipp Otto Runge und Joseph Anton Koch schaffen „heroische Landschaften“ und geben eine mystifizierte Natur wieder. Ein wesentliches Problem – auch bei der Gebirgsfotografie, die sich als Disziplin der Landschaftsfotografie im 19. Jahrhundert durchsetzt – stellt die „Erhabenheit“ der Landschaft dar, die nicht abgebildet werden kann.<sup>266</sup> Ratgeber für FotografInnen geben daher genaue Anweisungen zur Inszenierung der Bergnatur, um sie doch fassbar zu machen.

Schon im 19. Jahrhundert betitelt der britische Projektionskünstler Albert Smith eine sehr erfolgreiche Show „The Ascent of Montblanc“, die eine Schweizer Bergwelt nachformt mittels Dioramen, Rollpanoramen, Laterna-Magica-Bildern, Geräuschen etc. und so eine Berg-Erlebniswelt kreiert.<sup>267</sup>

Der Fortschritt in der Fototechnik ermöglicht mit der Entwicklung der Kleinbildkamera Anfang des 20. Jahrhunderts eine große Verbreitung und Beliebtheit der Amateurfotografie. Bergfotografien werden ab Mitte der Zwanzigerjahre zunehmend kommerziell zur Tourismuswerbung eingesetzt.

Der Popularisierung der Bergwelt arbeiten auch viele Bildbände der BergfilmerInnen zu, die z. B. Arnold Fanck und Luis Trenker in den Zwanzigern begleitend zu ihren Filmen veröffentlichen. Sie geben Tipps aus der Praxis, die Bildästhetik der Filme wird zum Maßstab – auf diese Weise beeinflusst die Filmarbeit die Fotografie, aus der sie ursprünglich entstanden ist. Nun geht es auch in der Fotografie um eine visuelle Interpretation des Bergerlebnisses: Unschärfen, Schatten, Gegenlicht, Kontraste etc. sind jetzt als Stilmittel zugelassen. Jedoch nur das Medium Film ist in

---

<sup>265</sup> Vgl. Elisabeth Eisert-Rost u. a., Heimat. In: Ludwig-Uhland-Institut für Empirische Kulturwissenschaft der Universität Tübingen (Hg.), Der deutsche Heimatfilm. Bildwelten und Weltbilder. Bilder, Texte, Analysen zu 70 Jahren deutscher Filmgeschichte. Tübingen 1989, 15–32, 22f. sowie Eric Rentschler, Mountains and Modernity: Relocating the Bergfilm. In: Ginsberg, Thompson, Perspectives on German Cinema, 693–713, 698. Auch das Pathos vieler Bilder Caspar David Friedrichs spiegelt der Bergfilm wider, obwohl diese meist nicht im Gebirge, sondern auf der Insel Rügen entstanden sind. Die Malerei des Expressionismus hingegen beschäftigt sich fast ausschließlich mit der Großstadt.

<sup>266</sup> „So wenig man vom Kunstwerk verlange, dass es den Eindruck seines realen Gegenstandes naturalistisch wiederhole, so wird doch das Wesentliche dieses Gegenstandes, wie umgebildet auch immer, auch in ihm leben müssen, damit es eben jenem und nicht einem beliebigen anderen zugeordnet werde. Die Alpen aber scheinen dies ihren Bildern zu versagen: keines erreicht den Eindruck der überwältigenden Masse der Alpen [...]“. Simmel, Die Alpen, 125.

<sup>267</sup> Vgl. Rapp, Höhenrausch, 74. Zu den Wildwest-Shows als einer der Ursprünge des Western vgl. Yazdanpanah, „Amerika“ in Luis Trenkers *Der Kaiser von Kalifornien*, 84.

der Lage, Bewegung abzubilden – in der Verfilmung von Skiabfahrten bzw. Bergbesteigungen wird die Landschaft durch die in Bewegung befindlichen Körper dynamisiert und mit der Kamera festgehalten.<sup>268</sup>

Vorläufer im filmischen Bereich<sup>269</sup> finden sich im englischen Kino der Jahrhundertwende (die Ski- und Bergfilme des Briten Frank Ormiston-Smith, 1902 bis 1905, entstehen auf dem Matterhorn, dem Montblanc etc.), 1901 filmt der Amerikaner Frederick Burlingham eine Matterhornbesteigung.<sup>270</sup> Neben der populären deutschen<sup>271</sup> Bergfilmproduktion gibt es in den 1920ern auch Schweizer und österreichische Bergfilme (z. B. *Der Bergführer* CH 1917, R: Eduard Bienz; *Um ein Weib A* 1918, R: Hubert u. Ernst Marischka; *Alpentragödie A* 1920, R: Emil Leyde).

### 6.3. Der Berg im Film

Der Bergfilm nimmt viele der weiter oben beschriebenen Vorstellungen und Ideale des Alpinismus auf, verarbeitet sie in einfache Parabeln und eindrucksvolle Bilder.<sup>272</sup>

*„Die Pathosformel des Bergfilms ist eine des Bildes, da sind plausible Handlungsabläufe und glaubwürdige Erzählungen eher nebensächlich. Stets ist die bergsteigerische Aktion der rote Faden und oft genug die eigentliche Legitimität des Films.“*<sup>273</sup>

Die Natur bildet in diesen Filmen nicht nur eine Kulisse, sondern ist visuelles und erzählerisches Thema. Wesentlich ist, vor allem in den Filmen Arnold Fancks, dass diese im Hochgebirge lokalisiert sind, fernab des Tals und der Masse an Menschen. Erst hier wird das „Erhabene“ fühl- und damit darstellbar.<sup>274</sup> Der Bergfilm behandelt

---

<sup>268</sup> Vgl. Rapp, Höhenrausch, 76–80.

<sup>269</sup> Der Bergfilm wird fälschlicherweise oft als originär „deutsches Genre“ bezeichnet. Vgl. Ernst Kieninger, Editorial. Filmarchiv 12. Texte zur Filmretrospektive und Ausstellung „Kino Alpin. Arnold Fanck und der Bergfilm.“ 3. 12. 2003 bis 20. 1. 2004, 3.

<sup>270</sup> Vgl. Stefan König, Der Mythos vom heiligen Berg. Kleine genealogische Abhandlung in Sachen deutscher Bergfilmtradition. In: Jan-Christopher Horak (Hg.), Berge, Licht und Traum. Dr. Arnold Fanck und der deutsche Bergfilm. München 1997 (= off-Texte; 5), 105. Zu Frank Ormiston-Smith vgl. <http://website.lineone.net/~luke.mckernan/Irving.htm>. Frederick Burlinghams eigene Erzählungen der Dreharbeiten am Matterhorn: [www.cinemaweb.com/silentfilm/bookshelf/11\\_loc\\_8.htm](http://www.cinemaweb.com/silentfilm/bookshelf/11_loc_8.htm), beide eingesehen am 27. 11. 2006.

<sup>271</sup> Die Bezeichnung „deutsch“ bezieht sich auf den Sitz der Produktionsfirmen der Filme, da die meisten in den Schweizer bzw. österreichischen Alpen entstehen. Vgl. Rapp, Höhenrausch, 7.

<sup>272</sup> Und entspricht damit ästhetisch wie inhaltlich nationalsozialistischer Ideologie und Imagologie. Viele Titel von Bergfilmen ähneln späteren „Blut und Boden“-Produktionen im „Dritten Reich“.

<sup>273</sup> Christian Rapp, Zwischen Naturapotheose und Körperkult. Eine Kurzbetrachtung des Genres Bergfilm. In: Filmarchiv 12, 7.

<sup>274</sup> „Und nun ist es das Wunderbare, dass das ganz Hohe und Erhabene der Alpen gerade erst fühlbar wird, wenn in der Firnlandschaft alle Täler, Vegetation, Wohnungen der Menschen verschwunden

auch die Auswirkungen der Moderne auf die alpine Natur, die durch die Erschließung mittels Eisenbahn und Straßen nachhaltig verändert wird.<sup>275</sup>

Die Berge, die für ein deutsches Publikum mit besonderen Wertvorstellungen<sup>276</sup> verknüpft sind, werden als symbolische Landschaft präsentiert: Sie bergen Gefahren sowie unheimliche und unbezwingbare Naturkräfte; sie üben Faszination aus, gleichzeitig erregen sie Angst und Schrecken. Das Monströse, Geheimnisvolle, das die Berge trotz ihrer Schönheit ausstrahlen, rückt für Eric Rentschler, der den Bergfilm nicht als Sonderphänomen verstanden wissen will, sondern ihn in der Tradition des Weimarer Kinos deutet, diese Filme in die Nähe des fantastischen Films der Zwanzigerjahre.<sup>277</sup>

Inhaltlich werden die visuellen Gegenpole in dramatischen Schicksalen nachvollzogen. Die Extreme des Gebirges, Schluchten und Grate, die es zu überwinden gilt, werden mit den Unbillen der heldischen Vita gleichgesetzt. Zwischen Bergsteiger und Gebirge existiert eine schicksalhafte Beziehung. Im Zentrum der einfachen, um Selbstaufgabe und Heroismus kreisenden Geschichten steht ein ewig jugendlicher Mann.<sup>278</sup> Dieser trotz den Gefahren der unwegsamen Natur, einziges Ziel seines Handelns – und gleichsam seine Bewährungsprobe – ist das Erklimmen eines Gipfels. „*Darin kulminieren das überirdisch-irdische Naturell des Bergsteigers, sein Sinnen und Trachten, seine Einsamkeit und seine Kühnheit, seine Hemmungen und seine Begierden, wenn er nach langen Mühen, nach der Überwindung vieler Hindernisse und seiner selbst, endlich ‚oben‘ ist, auf einer Bergspitze steht und dort ein Kreuz, eine Fahne oder wenigstens seinen Eispickel einpflanzt, an dem sein schweißdurchtränktes Hemd weht.*“<sup>279</sup>

---

sind, wenn also kein Niederes mehr sichtbar ist, das doch den Eindruck des Hohen zu bedingen schien.“ Simmel, Die Alpen, 129.

<sup>275</sup> Vgl. Georg Simmel, der in „Alpenreisen“ die Demokratisierung des Reisens im Massentourismus beschreibt. Georg Simmel, Alpenreisen. In: <http://socio.ch/sim/alp95.htm> (22. 12. 2005)

<sup>276</sup> Christian Rapp nennt das „politische Topografie“. Christian Rapp, Zur Topographie des deutschen Bergfilms (Arnold Fanck, Luis Trenker, Leni Riefenstahl). Wien, Univ. Diss. 1995, 84.

<sup>277</sup> Vgl. die bei Rentschler zitierten Filmkritiken, die eine symbolische Sprache verwenden („Bannkraft“ und „Zaubermacht“ der Gebirge). Eric Rentschler, Hochgebirge und Moderne: Eine Standortbestimmung des Bergfilms. In: Uli Jung, Walter Schatzberg (Hg.), Filmkultur zur Zeit der Weimarer Republik. Beiträge zu einer internationalen Konferenz vom 15. bis 18. Juni 1989 in Luxemburg. München [u. a.] 1992, 202f. Zum Verhältnis Bergfilm und Weimarer Kino: „[...] *the mountain film seems to represent a somehow less intriguing byproduct of Weimar cinema.*“ Rentschler, Mountains and Modernity, 700.

<sup>278</sup> Eine Ausnahme bildet Leni Riefenstahls *Das blaue Licht* (D 1932).

<sup>279</sup> Rußegger, Das Matterhorn des Luis Trenker, 64. Im Gegensatz zum Heimatfilm sind nicht Tal und Dorf, sondern die Berggipfel die Handlungsorte.

Selbstüberwindung<sup>280</sup>, das Streben zu beherrschen und nach Macht sind konstituierende Elemente dieses Genres: *„Die Bergfilme sind Geschichten über die Sehnsucht nach dem Höheren, die Herausforderung und Feuerprobe durch das Elementare, das Primitive; sie handeln vom Schwindelgefühl angesichts der Macht, symbolisiert durch die majestätische Schönheit der Berge.“*<sup>281</sup>

Doch sind die Storys nicht ausschließlich männlich besetzt. Den Frauenfiguren (bei Arnold Fanck übernimmt fast immer Leni Riefenstahl den Part der einzigen Frau) kommt nach Eric Rentschler entscheidende Bedeutung in der Ökonomie des Bergfilmgenres zu.<sup>282</sup> Ihre Rollen sind problematisch, ambivalent: Die Frau ist Trägerin unheimlicher Naturkräfte, fremd, aber auch modern und weltgewandt; sie ist die Quelle von Konflikten und Tragödien. Laut Rentschler spiegelt die Dämonisierung der Frau die Verunsicherung der Männer in Konfrontation mit der modernen, „neuen“ Frau der Zwischenkriegszeit und einem sich verändernden Geschlechterverhältnis wider.<sup>283</sup>

Die Bergwelt der Filme erscheint sexualisiert, erotisch aufgeladen. *„Felsstürme, Almhügel, Bergrücken und -buckel, Schneeverwehungen, Wächten, Überhänge, Schründe, Rinnen und Grate, Steinbrüche, Abstürze, Schluchten, Trichter, Gletscherspalten und Höhlen vermitteln optische Reize, die ohne weiteres körperlich-sinnlich konnotierbar sind.“*<sup>284</sup> Der Berg gleicht einer Jungfrau, die erobert werden soll. Die Frau erscheint in diesen Vergleichen als passiv, eine männliche Fantasie, Objekt männlicher Schutzkraft und Herrschwillens.

Natur und Frau sind für die männlichen Protagonisten (und somit auch für den Zuseher)<sup>285</sup> Objekte der Begierde, der Sehnsucht und des Verlangens, sie stellen ein

---

<sup>280</sup> Der Konflikt des Bergfilms spielt sich laut Jan-Christopher Horak zwischen Mensch und Natur ab; um die Natur zu überwinden, muss der Held erst sich selbst bezwingen. Jan-Christopher Horak, Dr. Arnold Fanck: Träume vom Wolkenmeer und einer guten Stube. In: Horak, Berge, Licht und Traum, 30. Vgl. auch Rentschler, Mountains and Modernity, 701.

<sup>281</sup> Sontag, Faszinierender Faschismus, 108.

<sup>282</sup> Vgl. Rentschler, Mountains and Modernity, 702.

<sup>283</sup> Vgl. Rentschler, Mountains and Modernity, 708. Nancy P. Nenno sieht den Konflikt zwischen Bergsteiger und städtischer Frau als Chiffre für jenen zwischen bergsteigendem Einzelgängertum und Massenalpinismus, wobei „Frau“ mit „Masse“ gleichgesetzt wird. Vgl. Nenno, „Postcards from the Edge“, 62.

<sup>284</sup> Rußegger, Das Matterhorn des Luis Trenker, 62f.

<sup>285</sup> Die Kamera vollzieht den Blick des männlichen Protagonisten nach, Zusehende müssen sich demnach mit diesem identifizieren. Vgl. Laura Mulvey, Visual Pleasure and Narrative Cinema. In: Leo Braudy, Marshall Cohen (Hg.), Film Theory and Criticism. Introductory Readings. New York/Oxford 1999, 833–844. Siehe dazu weiters die Kritiken von feministischer Seite an dieser Rezeptionstheorie, die eine weibliche identifikatorische Zuschauerposition von vornherein ausschließt.

zu erforschendes Terrain dar.<sup>286</sup> „*Bergfilme render exterior nature and female bodies as spaces of exploration and sanctuary, mountains and women representing unpredictable and autonomous natural forces that attract and overwhelm.*“<sup>287</sup> Die – meist von einem männlichen Regisseur – gezeigte Frau ringt mit dem Berg um die Aufmerksamkeit und Zuneigung des männlichen Publikums.

Im Film lösen Berg wie Frau im Mann den Willen, Kontrolle auszuüben, zu beherrschen, aus, stimulieren aber auch dessen Selbstaufgabe und Vernichtung.<sup>288</sup> Inhärentes Thema scheint immer die Zähmung von Frau und Natur zu sein. „*Bergfilme sind als Parabeln zu sehen, in denen der Triumph des männlichen Gesetzes über die weibliche Natur geschildert wird, des Symbolischen über das Imaginäre [...].*“<sup>289</sup>

Diese Frauenrollen – und v. a. jene Momente der Handlung, in denen sie zu selbstständig werden – werden von KritikerInnen (wie Siegfried Kracauer<sup>290</sup>) als störend empfunden. Der Reiz der Filme liegt ihrer Meinung nach in der „männlichen Authentizität“, der männlichen Tatkraft (nicht nur im Film, sondern auch des großteils männlichen Produktionsteams); die Frau wird als hinderliches „Erotikum“ und als Kitsch gedeutet. Auch die einfachen und äußerst melodramatischen Handlungen werden angegriffen und als den beeindruckenden Landschaftsaufnahmen abträglich bezeichnet.<sup>291</sup>

Im Gegensatz zu den simplen Storys steht die technisch aufwändige und innovative Bildgestaltung: Schnelle Schnitte, ungewöhnliche Einstellungen und eine Kameraführung, die dramatische Effekte verstärkt, kennzeichnen den Bergfilmstil. Die Natur wird mit fortschrittlicher Technologie erkundet und abgebildet. Dadurch entsteht nach Eric Rentschler ein Widerspruch von moderner Kinematographie und Authentizität der Bilder auf der einen sowie trivialer Handlung auf der anderen Seite: „*The cinematic medium becomes a vehicle to simulate unmediated experience, a*

---

<sup>286</sup> Vgl. die Inbesitznahme von „jungfräulichem“ Land im Westerngenre.

<sup>287</sup> Rentschler, *Mountains and Modernity*, 704.

<sup>288</sup> Eric Rentschler stellt diesbezüglich eine Verwandtschaft zum Straßenfilm fest: Stadt und Berg sind Orte der Faszination und Gefahr. „*In its more fearful countenance, the metropolis becomes associated with female eroticism just as the threatening aspect of nature relates to energies coextensive with female sexuality.*“ Rentschler, *Mountains and Modernity*, 702.

<sup>289</sup> Rußegger, *Das Matterhorn des Luis Trenker*, 62.

<sup>290</sup> Eric Rentschler kritisiert Siegfried Kracauer (er folgt dabei Patricia Mellencamp): Dieser äußere sich nicht zur „auffälligen Präsenz“ von Frauen in diesen Filmen und reduziere sie zu sekundären Erscheinungen in seinen ironischen Filmbeschreibungen. Rentschler, *Mountains and Modernity*, 695.

<sup>291</sup> Vgl. Rentschler, *Mountains and Modernity*, 699, 702.

*modern means of restoring pre-modern wonder and enchantment.*<sup>292</sup> Dieser Widerspruch findet sich immer wieder in den unterschiedlichen Beurteilungen der Bergfilme: Den einen sind sie Vorboten des Faschismus, den anderen spannende Dokumentarfilme mit neuartiger Kameraführung.<sup>293</sup>

#### 6.4. ProtagonistInnen des Bergfilms: Arnold Fanck und Leni Riefenstahl

Zwischen 1925 und 1927 entstehen mehrere gemeinsame Filme von Luis Trenker, Arnold Fanck und Leni Riefenstahl, die bis heute als bekannteste VertreterInnen des Genres firmieren.<sup>294</sup> Sie sind „AutorenfilmerInnen“, die den gesamten Produktionsprozess sowie Inhalte und Besetzung bestimmen.<sup>295</sup> Diese drei führen das Genre in Deutschland zu großer Popularität, auch bei der Kritik.

Arnold Fanck, ein Geologe, gilt als Pionier des Bergfilms.<sup>296</sup> Er ist ursprünglich Fotograf, verfügt über technisches Know-how und ist interessiert an modernen Aufnahmetechniken und deren Weiterentwicklung.<sup>297</sup> Zuerst tritt er als reiner Dokumentarfilmer auf und konzentriert sich dabei auf eine möglichst exakte Wiedergabe von Landschaft und Bewegung. Dazu ist eine Dynamisierung der

---

<sup>292</sup> Rentschler, *Mountains and Modernity*, 699. Diese Ambivalenz ist nach Rentschler ebenfalls ein Merkmal vieler Weimarer Filme. Für ihn liegt gerade darin der Reiz der Bergfilme: „*Its appeal lay in primal nature explored with advanced technology, in pre-modern longings mediated by modern machines.*“ Rentschler, *Mountains and Modernity*, 700. Vgl. dazu weiters zeitgenössische deutsche Western, die Rückwärtsgewandtheit mit modernster Technologie abbilden.

<sup>293</sup> Vgl. dazu 6.7 „Rezeption und Kritik“.

<sup>294</sup> Leni Riefenstahl und Luis Trenker beginnen ihre Filmkarrieren im Team Arnold Fancks. In ihre Drehbücher fließen auch die eigenen Lebensgeschichten ein: Trenker spielt meist mehr oder weniger sich selbst, doch auch Fanck spiegelt sich in seinen Charakteren, den von der Welt enttäuschten, empfindsamen und einzelgängerischen Männern. Sein Film *Der große Sprung* (D 1927) hat die Verstrickungen von Fanck, Trenker, Riefenstahl und dem Kameramann Hans Schneeberger zum Thema. Vgl. König, Trenker, Bera Luis, 119. Luis Trenker wird ein eigener Abschnitt am Ende des Kapitels gewidmet.

<sup>295</sup> Auch der in mancherlei Hinsicht mit den Bergfilmen vergleichbare Hollywoodfilm *Titanic* (USA 1997) ist ein Autorenfilm: James Cameron hat das Drehbuch geschrieben, den Film geschnitten, produziert und inszeniert. Der Erfolg von *Titanic* stellt nach Thomas Byers den Triumph des „auteur“ Cameron dar, des „von ihm repräsentierten weißen, männlichen, großbürgerlich-patriarchalen Subjekts im mittleren Alter“. Thomas B. Byers, *Titanic Histories*. In: *Zeitgeschichte* 6 (29. Jahrgang/2002), 295. In diesem Sinne können Fancks und Trenkers Filme als ihre persönlichen Erfolge und des von ihnen Repräsentierten gedeutet werden. Riefenstahl-Filme repräsentieren demzufolge den Erfolg der weißen, bürgerlichen Frau im Nationalsozialismus, der sich in ihrem Aufstieg in eine privilegierte Position, die der „Hausfilmerin“ des „Dritten Reiches“, manifestiert. Dieser ist jedoch gekoppelt an rigide, von einer autoritären und patriarchalen Gesellschaft bestimmte Verhaltens- und Erscheinungsformen und die Unterdrückung bzw. Beseitigung willkürlich als „minderwertig“ eingestufte Menschen.

<sup>296</sup> Fanck führt immer seinen Dokortitel an, um dadurch den Produktionen „Authentizität“ und Wissenschaftlichkeit zu verleihen.

<sup>297</sup> Da Fanck ein autistischer Arbeiter war, hat er angeblich bereits entwickelte Aufnahmegeräte „erfunden“. Vgl. Rapp, *Zur Topographie des deutschen Bergfilms*, 54.

Kameraführung nötig: Er filmt Skiabfahrten, sein Filmstil ist wesentlich beeinflusst von Hannes Schneiders Skifahrstil.<sup>298</sup> Hinzu kommt eine innovative Bildgestaltung, wie eine diagonale Teilung der Leinwand, ungewöhnliche Kamerawinkel etc.<sup>299</sup> Diese Elemente und ästhetische Komposition rücken den Bergfilm Fancks für Thomas Brandlmeier in die Nähe des abstrakten Films, durch das Bestehen auf authentischen Landschaften und „fotografischem Realismus“ sei er als Vorläufer der Neuen Sachlichkeit zu werten.<sup>300</sup>

Arnold Fanck begründet 1920 die „Freiburger Berg- und Sportfilm“ mit. Diese Produktionsfirma wird namensgebend für die so genannte „Freiburger Kameraschule“, spezialisiert auf Aufzeichnungen von Skiabfahrten und Bergbesteigungen und berühmt für kameratechnische Innovationen. Viel beschäftigte Kameramänner des deutschen Films (bis in die Fünfzigerjahre) – die meisten von ihnen selbst Sportler – gehen aus dieser Schule hervor und führen später teilweise selbst Regie: Albert Benitz, Sepp Allgeier, Hans Ertl, Hans Schneeberger, Richard Angst u. v. a.

Die Produktionsweise der Bergfilme ist sehr frei, die Bergfilmer (mit Ausnahme Leni Riefenstahls lauter Männer) arbeiten vor Ort, direkt im Gebirge, oft improvisiert – eine völlig andere Vorgehensweise als im Studiosystem, das in den Zwanzigern bereits weitgehend rationalisiert ist. Die Funktionsverteilung innerhalb des Produktionsteams ist nicht fixiert: Darsteller und Kameramänner wechseln einander ab.<sup>301</sup>

Erst Ende der Zwanzigerjahre entstehen die ersten Bergfilme mit Spielfilmhandlung, da so mehr Publikum zu erreichen ist. Wie üblich arbeiten sie mit außergewöhnlichen Schauplätzen und gleichem Personenstab: „*High altitude locations, a*

---

<sup>298</sup> Die von Fanck eingesetzte, für den Bergfilm charakteristische Aufnahmetechnik wird in den 1940ern als „deutscher Kamerastil“ gepriesen. Zur genauen Arbeitstechnik Fancks, der exakte Bewegungsstudien durchführt, vgl. Christian Rapp, Körper macht Kino. Skilaufen, Laufbild und der Weiße Rausch. In: Aspetsberger, Der BergFilm, 79–84, 82f.

<sup>299</sup> Auch die Spuren der SkifahrerInnen strukturieren die abgefilmte Landschaft, schreiben sich grafisch in den Schnee ein und werden symbolisch besetzt: Spuren, die sich kreuzen, bedeuten Heiterkeit, parallele traute Zweisamkeit eines Paares und sich trennende Auseinandergehen, Trennung. Vgl. Rentschler, Mountains and Modernity, 699 sowie Rapp, Höhenrausch, 88.

<sup>300</sup> Brandlmeier betont Fancks fotografisches Know-how, das seine Filme prägt. Zit. nach Elsaesser, Moderne und Modernisierung, 25. Vgl. weiters Rentschler, Mountains and Modernity, 699. Auch Thomas Elsaesser erwähnt die Verwandtschaft Fancks zur Neuen Sachlichkeit: „*Es gehört demnach zur merkwürdigen Dialektik der deutschen Filmavantgarde, dass Fanck der Neuen Sachlichkeit viel näher steht, als das Genre ‚Bergfilm‘ es vermuten ließe, während vielleicht Walter Ruttmann mit dem Bergfilm mehr zu tun hat, als es sein Etikett des ‚Großstadtfilmers‘ uns suggeriert.*“ Elsaesser, Moderne und Modernisierung, 26. Fanck selbst scheint sich jedoch laut Selbstaussagen wenig für das zeitgenössische Filmgeschehen interessiert zu haben: Angeblich hat er bis 1920 keinen Kinofilm gesehen außer die eigenen Skifilme. Vgl. Rapp, Höhenrausch, 234.

<sup>301</sup> Arnold Fanck, Luis Trenker und Leni Riefenstahl arbeiten mit ca. vier Kameramännern und zehn AssistentInnen pro Film. Für die Olympiafilme benötigt Leni Riefenstahl 44 MitarbeiterInnen. Vgl. Rapp, Höhenrausch, 98.



*collective of male comrades, climbers, and guides – plus an obligatory female presence. The mountain film evolved into a precarious balance between the expressive shapes of nature and the romantic triangles of melodrama.*“<sup>302</sup>

Arnold Fanck bezeichnet seine Filme als „Kultur-Spielfilme“, seine Absicht sei es, „zwischen dem dokumentarischen Anspruch des ‚Anschauungs-Films‘ und der fiktiven Ausrichtung des ‚Spielfilms‘ einen Mittelweg zu finden“.<sup>303</sup> Er ist bemüht um eine Mischung aus technischer Innovation und Kunst für die Massen. In seinen Selbstaussagen pocht er vehement auf den pädagogischen Wert seiner Werke, vergisst dabei aber nicht, auf ihre ökonomische Einträglichkeit zu verweisen. Folgendes Zeugnis Arnold Fancks (aus einem Brief an Klaus Kreimeier vom 24. April 1972) zeigt seine narzistische Selbsteinschätzung als Filmemacher: „Vor allem habe ich durch diese meine Ski- und Bergfilme ungezählten Millionen ernsthafter Menschen ein erhebendes und beglückendes und wirklich wertvolles Naturerlebnis geschenkt. Viele auch wieder zur Ehrfurcht vor der unfassbaren Größe der Natur geführt. Worüber ja auch viele Tausende ansonsten meist so kaltschnäuzige Kritiker geschrieben haben mit einer Begeisterung, wie sie nur ganz wenigen deutschen Filmen zuteil wurde. Ganz abgesehen von den zehntausenden begeisterten Dankesbriefe [sic] mir unbekannter Menschen, die ich in diesem halben Jahrhundert erhalten habe. Auch brachten diese Filme übrigens etliche Millionen an Devisen für unsere deutsche Wirtschaft herein.“<sup>304</sup>

Für Arnold Fanck sind nicht die Erzählungen und Charaktere wesentlich – diese bilden eher den melodramatischen Rahmen –, sondern „die Natur als Schauspiel und als Erlebnis des Erhabenen“<sup>305</sup>. Ehrfurcht vor der Majestät der Natur soll vermittelt werden. Diese Auffassung und Darstellung der Natur rücken Fancks Filme in die Nähe der Ideologie der AlpinistInnen der Zwanziger- und frühen Dreißigerjahre: „Oberflächlich gesehen scheinen die Filme Fancks ein Bild der Natur zu propagieren, das den Menschen im Gebirge zum Übermenschen stilisiert. Die Naturaufnahmen von Bergspitzen über 4.000 Meter, von keiner menschlichen Fußspur verunreinigten Schneefeldern, von steilen Granitwänden und von rauschenden Bergbächen

---

<sup>302</sup> Rentschler, Mountains and Modernity, 696.

<sup>303</sup> Rentschler, Hochgebirge und Moderne, 198.

<sup>304</sup> Zitiert in Klaus Kreimeier (Hg.), Fanck – Trenker – Riefenstahl. Der deutsche Bergfilm und seine Folgen. Berlin 1972, 4, hier zit. nach Rentschler, Hochgebirge und Moderne, 211.

<sup>305</sup> Elsaesser, Moderne und Modernisierung, 24.

*vermitteln die Stärke, das Göttliche der alpinen Landschaft. Die Menschen, die in dieser Landschaft zu überleben verstehen, die unglaubliche sportliche Leistungen unter schwierigsten Bedingungen vollbringen, diese Menschen lassen das durch die Zivilisation verweichlichte Publikum ahnen, was Stärke ist.*<sup>306</sup>

Dennoch erscheinen diese heldenhaften Figuren als schwach verglichen mit der Größe der Bergwelt. Diese ist hier nicht nur Handlungsort, sondern „Seelenlandschaft“<sup>307</sup>, in der sich der psychische Zustand der AkteurInnen ausdrückt: *„Je größer die Berge, je heftiger der Bergsturm, umso tiefer die Unruhe im Herzen seiner [= Fancks] Hauptfiguren.*<sup>308</sup> Diese sind männliche Helden, einsam, wortkarg, von anderen Menschen enttäuscht und angeekelt; meist sind es Frauen, die diese Verhärtung bewirken und die Tragödien auslösen, da sie Begierde und Eifersucht der Männer schüren. Diese können nur noch von der Gemeinschaft abgeschnitten in den Bergen existieren, *„weil die Menschen im Tal zu viel soziales Verhalten, zu viele Kompromisse verlangen, den Helden zu sehr an seinen Schmerz erinnern. Im Hochgebirge bleiben die Herzen rein, nur die physische Kraft wird verlangt.*<sup>309</sup> Die Stilisierung dieser Figuren gleicht jener der amerikanischen Westernhelden, jedoch werden die Berghelden im entscheidenden Moment nicht aktiv, sondern ergeben sich passiv den Naturgewalten, dem Unentrinnbaren und Unvermeidlichen, ihrer eigenen Todessehnsucht<sup>310</sup>. Sie harren nur noch aus: *„In fast depressiver Erstarrung stehen die Helden da, das Drama wird als Prüfung und Bußgang für die in der Vergangenheit gezeigte Schwäche gestaltet. Nicht Naturalismus, sondern Expressionismus.*<sup>311</sup>

---

<sup>306</sup> Horak, Dr. Arnold Fanck, 41. Genau diese Tendenzen des Bergfilms greift Siegfried Kracauer in seinen Kritiken auf.

<sup>307</sup> Die „Degradierung“ der Bergwelt zur reinen Projektionsfläche inneren Fühlens kritisieren die BergsportlerInnen: Fanck ginge es nicht um Alpinismus, sondern nur um menschliche Schicksale, gespiegelt von der dramatischen Bildwelt des Hochgebirges. Vgl. Horak, Dr. Arnold Fanck, 42.

<sup>308</sup> Horak vergleicht (und folgt hierbei Rentschlers Analyse) den Bergfilm mit dem expressionistischen Film der frühen Weimarer Republik, „der in seiner stilisierten Ausstattung die inneren Konflikte des Kleinbürgertums visualisierte“, so wie „die Bergaufnahmen bei Arnold Fanck zu Reflexionen der emotionalen Zustände seiner Hauptfiguren“ werden. Horak, Dr. Arnold Fanck, 41. Vgl. Rentschler, *Mountains and Modernity*, 701.

<sup>309</sup> Horak, Dr. Arnold Fanck, 41.

<sup>310</sup> Ein wesentliches Element faschistischer Ideologie und Ästhetik, vgl. Susan Sontag, *Faszinierender Faschismus*; Saul Friedländer, *Kitsch und Tod. Der Widerschein des Nazismus*. Frankfurt a. M. 1999 und Klaus Theweleit, *Männerphantasien*. Bd. 1 und 2. München/Zürich 2002.

<sup>311</sup> Horak, Dr. Arnold Fanck, 41f. Eine so charakterisierte männlichen Figur findet sich in vielen Fanck-Bergfilmen, z. B. in *Der Berg des Schicksals* (D 1924), *Der heilige Berg* (D 1925/26) und *Stürme über dem Mont Blanc*. Arnold Fanck selbst empfindet die Gestalt des Bergsteigers als vollendet in *Die weiße Hölle vom Piz Palü* (D 1929, R: A. Fanck, G. W. Papst): *„[...] sogar trotzdem ich der Überzeugung bin, dass ich eine schönere, reinere Bergsteigergestalt als die des ruhelosen Alleingängers – des Ahasvers des Eises – wie ich sie im Palü aufgestellt hatte, nicht mehr zu schaffen vermag und wohl auch keine bessere Lösung für das Problem, eine Frau in die ihr eigentlich*

Fancks Filme sind, schreibt Bernd Kiefer, Teil eines „Kälte-Kults“ – „ein Reizwert, der von der Sphäre des Kalten und des Anorganisch-Mineralischen ausgeht“ –, „den sie zum Abenteuer verklären. Der Auszug aus der Moderne ist nur die eine Bewegung in seinen Filmen. Die andere führt, einer Mentalität der zwanziger Jahre verhaftet, metaphorisch in sie zurück: als Lob des Abenteurers in der Kälte, das, wie in *SOS Eisberg* (1932/33), die Helden vom ‚Ende der Welt‘ in der Arktis mit Hilfe modernster Technik dann tatsächlich in ‚die Welt‘ zurückführt.“<sup>312</sup>

Loyalität, Vertrauen und Selbstaufopferung gelten als wesentliche Bestandteile des Bergsteigens und sollen junge Männer zu Kameradschaft und Hingabe an das „Vaterland“ erziehen (vgl. die Rolle der Alpinvereine im Ersten Weltkrieg). Fanck ruft diese Facette immer wieder auf, unterlegt seine Filme mit einem „militärischen Geist“: Die deutsche Niederlage und die „Erniedrigung“ im „Schmachfrieden von Versailles“ sind ein unausgesprochenes, doch ständig präsent Thema. Neben Athleten wie Hannes Schneider erscheinen Kriegsveteranen und „Nationalhelden“ wie der Flieger Ernst Udet: Seine Auftritte in Fanck-Filmen wie *Die weiße Hölle vom Piz Palü*, *Stürme über dem Mont Blanc* oder *SOS Eisberg* erinnern an technische Errungenschaften der (deutschen) Luftfahrt. Zusätzlich, so Nancy P. Nenno, verwandelt die spektakuläre Bildgebung (Panoramen, Luftaufnahmen) als Erbe der militärischen Entwicklung der Luftaufklärung im Ersten Weltkrieg die Berglandschaft in eine Ersatz-Kriegswelt,<sup>313</sup> auch durch die für das Publikum ersichtliche ästhetische Verwandtschaft mit den Kriegswochenschauen.

Der Einsatz von Flugzeugen u. Ä. zeigt, dass im Bergfilm nicht nur – wie etwa im Heimatfilm der Nachkriegszeit – Anti-Modernismus und zeitlose Rückzugsorte propagiert werden. Vielmehr finden sich aus der Weimarer Filmtradition bekannte Elemente des Fortschritts. Christian Rapp stellt eine Allgegenwart der Architektur fest, die Storys und Figuren durchdringt; Bewegung (bei Skiabfahrten und -rennen), Verkehr (Automobile, Fluggeräte, ...), Tourismus (Berghotels etc.), modernste Technik (z. B. die Wetterstation in *Stürme über dem Mont Blanc*) und Medien

---

wesensfremde Hochgebirgsnatur zu stellen, mehr finden werde [...].“ Arnold Fanck, *Die Zukunft des Bergfilms* (1930). In: Horak, *Berge, Licht und Traum*, 152f.

<sup>312</sup> Bernd Kiefer, *Eroberer des Nutzlosen. Abenteuer und Abenteurer bei Arnold Fanck und Werner Herzog*. In: Thomas Koebner (Hg.), *Idole des deutschen Films. Eine Galerie von Schlüsselfiguren*. München 1997, 104–115, 110.

<sup>313</sup> Vgl. Nenno, „Postcards from the Edge“, 68. Wiederum werden Männlichkeit und Bergwelt verschmolzen und als prägend für das Genre ausgewiesen.

(Radio, Telekommunikation) kennzeichnen als „temporal markers“ diese Filme.<sup>314</sup> Elemente, die Leitmotive der Amerikaperzeption in der Weimarer Republik sind. Diese geraten jedoch nicht in Konflikt mit der „heiligen“ Bergwelt: Nach Eric Rentschler geht die Natur im Bergfilm eine Verbindung mit dem kinematographischen Apparat ein. Arnold Fanck selbst meint sogar, erst die Kamera ver helfe der Natur zu ihrem Ausdruck. *„In this way, mediated effects become natural presence, formal will imparts to raw material its true identity, man's machines render the real authentic.“*<sup>315</sup> Vorgespiegelt wird, dass die Natur mittels technischer Hilfsmittel sich selbst erblicke. Diese „mythische Struktur des Blicks“ verleiht Fancks Filmen den Eindruck der „Schicksalhafterkeit allen Geschehens“: *„Die optische Vision des subjektlosen Blicks will kaschieren, dass der ‚Menschenblick‘ hier ein durch und durch technischer ist.“*<sup>316</sup>

Natur und Technik sind in vielen Besprechungen die Pole, zwischen denen Handlung und Figuren sowie der Filmstil des Bergfilms sich entwickeln. *„Das Individuum“* definiert sich laut Thomas Elsaesser bei Arnold Fanck *„immer durch den Zusammenprall von Technik (oft konkretisiert im Flugzeug) und Natur. Zwei Arten von Energie, die der ursprünglichen, elementaren und die der von Menschen erschaffenen, reiben sich aneinander, um sich nach anfänglichem Widerstreit erotisch-orgiastisch im Filmbild auszutoben. Für Fanck war es eine Herausforderung, der Natur mit Hilfe der Kamera das neue Pathos und die Ästhetik des Maschinenzeitalters aufzudrücken, während die Dolomiten und Eisberge dem technologischen Apparat dank ihrer erhabenen, elementaren Präsenz Würde verleihen.“*<sup>317</sup>

Eine wichtige Protagonistin des Bergfilms ist Leni Riefenstahl, die in vielen Fanck-Filmen als Aktrice auftritt und ein „neues“ Frauenbild präsentiert: Nicht mehr schwach und unterwürfig, sondern wagemutig und selbstbestimmt kämpft sie für und um ihre Männer. Mit ihr gewinnen die Filme eine neue Handlungsebene: Nun steht nicht mehr die Auseinandersetzung Mann-Berg im Mittelpunkt. Meist existiert ein

---

<sup>314</sup> Vgl. Rapp, Zur Topographie des deutschen Bergfilms, 84; Rentschler, Mountains and Modernity, 697.

<sup>315</sup> Rentschler, Mountains and Modernity, 698. In diesem Sinne sind auch die Regieanweisungen für die Natur zu sehen, die Eingriffe, die vom Filmteam vorgenommen werden, um sie noch gewaltiger auf Zelluloid zu bannen. Der Natur wird „nachgeholfen“, um sie noch groß- und einzigartiger erscheinen zu lassen.

<sup>316</sup> Kiefer, Eroberer des Nutzlosen, 108.

<sup>317</sup> Elsaesser, Moderne und Modernisierung, 25. Die „pathetischen Berg- und Eislandschaften Fancks“ sind nach Bernd Kiefer „Räume der Bewährung“ und selbst „Teil des Projektes der Moderne“: Seine Filme seien „ideologische ‚Verhaltenslehren‘“ in einer „Zeit sozialer Desorganisation und Desorientierung“. Kiefer, Eroberer des Nutzlosen, 110.

Beziehungsdreieck (zwei Männer, eine Frau), die Frau ist Auslöserin der dramatischen Handlung, die sich am Berggipfel zuspitzt. Die knappe Darstellung dreier von Leni Riefenstahl gespielter Rollen soll einen Einblick in die im Bergfilm tradierten Vorstellungen von Frauen geben.

Leni Riefenstahl ist die „deutsche Frau“ schlechthin, sie verkörpert nahezu perfekt ein (nicht durchwegs kongruentes) NS-Frauenideal der frühen Dreißigerjahre: Sie stellt eine Kombination aus Kumpel, Kamerad, Kämpferin und fürsorgender Frau und Mutter dar.<sup>318</sup>

In *Der heilige Berg* ist Riefenstahl Diotima, ein ätherisches Wesen zwischen Meer und Berg.<sup>319</sup> Der Film eröffnet (Diotima tanzend am Meer) und schließt mit ihrem Bild (Diotima leidend am Meer), ihre Fantasie kurbelt die Geschichte an, Komplikationen und Katastrophe folgen.

Diotima wie Berge faszinieren die Männer in Film und Publikum. Sie wird zum Schicksal der beiden um ihre Gunst buhlenden Protagonisten, das sich in der Santo-Nordwand erfüllt: Robert und Vigo sterben<sup>320</sup>, Diotima findet sich einsam und verlassen am Meer wieder. Was bleibt, ist ihre Erinnerung. Sie ist ein Abbild der Trauer, definiert über die (nicht mehr vorhandenen) Männer. Durch diesen filmischen Spezialeffekt wird sie nach Eric Rentschler von einer Handelnden zu einer „Behandelten“: *„The Holy Mountain is a male fantasy, a dream about a woman whose sole occupation becomes dreaming about men. It is a film that confronts the fearful dynamics that ensue when men dream too ardently about a woman: her image alone gives rise to powerful reactions; her gaze likewise*

---

<sup>318</sup> Zur Deutung ihrer ambivalenten Rolle vgl. Eric Rentschlers Filminterpretationen. Rentschler, *Mountains and Modernity*, 703–708.

<sup>319</sup> Mit dem Gegensatz Berg und Meer, oben versus unten, starr versus dynamisch, befasst sich Georg Simmel, der das Meer als „Symbol des Lebens“ beschreibt, als das dem Hochgebirge Entgegengesetzte. *„Die Erlösung von dem Leben als einem Zufälligen und Drückenden, einem Einzelnen und Niederen, kommt uns im Hochgebirge aus der entgegengesetzten Richtung: statt aus der stilisierten Fülle der Leidenschaft des Lebens [= Meer, Anm.] vielmehr aus einer Ferne von ihm; hier ist das Leben von etwas umfassen und irgendwie in etwas hineingewebt, das stiller und starrer ist, reiner und höher als das Leben je sein kann. [...] das Meer wirkt durch Einfühlung des Lebens, die Alpen durch Abstraktion vom Leben.“* Simmel, *Die Alpen*, 127f.

<sup>320</sup> Die Männerkameradschaft siegt zwar über die Liebe zur Frau – ein angedeutetes homoerotisches Element? – beide müssen aber zugrunde gehen: Robert hält Vigo am Seil bis er zu schwach wird und stürzt sich dann selbst hinter Vigo in die Schlucht hinab. Für Siegfried Kracauer wurzelt dieser Heroismus *„in einer den Nazis verwandten Mentalität. Unreife und Bergbegeisterung fielen in eins.“* Kracauer, *Von Caligari zu Hitler*, 121.

*transmits a remarkably arresting force. In this way, Diotima commands and distracts her male audiences, compelling them to react strongly.*<sup>321</sup>

Einfühlung versus Abstraktion als weibliche bzw. männliche Eigenschaften sind häufig gebrauchte Zuschreibungen einer Geschlechterdichotomie. Leni Riefenstahl führt in ihrer Darstellung scheinbar Entgegengesetztes zusammen: Diotima ist Meer, ist zugleich aber auch Berg. Sie ist Natur und damit beides – Einfühlung ja, doch nie Abstraktion. Demgegenüber stehen Männer und Berg vereint in statischer Überlegenheit über das ständig in Bewegung befindliche Meer. Arnold Fanck als Regisseur und Drehbuchautor wiederholt als unüberwindbar dargestellte Gegensätze des Zweigeschlechtermodells, schreibt sie durch die „Ver-Natürlichung“ als zeitlos gültige fest und fort und meißelt sie auf Zelluloid.

Leni Riefenstahl repräsentiert zugleich den „neuen Bergsteigertyp“ des Touristen, der in den Bergen Schönheit und Erholung sucht, und damit die „Masse“ der auf die Berge strömenden Menschen. Auf Diotimas Frage, was man in den Bergen suche, antwortet Luis Trenker (Robert): „Sich selbst.“ Sie hingegen meint: „Schönheit.“ Während der Mann die physische und psychische Herausforderung sucht, erscheint die Frau als „Konsumentin“ von Bildern. Die in dieser Lesart negative Aneignung von Natur als Konsumgut ist eine Praxis, die vom Kino unterstützt wird; beide „besänftigen“ die Berge, schreibt Nancy P. Nenno: „*Cinema and tourism collaborate to smooth out the wrinkles and soften the edges of the alpine landscape, presenting it as a consumer item.*“<sup>322</sup> Am Ende siegt der männliche Bergsteiger über die moderne Touristin, Diotima ist nach dem Tod der beiden Männer in der Steilwand geläutert: Die Natur hat sie eines Besseren belehrt, die Gesetze der Berge haben gesiegt.

Der Arnold-Fanck-Film *Stürme über dem Mont Blanc* präsentiert Leni Riefenstahl als Hella – eine selbstbewusste junge Frau, sportlich, mutig und beschlagen in neuester Technologie (Meteorologie), doch nicht interessiert an Hausarbeit. Hella vereint die Gegensätze von moderner Wissenschaftlerin und „Naturmädchen“, sie ist erotisch, doch kumpelhaft, romantisch und zielbewusst zugleich. Sie rettet, nachdem

---

<sup>321</sup> Rentschler, *Mountains and Modernity*, 704. Die Kritik wirft dem Film vor, ein plummes „Herrenmenschentum“ zu propagieren: „[...] faustdicke Fidusstimmung, die aufdringliche Propaganda für Höhenmenschentum und Edelblond.“ Axel Eggebrecht in der *Weltbühne* (Berlin, 11. 1. 1927), zit. nach König, Trenker, Bera Luis, 117. „Dieser von Dr. Arnold Fank [sic] in anderthalb Jahren geschaffene Film ist eine gigantische Komposition aus Körperkultur-Phantasien, Sonnentrottelei und kosmischem Geschwöge.“ Siegfried Kracauer in der *Frankfurter Zeitung* (5. 8. 1926), zit. nach Kracauer, Von Caligari zu Hitler, 399f. Von rechter Seite jedoch wird er bejubelt. Vgl. Horak, Dr. Arnold Fanck, 33.

<sup>322</sup> Nenno, „Postcards from the Edge“, 70.

sie ihn in Gefahr gebracht hat, ihrem Geliebten das Leben. Von Beginn an bestimmt Leni Riefenstahl alias Hella die Narration, bringt althergebrachte Geschlechterrollen durcheinander. Der Film löst heftige Kritik aus, v. a. die „Unwahrscheinlichkeit“ des Geschehens sowie der Frauenrolle werden angeprangert.<sup>323</sup>

Der erste von Leni Riefenstahl selbst inszenierte Film *Das blaue Licht*<sup>324</sup> parallelisiert die gezeigte Frau mit der Natur. Die Erzählung kreist um das Entstehen von Legenden (und bildet selbst eine mythische Geschichte). Junta (gespielt von Riefenstahl)<sup>325</sup> lebt ausgegrenzt von der Dorfgemeinschaft in den Bergen; sie weiß um die Geheimnisse der Natur Bescheid, ist ihr auf mystische Art und Weise verbunden. Sie lebt friedlich bis der Einbruch des „Goldes“ – in dem Fall geheimnisvolle, blau leuchtende Bergkristalle, die ebenso wie Juntas erotische Ausstrahlung anziehend auf die männliche Dorfjugend wirken – und die Gier des neidischen Volkes sie und ihre Umgebung zerstören.<sup>326</sup> Junta schätzt nur die Schönheit der Kristalle, erst die Dorfbevölkerung setzt sie in eine Beziehung zum abstrakten und widersprüchlichen Wert des Geldes. Der Schluss zeigt die totale (kapitalistische) Ausbeutung: Juntas Geschichte und „ihre“ Natur, also die Berge, werden zur Touristenattraktion, ihr kitschiges Abbild wird von Kindern am Straßenrand verhökert. *„Was bleibt, ist die Sehnsucht nach ihrem Reich und Traurigkeit über eine entzauberte Welt, in der das Wunderbare zur Ware wird.“*<sup>327</sup>

Während Arnold Fanck Massentourismus ablehnt, zeigt Riefenstahl eine Welt, in der Einzigartigkeit und „heilige“ Qualitäten der Gebirgsnatur bereits verloren und konsumierbar sind; die idealisierte Bergwelt erscheint als verlorenes Paradies. *Das blaue Licht* reflektiert den historischen Wandel der Berge unter dem Einfluss der Moderne. Junta repräsentiert eine Natur, die vom Dorfvolk beraubt und ausgebeutet wird, so wie der Tourismus die Unberührtheit der alpinen Welt zerstört. Die „düsteren Themen Sehnsucht, Reinheit und Tod“ werden hier laut Susan Sontag „ins Alle-

---

<sup>323</sup> Vgl. Rentschler, *Mountains and Modernity*, 705 sowie Beate Bechtold-Comforty, Luis Bedek, Tanja Marquardt, *Zwanziger Jahre und Nationalsozialismus. Vom Bergfilm zum Bauernmythos*. In: Ludwig-Uhland-Institut, *Der deutsche Heimatfilm*, 33–67, 43–45.

<sup>324</sup> Das Skript entsteht in Zusammenarbeit mit Béla Balázs. Der Film ist sehr aufschlussreich bezüglich des von Riefenstahl entworfenen Frauenbildes.

<sup>325</sup> Siegfried Kracauer beschreibt Junta als eine „Art Zigeunermädchen“, als Stereotyp, das sofort in Verbindung mit „Natur“ und „Außenseiterin“ gebracht werden kann. Kracauer, *Von Caligari zu Hitler*, 272.

<sup>326</sup> *„Während die Bauern bloß mit dem Boden verbunden sind, ist Junta die wahre Inkarnation der Elementarkräfte; dies wird schlagend durch die Umstände ihres Todes bestätigt. Sie stirbt, als nüchternes Denken die Legende des blauen Lichts erklärt und damit zerstört hat. Mit dem Leuchten der Kristalle wird ihr die Seele genommen.“* Kracauer, *Von Caligari zu Hitler*, 273.

<sup>327</sup> Kracauer, *Von Caligari zu Hitler*, 273.

gorische überhöht“; der Berg – schön und gefährlich zugleich – erscheint als „majestätische Macht [...], die hinführt zur Gemeinschaft der Mutigen und zum Tod“.<sup>328</sup>

Leni Riefenstahl als Regisseurin macht sich selbst als Hauptfigur zum Objekt männlichen Begehrens, vollzieht mit ihrer Kamera den männlichen Zuschauerblick nach, erzählt ihre Geschichte entsprechend „männlicher Ökonomie“. *Das blaue Licht* ist eine märchenartige Geschichte, eine Art Sage, die Naturandacht propagiert, konservierend und fortschrittskritisch auftritt. Formal ist der Film innovativ und technisch auf dem neuesten Stand. Er ist gekennzeichnet von dem von Eric Rentschler für den Bergfilm als konstitutiv festgestellten Antagonismus eines rückwärtsgewandten, romantischen Naturmystizismus und eines fortschrittlichen Filmstils.<sup>329</sup>

## 6.5. Variationen des Bergfilms

Neben den „klassischen“ Bergfilmen Arnold Fancks entstehen in den Dreißigerjahren ähnliche Filme, die die in den Bergen und Tälern beheimateten Menschen in den Mittelpunkt rücken. Behandelt werden Themen wie Alltag und Gefahren des Berglebens, Tourismus, familiäre Zwistigkeiten sowie die immer wieder als bedrückend empfundene soziale Enge der „Heimat“ (*Der Sohn der weißen Berge* D 1930, R: L. Trenker, Mario Bonnard; *Der verlorene Sohn* D 1934, R: L. Trenker; *Geierwally* D 1940, R: Hans Steinhoff). Schauplatz sind nicht allein die Berge, sondern auch Tal und Dorf.<sup>330</sup> Die Berge dienen hier nicht der Selbstfindung, sondern der Rehabilitation – Bergsteigen als Beweis der Unschuld, als Protest (*Die weiße Majestät* CH/D 1930, R: Anton Kutter, August Kern) – oder als Fluchtort vor dem (städtischen) Arm des Gesetzes. Sie stellen ein Gebiet dar, in dem man sich den im Tal begangenen Taten entziehen kann, in dem man Identitäten ändern oder auslöschen kann.

So findet z. B. die verstrickte Handlung des Kriminalfilms *Sprung in den Abgrund* (D 1933, R: Harry Piel), angesiedelt rund um Harry Peters, den deutschen Serienagenten der Zwanziger- und Dreißigerjahre, ihre aktionsgeladene Lösung im Gebirge: Der tot geglaubte Ehemann versteckt sich im Gebirge, während seine Frau die

---

<sup>328</sup> Sontag, Faszinierender Faschismus, 99.

<sup>329</sup> Vgl. Rentschler, Mountains and Modernity, 706f. In der Folge führt Leni Riefenstahl ihr technisches Können weiter aus im Dienste der NS-Führung, dreht den Parteitagfilm *Triumph des Willens* (D 1934) sowie die Olympiafilme *Fest der Völker* und *Fest der Schönheit* (beide D 1938). Diese Produktionen sowie ihre Verstricktheit in das NS-Machtgefüge sind hier nicht Thema; wir beschränken uns auf Leni Riefenstahls Beitrag zum Bergfilm.

<sup>330</sup> „Konflikte werden zwar am Berg ausgetragen, sind aber häufig im Tal veranlasst worden.“ Rapp, Zwischen Naturapotheose und Körperkult, 8.



Lebensversicherung kassieren will, um sich dann gemeinsam ins Ausland abzusetzen. Harry Peters jedoch macht ihnen einen Strich durch die Rechnung, spürt den Unterschlupf im Hochgebirge auf und übergibt nach einer wagemutigen Verfolgungsjagd mit Bergbahn, über Schluchten und durch Tiefschnee die ÜbeltäterInnen der Polizei. Eine humoristische Verarbeitung des Bergthemas, denn entgegen der Diktion des klassischen Bergfilms ist der gewitzte städtische Held auch im Gebirge überlegen, findet sich sofort zurecht, ohne jegliche „mythische“ Beziehung zum Berg. Hier besteht keine verklärte Überhöhung der Berge: Diese sind Schauplatz einer mondänen Welt eleganter Hotels, lasziver Frauen und tatkräftiger Männer; Handlungsorte sind nicht einsame Bergdörfer, sondern moderne Wintersportorte, erschlossen durch Straßen und Seilbahnen. Tourismus tritt als wesentliche Einnahmequelle auf, Vermarktung und Nutzbarmachung der Bergwelt sind kein Sakrileg.

Der berühmteste Vertreter des „Bergheimatfilms“ ist Luis Trenker, der in vielen seiner Filme und Romane Elemente des Genres verwendet. Doch auch Regisseure wie Hans Deppe (*Gewitter im Mai* D 1937, *Der laufende Berg* D 1941) drehen thematisch ähnlich gelagerte Filme – eher Heimatfilme in einer alpinen Umgebung, denn eine genuine Erneuerung des Bergfilms.

## 6.6. Stilisierung der Produktionsbedingungen als Marketingidee

Der Bergfilm stellt nicht jenes deutsche Phänomen dar, zu dem er im Nachhinein oft stilisiert wird; das belegen internationale Zusammenarbeiten, sogar mit Hollywood.<sup>331</sup> Arnold Fanck dreht z. B. seinen Grönlandfilm *SOS Eisberg* (D 1933) für die US-Filmfirma Universal Pictures, *Die Tochter des Samurei* (D/J 1937) entsteht in Co-Produktion mit Japan, *Das weiße Stadion* (CH/D 1928) mit der Schweiz.

Teilweise werden die Filme, wie damals üblich, in zweisprachigen Versionen hergestellt, wobei für jede ein eigenes Team zuständig ist. Das Motiv der Matterhorn-Erstbesteigung wird von Luis Trenker mehrmals aufgegriffen: 1928 im Stummfilm *Kampf ums Matterhorn*, einer Kooperation italienischer, deutscher und französischer Firmen; 1937/38 entstehen zwei Versionen, *Der Berg ruft* für den deutschsprachigen Markt, *The Challenge* für den englischsprachigen. Dabei teilt Trenker die Regiearbeit mit Milton Rosmer, der für Innenaufnahmen verantwortlich

---

<sup>331</sup> Diese internationalen Verflechtungen zeigen auch, dass die für Filmproduktionen nötigen großen Geldbeträge nicht einfach aufzubringen sind. Vgl. Rußegger, *Das Matterhorn des Luis Trenker*, 65.

ist, Trenker hingegen für die Außenaufnahmen im Gebirge, für die er berühmt ist. „[...] he [= Trenker] had a great talent as an editor of action and multi-camera pieces. He was renowned for sending his cameramen, several at a time, into strategic but dangerous positions to capture his mountain stunts and avalanches, which were a sine qua non of the genre.“<sup>332</sup>

In dem Zitat klingen Elemente an, die charakteristisch für das Genre und für die Vermarktung der Filme wichtig sind: So z. B. die Betonung ihrer „Echtheit“ und „Unverfälschtheit“ in Abgrenzung zu den Studioprodukten, die in einer künstlichen Umgebung und unter totaler Kontrolle entstehen.<sup>333</sup> Aufnahmen direkt in den Bergen garantieren Authentizität – selbst die Komparserie ist mit „echten“ GebirgsbewohnerInnen besetzt –, auch wenn diese Naturinszenierungen bis ins kleinste Detail erfordern, wie losgesprengte Lawinen oder die Montage besonders pittoresker Felsen. Luis Trenker berichtet über die Arbeit zum Film *Der Berg des Schicksals*: „Ich hatte die Bergführer und Träger zu betreuen sowie die alpin schwierigen Aufnahmen zu leiten. Brauchte Fanck eine Lawine, so musste ich sie ihm ‚liefern‘. Leider gehen aber Lawinen nicht nach Wunsch ab; doch wussten wir uns durch kräftige Dynamitladungen zu helfen, die wir unter den Riesenwächten der Rodella so verteilten, dass sie niemand gefährden konnten und losgingen, wann und wo wir wollten.“<sup>334</sup> Die Drehs sind technisch und organisatorisch kompliziert sowie finanziell aufwändig und beschwerlich für das gesamte Filmteam.<sup>335</sup>

---

<sup>332</sup> MacDonald, Emeric Pressburger, zit. nach Rußegger, *Das Matterhorn des Luis Trenker*, 76, Fußnote 14. Ein Vergleich der beiden Produktionen, verbunden durch Luis Trenker als jeweiligen Hauptdarsteller und Regisseur, lässt eine genaue Analyse nationaler Differenzierungen bzw. Differenzierungsbedürfnisse zu sowie einer etwaigen politischen, nationalen oder nationalistischen Aufladung des Stoffes und seiner visuellen Umsetzung. Christian Rapp stellt dabei als Besonderheit bei *Der Berg ruft* fest, dass „[...] ein vordergründig unpolitisches Thema mit internationalem Hintergrund nationalistisch interpretiert wird. Der nationale Aspekt wird zu einer Kardinalfrage erhoben, die dem alpinistischen Aspekt zumindest gleichwertig ist.“ Rapp, *Höhenrausch*, 229. Seitens der britischen Produzenten gibt es Vorbehalte gegenüber Trenker. Vgl. Rußegger, *Das Matterhorn des Luis Trenker*, 66.

<sup>333</sup> Luis Trenker, der laut Eigenangaben einige Mühe hatte, bei den Drehs in den USA die im Freien spielenden Szenen auch wirklich außerhalb des Studios drehen zu können, vergleicht die Ateliers von Hollywood mit „Treib- und Glashäusern“, deren Produkte „farbig, exotisch und interessant, aber nicht gesund und, an die frische Luft gebracht, weder haltbar noch beständig“ seien. Luis Trenker, *Kameraden der Berge*, zit. nach Rapp, *Höhenrausch*, 235.

<sup>334</sup> Zit. nach Luis Trenker. *Mutig und heiter durchs Leben*. Hg. v. Herbert Reinöf. München 1982, 78.

<sup>335</sup> In puncto Inszenierung, Werbung und Vermarktung der Bergfilme lässt sich eine Parallele zum post-modernen Hollywoodkino ziehen: *Titanic* z. B. wirbt mit minutiösen Rekonstruktionen kaum wahrnehmbarer Details wie Tapeten etc. (Vgl. Byers, *Titanic Histories*, 287). Byers beschäftigt sich in seiner Interpretation des Films mit dem – oft den Bergen zugeschriebenen – Begriff „The Sublime“, der mit Erhöhung, Größe etc. besetzt ist. Byers dreht Zizeks Auslegung des Wracks der *Titanic* als erhabenes Objekt um, deutet es vielmehr als „eine Art Anti-Erhabenes, das Ehrfurcht und Verehrung gebietet, weil es den Ruin von Größe und Macht darstellt“ (Byers, *Titanic Histories*, 291). Das Schiff sei vielmehr überwältigt von seinem „Anderen“, Erhabenen, das die Zerstörung herbeigeführt habe, nämlich dem Eisberg.

Die Bergfilme werden (vor allem von den ProtagonistInnen des Bergfilms selbst) zu „Schöpfungen“ stilisiert, der Natur von unbeugsamen Pionieren unter größten körperlichen Anstrengungen abgerungen, abseits finanziellen Kalküls. So berichtet Arnold Fanck über seinen Entschluss, *Stürme über dem Mont Blanc* zu drehen: „*Und so sprang mir [...] das letzte Hochgebirgsthema heraus, das mir der Mühe wert scheint, noch einmal die Strapazen und vor allem das Risiko auf mich zu nehmen, das solche Filme unentrinnbar in sich bergen, von denen man Einstellung für Einstellung nie mit Gewissheit vorhersagen kann, ob die optischen Visionen gelingen werden, aus denen heraus das Thema geboren wurde.*“<sup>336</sup> Karges Essen, rudimentäre Unterkünfte, wochenlange Drehs fernab jeglicher Zivilisation allein mit dem Filmteam: Die BergfilmerInnen, die eine eingeschworene Community – geprägt von einem gewissen Fanatismus – bilden, schildern ihre Produktionen als psychische und physische Extremsituationen, den Drehorten im Hochgebirge angemessen.<sup>337</sup> Sie würden die Strapazen nur auf sich nehmen, um der breiten Masse die Schönheit der Bergwelt zugänglich zu machen.<sup>338</sup> Diese mühsamen und aufwändigen Produktionsbedingungen sowie die abgebildete (und inszenierte) Bergwelt werden zu den „Stars“ des Bergfilms und bewerben diesen vergleichbar den menschlichen Stars, die als Zugpferde der Studioproduktionen dienen.

Die menschlichen Bergfilm-Helden entsprechen der in den Filmen transportierten Ideologie: Sie verkörpern Respekt vor den Bergen, ein gesundes und sportliches Leben im Einklang mit der Natur, gereinigt von den „Verfehlungen und Verführungen“ des Tals. Leni Riefenstahl und Co. werben folgerichtig für Gesundheit und Wintersport. In den Dreißigerjahren wechseln die Schauplätze der Werbungen im Allgemeinen von einem mondänen, großstädtischen Umfeld in die Bergwelt und die alpinen Urlaubsorte, die die Kulisse „eines neuen, heimatbetonten

---

<sup>336</sup> Fanck, Die Zukunft des Bergfilms, 153.

<sup>337</sup> Luis Trenker zitiert Sepp Allgeier, der die Aufnahmen zu *Der Kampf ums Matterhorn* schildert: „*Jeder von uns hatte in diesem Sommer fünfzigtausend Meter bergauf und bergab zurückgelegt. Eine Filmkamera wiegt gute vierzig Pfund, der Akkumulator nicht weniger, das schwere unhandliche Whintonstativ wog noch mehr, dazu kamen Filmkassetten, Aufhellblenden, Handkameras, Fotoapparate, und schließlich mussten die zwölf bis fünfzehn Menschen auch gepflegt werden. Zweimal stiegen wir alle zum Matterhorn Gipfel auf, denn ich legte Wert darauf, dass die entscheidenden Aufnahmen historisch getreu sein sollten. So drehte ich die Ankunft Whymper auf dem Gipfel an der gleichen Stelle, an der Whymper ihn betreten hatte.*“ Zit. nach Trenker, Mutig und heiter durchs Leben, 93f.

<sup>338</sup> Leni Riefenstahl in einem Gespräch über *Das blaue Licht* in *Mein Film* (1932/328): „*Wenn es uns gelungen ist, das im Film fühlbar zu machen und in den Alltag der vielen tausend Großstadtmenschen, die nur selten in die Berge kommen können, einen Abglanz ihrer Herrlichkeiten zu tragen, dann fühlen wir uns reichlich belohnt.*“ Zit. nach Rapp, Höhenrausch, 237.

und regimekonformen Glamours“ bilden.<sup>339</sup> Die Stars erscheinen nicht mehr blass und fragil, sondern sonnengebräunt und sportlich – der Prototyp des weiblichen Stars ist jetzt Leni Riefenstahl.

## 6.7. Rezeption und Kritik

„Fanck-Filme für die Mühseligen und Beladenen dieser Zeit. Für die Veteranen des Kampfes, für die Kämpfer, die eine Entspannung benötigen. Fanck-Filme für alle.“<sup>340</sup> Dieses Zitat lässt auf die Popularität der Filme Arnold Fancks zu ihrer Entstehungszeit schließen. Die BergfilmerInnen wollen künstlerischen Anspruch, Authentizität und Publikumserfolg vereinen und sprechen damit offenbar die Bedürfnisse des Publikums an, gewinnen Aufmerksamkeit und breite Zustimmung. Auch bei vielen KritikerInnen (sowohl reaktionären, nationalistischen, aber auch linken und sozialdemokratischen) sind sie angesehen, vor allem aufgrund ihrer bildästhetischen Gestaltung.<sup>341</sup>

Innerhalb der intellektuellen Linken ist der Bergfilm umstritten: Siegfried Kracauer wendet sich in seiner in den Fünfzigerjahren verfassten Studie „Von Caligari zu Hitler“ gegen Naturverherrlichung und Irrationalismus des Genres und ortet darin „Pro-Nazitendenzen“.<sup>342</sup> Er interpretiert den Bergfilm als Sehnsucht, dem Großstadtgewühl der Moderne zu entinnen, als eine Flucht vor Orientierungslosigkeit, Geschwindigkeit und dem Chaos der Inflation. Seine Inhalte würden den Antiratio-

---

<sup>339</sup> Rapp, Höhenrausch, 239.

<sup>340</sup> „Der Fanck-Film der Aafa“ von Hans Feld im *Film-Kurier* (3. 2. 1931), zitiert nach Rentschler, Hochgebirge und Moderne, 195.

<sup>341</sup> Vgl. Rentschler, *Mountains and Modernity*, 708. Auch Siegfried Kracauer lobt die Ästhetik des Bergfilms: „Das Außerordentliche dieser Filme lag darin, dass sie grandiose Landschaftsbilder zu einer Zeit einfingen, als deutsche Filme im Allgemeinen nicht mehr als Studiodekorationen boten.“ Kracauer, *Von Caligari zu Hitler*, 119.

<sup>342</sup> Kracauer, *Von Caligari zu Hitler*, 271. Susan Sontag begreift diese Filme (v. a. jene von Arnold Fanck) übereinstimmend mit Siegfried Kracauer als „eine Anthologie prototypisch nazistischer Gesinnungen“: „In Fancks Filmen war das Bergsteigen eine visuell unwiderstehliche Metapher für grenzenloses Streben nach dem – schönen und zugleich furchterregenden – hohen mythischen Ziel, ein Streben, das sich später im Führerkult konkretisieren sollte.“ Sontag, *Faszinierender Faschismus*, 99. Rentschler sieht Bergfilme einerseits als Vorboten des Faschismus, andererseits in der Tradition des Weimarer Kinos, das widersprüchliche Reaktionen auf die Moderne widerspiegelt; er betont daher ihre Ambivalenzen: „In the mountain film, we confront a spirit of surrender and heroic fustian which, without a doubt, anticipates Nazi irrationalism. [...] At the same time, it also reflects nonsynchronous energies active across the political and aesthetic spectrum in post-World War I Germany.“ Rentschler, *Mountains and Modernity*, 708.

nalismus<sup>343</sup> jener Studierenden und AkademikerInnen ansprechen, die eine unmittelbare und elementare Erfahrung am Berg suchen, Naturmystifizierung und Weltflucht propagieren, voll Verachtung für StädterInnen und „TieflandbewohnerInnen“. „Die Botschaft der Berge, die Fanck durch solche großartigen Aufnahmen zu verbreiten suchte, war das Glaubensbekenntnis vieler Deutscher, ob mit oder ohne akademische Titel, einschließlich eines Teils der Universitätsjugend. Lange vor dem Ersten Weltkrieg verließen Gruppen von Münchner Studenten die langweilige Hauptstadt, um jedes Wochenende in den nahe gelegenen bayerischen Alpen ihrer Leidenschaft zu frönen. Nichts schien ihnen süßer als der nackte, kalte Fels im dämmerigen Morgenlicht. Im erhabenen Gefühl, es Prometheus gleichzutun, erklimmen sie einen gefährlichen ‚Kamin‘, rauchten dann ruhig ihre Pfeifen auf dem Gipfel und sahen mit unendlichem Stolz auf die ‚Talschweine‘ herab – die plebejischen Massen, die sich nie in jene hehren Höhen begeben würden. Diese Bergsteiger waren kaum einfache Sportler oder leidenschaftliche Liebhaber des majestätischen Panoramas, sie waren Gläubige, die die Riten eines Gottesdienstes vollzogen [...]. Ihre Haltung lief auf einen heroischen Idealismus hinaus, der sich, aus Blindheit gegenüber substanzielleren Idealen, in touristischen Heldentaten austobte.“<sup>344</sup>

Béla Balázs hingegen verteidigt die Filme, er erarbeitet sogar das Drehbuch für Leni Riefenstahls *Das blaue Licht*. Balázs weist KritikerInnen Fancks zurecht und preist dessen Dramatisierung der Natur sowie seinen Zugang zur Berglandschaft. Die Größe der Natur könne nicht einfach wiedergegeben werden, die ZuschauerInnen müssten sie erleben, um sie wahrzunehmen. So vollziehe Fanck in seinen Filmen die „Errettung der physischen Welt“ und stelle sie in ihrer Materialität wieder her.<sup>345</sup>

---

<sup>343</sup> „Außerdem war die Vergötzung von Gletschern und Felsen symptomatisch für einen Antirationismus, den die Nazis ausschlachten konnten.“ Kracauer, *Von Caligari zu Hitler*, 121.

<sup>344</sup> Kracauer, *Von Caligari zu Hitler*, 120.

<sup>345</sup> Zit. nach Paulus Ebner, Die USA als Gegenentwurf zu „Heimat“: Das Amerikabild in *Der verlorene Sohn* (1934) und *Der Kaiser von Kalifornien* (1936) von Luis Trenker. In: Susan Ingram, Markus Reisenleitner, Cornelia Szabó-Knotik (Hg.), *Identität, Kultur, Raum: Kulturelle Praktiken und die Ausbildung von Imagined Communities in Nordamerika und Zentraleuropa*. Wien 2001, 183–198, 184. Vgl. auch Rentschler, *Mountains and Modernity*, 697.

## 6.8. Der Bergfilm als „Körperkino“

Die meisten Analysen des Bergfilms setzen sich mit Inhalten und Ästhetik der Filme auseinander, die Rezeptionsseite wird wenig oder gar nicht angesprochen. Christian Rapp jedoch stützt sich in seinen Interpretationen unter anderem auf zeitgenössische Filmkritiken. Er untersucht auch die Wirkung der Filme, sowohl auf die KritikerInnen als auch auf ihr Publikum. Er beschreibt den körperlichen Effekt<sup>346</sup> der Bergfilme, da der Schweiß der HauptdarstellerInnen sich auf die Zusehenden überträgt: *„Bergfilme setzen gerne auf das Mittel der Überwältigung. Sie spekulieren darauf, dass die Eisstürme, die von der Kinoleinwand blasen, bis in den Zuschauersessel hinein Kälte verbreiten, dass bizarre Landschaften ein Staunen und Raunen hervorrufen oder Menschen, die sich gerade noch mit einem Finger in einer Felsnische halten können, auch beim Publikum schwitzende Hände verursachen. Sie setzen darauf, dass sich im Körper des Zuschauers etwas regt.“*<sup>347</sup>

Die RezensentInnen der zeitgenössischen Zeitschriften beschwören in ihren Kritiken die „miterlebte Realität“ der Filme, deren Wirkung auf die ZuschauerInnen, rufen dabei aber immer wieder deren geschützte Position ins Gedächtnis. Sie verweisen auf den Ort des Kinos – ein abgeschlossener, halböffentlicher Raum, in den man geht, um die gefährlichsten Abenteuer zu erleben; dort ist ein Mit- und Ausleben tief greifender Emotionen möglich, gleichzeitig befindet man sich in Sicherheit und sitzt bequem.<sup>348</sup>

---

<sup>346</sup> Linda Williams prägte den Ausdruck „Körpergenres“ für Porno- und Horrorfilme sowie Melodramen, die beim Publikum körperliche Reaktionen hervorrufen: Sperma, Schweiß und Tränen. Die Körper der Zusehenden sind gefangen von Emotionen und Sensationen und befinden sich (visuell und auditiv) in Ekstase. Frauen fungieren in allen drei Genres „as the primary embodiments of pleasure, fear and pain“. Linda Williams, *Film Bodies: Gender, Genre and Excess*. In: Brady, Cohen, *Film Theory and Criticism*, 701–715, 704.

<sup>347</sup> Rapp, *Zwischen Naturapotheose und Körperkult*, 7. Für Rapp stehen in der Frühzeit des Genres die Verherrlichung der Berge, denen sich der Mensch zu unterwerfen hat, im Vordergrund, während später zunehmend „der menschliche Körper, seine Technik und Geschicklichkeit“, fokussiert wird. Vgl. die Interpretationen Susan Sontags, die auf die Körperlichkeit des Genres verweist: *„[In] den Bergfilmen streben dick verummte Gestalten in die Höhe, um sich in der Reinheit der Kälte zu beweisen; Vitalität wird gleichgesetzt mit äußerstem physischen Einsatz.“* Sontag, *Faszinierender Faschismus*, 108.

<sup>348</sup> Vgl. die Kritik vom 3. Februar 1931 im *Berliner Tagblatt* zu dem Fanck-Tonfilm *Stürme über dem Mont Blanc*: *„Da sitzt man nun in seinem warmen, weichen Theatersessel, und dann hat man ein paar Meter hin die entrückteste Welt vor sich, die tollsten Tollheiten der europäischen Erdoberfläche, Zacken und Schlünde, Abgründe und Schrofen. Höher geht's nicht mehr, aber auch nicht mehr bequemer.“* Ein anderer Kritiker schreibt über denselben Film: *„Stürmende Wolken, dahinjagende Nebelmassen, vom Föhnwind über zackige Grate und schneebedeckte Berggipfel getrieben, donnernde Lawinen, die herabstürzend die ganze Umgebung in eine milchige Flut verwandeln, prachtvolle Fernsichten – das alles erlebt man in zwei Stunden, während deren man in bequem gepolsterten Fauteuils sitzt mit der seltenen Intensität [...]“* Beides zitiert nach Horak, Dr. Arnold Fanck, 42.

Die Filme setzen auf die visuelle und physische Kraft der gezeigten Landschaften und Schicksale, die das Publikum mitreißen und stimulieren, an alle Sinne appellieren. Die Erhabenheit der Bergwelt soll sicht- und fühlbar gemacht werden. Dieses „Erleben“ des filmischen Bildes vollzieht die Diktion der KritikerInnen nach – das „Grauen abgrundtiefer Spalten“ (*Die weiße Hölle vom Piz Palü*) wird herbeizitiert, man fühlt sich „hochgerissen in den Sturm eines erregenden Erlebnisses“ (*Stürme über dem Mont Blanc*), spricht von „bezwingender, erobernder Kraft“ (*Berg des Schicksals*) und „namenloser Schönheit“.<sup>349</sup> Auch die auf Filmplakaten und in Ankündigungen angewandte Sprache sowie die Beschreibungen der Produktion durch die Filmleute selbst arbeiten wiederholt mit extremen Gegensätzen und strukturieren so in gewisser Weise die Empfindungen des Publikums vor.<sup>350</sup>

## 6.9. Niedergang und Neuanfang

Nach einem Höhepunkt der Bergfilmproduktion in den Jahren 1930 bis 1932, gemessen an deren Zahl und Qualität,<sup>351</sup> mit großen Erfolgen beim Publikum und weitgehend positiver publizistischer Berichterstattung, versandet das Genre Mitte der Dreißigerjahre, abgesehen von wenigen Nachfolgern nach dem Zweiten Weltkrieg und einzelnen Versuchen in Hollywood. Der klassische Bergfilm im Stil von Arnold Fanck geht bereits mit dem Aufkommen des Tonfilms zurück, da die knappen Geschichten die Möglichkeiten des Tons nicht ausnützen können, das Pathos der stummen Landschaften allein nicht mehr ausreicht. Trotz seiner relativen Kurzlebigkeit wird dieses Genre grundlegend für später entstehende deutsche Genres, wie die Reisefilme der Fünfzigerjahre oder die Abenteuerfilme der Siebziger.

Einige Schüler Fancks versuchen in den Fünfzigern, das Genre mehr im Sinne eines Bergheimatfilms<sup>352</sup> wieder zu beleben (z. B. *Nacht am Montblanc* D 1951, R: Harald

---

<sup>349</sup> Die Zitate stammen aus der *Lichtbildbühne* (3. 2. 1931), der *Vossischen Zeitung* (14. 5. 1924) und aus dem *Völkischen Beobachter* (22. 12. 1929). Alle zitiert nach Rapp, *Zwischen Naturapotheose und Körperkult*, 7.

<sup>350</sup> Vgl. dazu diverse Filmtitel Arnold Fancks, wie u. a. *Berg des Schicksals*, *Der Heilige Berg*, *Die Weiße Hölle vom Piz Palü*, reißerisch und mystifizierend, einer „pathetischen Aufladung und symbolischen Überhöhung des Alpinismus“ entsprechend. Christoph Hust, Paul Hindemith als Filmkomponist. Über die Musik zu Arnold Fancks *Im Kampf mit dem Berge: in Sturm und Eis*. In: *Filmarchiv* 12, 30.

<sup>351</sup> Der Bergfilm ist laut Christian Rapp 1931 nach historischen Kostümfilmern und Filmkomödien das dritterfolgreichste Genre im deutschen Kino. Drei der 40 erfolgreichsten Filme des Jahres 1932 stammen aus der Produktion von Trenker und Fanck, nämlich *Berge in Flammen*, *Der weiße Rausch* und *Stürme über dem Mont Blanc*. Vgl. Rapp, *Höhenrausch*, 11.

<sup>352</sup> In Überblickswerken der Dreißigerjahre werden Bergfilme noch als eigenes Genre erfasst (z. B. in Rudolf Oertels *Film Spiegel*, Wien 1941), später eher dem Heimatfilm zugeordnet. Vgl. Rapp, *Höhenrausch*, 13.

Reinl), verzeichnen jedoch keine großen Erfolge. Die Berge fungieren hier nicht mehr als Sinnbild für das Fühlen und Empfinden der ProtagonistInnen, sondern sind bloß Kulisse, „profanisiert“ und ihrer „Erhabenheit“ beraubt; sie dienen als „Turngeräte“ für Sportausübung.<sup>353</sup>

Der Heimatfilm dominiert die deutsche und österreichische Filmproduktion jener Zeit.<sup>354</sup> Die Handlung ist meist in der Bergwelt angesiedelt, jedoch arbeiten diese Filme nicht mit der für den Bergfilm typischen Authentizität des Settings, sie konstruieren vielmehr eine gekünstelte Ideallandschaft. Der Heimatfilm greift nach Gertraud Steiner zwar auf „das Arsenal an Bildern und Metaphern“ der Bergfilme sowie einiger „Volksschriftsteller“ (v. a. Ludwig Ganghofer) zurück, „reproduziert es aber in einer leicht verständlichen und weiter trivialisierten Weise wieder und wieder, bis das Bedeutungsarsenal endgültig zum Absturz gebracht und zur Parodie seiner selbst wird“.<sup>355</sup> Gezeigt werden Aufnahmen einer heiter-freundlichen, von Tieren bevölkerten Natur, die ihrer „Geheimnisse“ beraubt, verniedlicht und verkitscht ist. Die menschlichen Figuren (biedere Jungmänner, brave Töchter, ernste Väter, geheimnisumwitterte Bösewichte – interessanterweise sind die Familien meist durch die Abwesenheit einer Mutter gekennzeichnet) entsprechen in ihrer Schwarz-Weiß-Zeichnung der verharmlosten Natur. Diese Filme sollen der Tourismuswerbung dienen, bloß kein Aufsehen erregen, weder inhaltlich noch stilistisch. Sie propagieren einen reaktionären Kunst- und Gesellschaftsbegriff sowie rückschrittliche Frauenrollen. Die kleine Welt des Heimatfilms erscheint als geschichtslose, das Thematisieren politischer Vergangenheit ist ein Tabu. 1960 ist dieses Genre bereits weniger populär, auch wegen des ideologischen Ballasts.

---

<sup>353</sup> Georg Seeblen meint, in den Bergfilmen drücke die Natur sich in den Menschen aus, während sie im Heimatfilm „dazu verurteilt“ sei, „nur noch als symbolische Bestätigung sozialer Beziehungen zu fungieren. Wer hier auf den Berg steigt, ringt nicht mit der Natur, sondern sucht bloß Bestätigung; die Gesellschaft verfolgt ihn bis zum Gipfelkreuz – und die Helden des Genres sind dankbar dafür.“ Georg Seeblen, *Durch die Heimat und so weiter. Heimatfilme, Schlagerfilme und Ferienfilme der fünfziger Jahre*. In: Hilmar Hoffmann, Walter Schobert (Hg.), *Zwischen Gestern und Morgen. Westdeutscher Nachkriegsfilm 1946–1962*. Frankfurt a. M. 1989 (= Schriftenreihe des Deutschen Filmmuseums Frankfurt am Main) 136–161, 159.

<sup>354</sup> Fast „ein Drittel der österreichischen Produktion in den 20 Jahren nach Kriegsende sind Heimatfilme“, schreibt Gertraud Steiner. Von 445 österreichischen Filmen zwischen 1946 und 1966 seien „bei großzügiger Auslegung“ 122 Heimatfilme. Dabei handle es sich um ein „ausschließlich deutsch-österreichisches Phänomen“, ein „identitätsstiftendes und -reflektierendes Genre“, das der „seelische[n] Befindlichkeit“ der ÖsterreicherInnen und Deutschen entspreche: „*Nach den Schrecken der Kriegsjahre sehnte man sich nach Harmonie und nach den vielen Identitätsbrüchen Österreichs – 1918, 1934, 1938 und 1945 – versuchte man auch über den Heimatfilm eine Neudefinition Österreichs.*“ Gertraud Steiner, *Der Sieg der „Natürlichkeit“ im österreichischen Heimatfilm*. In: *Filmarchiv* 12, 25.

<sup>355</sup> Steiner, *Der Sieg der „Natürlichkeit“*, 26f.



## 6.10. Fortführung und Neugewichtung des Bergfilms bei Luis Trenker

Luis Trenker greift in all seinen Werken Elemente des Bergfilms auf.<sup>356</sup> Zwar entstammt er der „Schule“ des Arnold Fanck, doch lässt sich in seinen Filmen eine andere Schwerpunktsetzung feststellen. Bei ihm steht die Handlung im Vordergrund, wenn seine Dramaturgie auch oft Lücken und enorme Zeitsprünge, Ungleichzeitigkeiten und Ungereimtheiten aufweist. Dennoch entwickelt er mehr „Gespür“ für das Narrativ als Fanck. Nun ist nicht mehr die Natur handlungsbestimmender Mittelpunkt, sondern die Person Luis Trenker in unterschiedlichen Rollen, die sich immer ähneln – Trenker ist „natürlicher“ Mittelpunkt einer Bergdorfsgemeinschaft, jugendlich-wilder „Rebell“, enthusiastisch und „rechtschaffen“, ein autoritärer „charismatischer Führerheld“<sup>357</sup>. „Trenker spielt zeit seines Lebens den Naturburschen aus den Dolomiten, eine Rolle, die ihm angeboren war. Für ihn sind die Berge eine Tatsache, er lebt in und mit ihnen, doch sie bleiben ein Teil der Kulisse, der unbeteiligten Umwelt, weniger eine aktive Macht, die in das Geschehen eingreift. Trenkers Bergfilme handeln von positiven Helden, die sich der Kraft der Berge bedienen, die den Feind schlagen können, weil sie in den Bergen heimisch sind.“<sup>358</sup> Die Berge spielen nicht mehr die Hauptrolle, die jetzt eindeutig an Trenker selbst vergeben ist.

Arnold Fancks Werke preisen den Individualismus als höchstes Gut; die Lösung von Konflikten liegt bei ihm im Opfer einer Einzelperson für eine andere (z. B. für eine Frau, *Die weiße Hölle vom Piz Palü*), am Ende der Handlung bleibt ein auf sich selbst zurückgeworfenes Individuum übrig (*Der heilige Berg*). Die allegorische

---

<sup>356</sup> Stefan König beschreibt Trenkers Regiearbeit *Der Berg ruft* als den „auffälligsten, spektakulärste[n] und populärste[n] Bergfilm, der vor 1939 entstanden ist. [...] Und Trenkers Film vereinigt in sich alles, was den Bergfilm ausmacht: Dramatik und Kitsch, Romantik und Tod.“ König, *Der Mythos vom heiligen Berg*, 114. Diese sind auch Elemente des Hollywood-Schemas, doch, so König, bei Trenker belastet durch eine gewisse Provinzialität. König, *Der Mythos vom heiligen Berg*, 114. Zusätzlich ist Trenker von den Wochenschauen während des Ersten Weltkriegs beeinflusst, die Aufnahmen von den Winterfronten zeigen. Vgl. Elisabeth Baumgartner, *Situation und Geschichte des Films in Südtirol*. In: *Süd/Tiroler Filmwoche in Wien. Von Luis Trenker bis Giorgio Moroder und Reinhold Messner*. 2. – 24. März 1985. (o.O.) 1985, 91–122, 118, Fußnote 9. „Alle problematischen Elemente des Bergfilms liegen in der Karriere des Tiroler Alpinisten, Schauspielers, Kameramanns und Regisseurs Luis Trenker zusammen, dessen Name seit *Der Rebell* (1932) zur Personifikation sowohl der dem Genre inhärenten Spannung zwischen Rebellion und Autoritarismus als auch seiner sich verändernden politischen Besetzungen in den 1920er und 1930er Jahren wurde.“ Sabine Hake, *Film in Deutschland. Geschichte und Geschichten seit 1895*. Reinbek bei Hamburg 2004, 87.

<sup>357</sup> Vgl. Yazdanpanah, „Amerika“ in Luis Trenkers *Der Kaiser von Kalifornien*, 116–122.

<sup>358</sup> Horak, Dr. Arnold Fanck, 38. Siegfried Kracauer schreibt in einer Rezension des Films *Die heiligen drei Brunnen* in der *Frankfurter Zeitung* (20. 4. 1930) über Luis Trenker: „Das sentimentale Hochgebirge ist der rechte Hintergrund für den Ingenieur Luis Trenkers, der ein hundertprozentiger Mann ist, wo immer er bergsteigt. Zu seiner Vollkommenheit fehlte allenfalls noch die Ritterrüstung.“ Kracauer, *Von Caligari zu Hitler*, 425. Herbert Rosendorfer bezeichnet ihn als „Ewigen Tyroler“. Zit. nach Rufegger, *Das Matterhorn des Luis Trenker*, 64.

Bergnatur bildet die optimale Voraussetzung zum Eins-Werden mit sich selbst der männlichen Figuren, störende Elemente (wie Frauen, die Gemeinschaft anderer Menschen), die davon ablenken, haben hier keinen Platz.<sup>359</sup> Nach Siegfried Kracauer verarbeiten diese Filme das Leiden an der Niederlage Deutschlands im Frieden von Versailles und weisen – durch die inszenierte Todesmystik, ihr Pathos und Männlichkeitsbild – bereits wichtige Elemente der NS-Ästhetik auf.

Luis Trenker stellt auch individualistische Männer in den Mittelpunkt seiner Filme, doch sind diese nicht einzelgängerisch: Sie brauchen die Gemeinschaft, um reüssieren zu können, benötigen die anderen, um hervorstechen zu können, ihre „Führerqualitäten“ zu entwickeln. Die Opfer seiner Helden – sofern sie welche begehen – zielen auf die Gemeinschaft ab (z. B. in *Der Rebell*), werden nicht für Einzelne dargebracht. Trenker charakterisiert sich damit als „klassischer“ (männlicher, weißer) „Held“.<sup>360</sup>

Der dramaturgische Aufbau der Trenker-Filme ist meist gleich: Der Einstieg erfolgt mittels Wolkenbildern (ein beliebtes Eröffnungsmotiv in vielen Filmen der Zeit). Zuerst wird der Held in seinem Umfeld vorgestellt, dann geschieht eine schnelle Einführung in Thema und Hauptfiguren. Nun wird der aktionsgeladenen Handlung (z. B. *Der Rebell*, *Berge in Flammen*), meist kombiniert mit Massenszenen, viel Platz gegeben.<sup>361</sup> Diese bewirkt jedoch keine radikale, revolutionäre Veränderung: Am Ende steht die Katharsis – die Heimkehr ins alte Leben, zu alten Freundschaften und in die patriarchal-autoritäre Dorfgemeinschaft (*Berge in Flammen*, *Der verlorene Sohn*) oder eine Apotheose (*Der Rebell*, *Der Kaiser von Kalifornien*).

Beliebtes filmisches Mittel zur Szenenverbindung ist die Überblendung, die Zeitsprünge überbrückt und eine Überhöhung des Geschehenen bewirkt, auf Zukünftiges verweist. Trenker setzt sie gern am Ende bzw. an wichtigen Schnittstellen ein, vergleichbar dem Bild der Wolken, das ebenfalls Bindeglied zwischen Szenen ist und als Makro wiederum häufig die letzte Einstellung bildet. Die Bedeutung von Wolken ist auch in Leni Riefenstahls *Triumph des Willens* (D 1934) evident: In der

---

<sup>359</sup> Die „reine“ Bergnatur erscheint befreit vom „Zivilisationsmüll“, somit auch von Menschen; wenn doch Frauen am Berg auftauchen, lösen sie Unglück und Konflikte aus.

<sup>360</sup> Ein Held, der nur Taten für sich selbst vollbringt, wäre unnötig bzw. unheroisch; er kann nur von Bedeutung sein, wenn mit seinem Tun Besserung und Fortschritt für andere verbunden sind.

<sup>361</sup> Dieser dramaturgische Aufbau scheint in Filmen dieser Zeit üblich zu sein (z. B. *Gold in New Frisco* D 1939, R: Paul Verhoeven).

ersten Szene schwebt Adolf Hitler in einem Flugzeug aus den Wolken zum Volk herab und wird so als „lichte Führerfigur“ und „gottgegeben“ inszeniert.

Die Bedeutungen von Wolkenbildern und Überblendungen ähneln sich: Als visuelle Stilmittel allegorisieren sie die Handlung und überwältigen das Publikum. Sie stellen Ankündigungen dar (Aufbruch, Reisen, Veränderungen), eine Aufforderung, die Handlung als Gleichnis zu lesen (vgl. den Filmtitel *Der verlorene Sohn*), einen Verweis auf überirdische Kräfte (den bei Trenker ständig präsenten katholischen Gott), und weisen das menschliche Leben als vorherbestimmt und schicksalhaft aus. Karsten Witte schreibt über die Bedeutung der Überblendung: „Die Überblendung im NS-Film besagt nie eine Verwandlung nach vorwärts, sondern stets eine Verwandlung nach rückwärts.“<sup>362</sup> Trenker setzt in *Der verlorene Sohn* Überblendungen an den „plot points“ ein, sie signalisieren zuerst Aufbruch, schließlich eine Rückkehr ins Altbekannte.

Ab *Berge in Flammen* tritt Trenker bei fast allen weiteren Filmen als Autor, Regisseur und Hauptdarsteller in Personalunion auf. Ähnlich wie Fanck beschäftigt auch Trenker bei seinen Produktionen oft dasselbe Team. Die Musik stammt z. B. meist von Giuseppe Becce, einem Routinier, der für viele Bergfilme komponiert hat. Diese ist eher illustrativ als kontrapunktisch, so auch in *Der verlorene Sohn*. Viele seiner Lieder, Märsche und eingängigen Melodien werden zu ihrer Zeit populär, so auch das leitmotivische Holzfällerlied *Die allerlustigsten Leut' sind die Holzhackerleut'* aus *Der verlorene Sohn*.

---

<sup>362</sup> Karsten Witte, Film im Nationalsozialismus. Blendung und Überblendung. In: Wolfgang Jacobsen, Anton Kaes, Hans Helmut Prinzler (Hg.), Geschichte des deutschen Films. Stuttgart/Weimar 1993, 119–170, 154.

## 7. Der verlorene Sohn (1934)

Die Erzählung des Films lässt sich in wenigen Worten zusammenfassen: Trenkers alter ego, der „verlorene Sohn“ Tonio<sup>363</sup>, kantig-markanter Bergfex und Held eines lieblichen Bergdorfs, verlässt nach einem Bergunglück, bei dem sein bester Freund stirbt, Heimat samt Verlobter, um sein Glück in der Ferne – in *der* Großstadt schlechthin, in New York – zu suchen. Am Ende kehrt er, sich der „wahren Werte“ des Lebens besinnend, nach Hause zurück.

Der Vorspann von *Der verlorene Sohn* zeigt folgende symbolisch behaftete Bilder: die Sonnenmaske des Raunachtsfestes, die New Yorker Skyline, eine von idyllischer Berglandschaft umgebene Almhütte, als Letztes erneut die Sonnenmaske. Diese Bilder nehmen das Geschehen des Films vorweg und reduzieren es auf drei paradigmatische „Icons“ (Heimat – Fremde – Heimat), gekennzeichnet durch leichte Verständlichkeit und hohen Wiedererkennungswert. Das visuelle Leitmotiv bildet die Sonnenmaske, ein goldenes heidnisches Symbol für das Mythische. Sie funktioniert als Klammer<sup>364</sup> und tritt an den Plot Points der Handlung in Kraft; sie steht für das „ewig Währende“, die übermenschlichen Kräfte (Natur, Gott) als Konstanten im Leben.

Die Musik ist diegetisch, unterstreicht die symbolische Wirkung der Bilder: Zum ersten Bild klingt das „Leitmotiv“ des Films an, das Holzfällerlied von Giuseppe Becce; die Aufnahmen von New York werden von trister Musik, demselben in Moll abgewandelten Lied begleitet, der Refrain bedeutet Aufschwung. Die Almhütte ist mit lieblichen Tönen untermalt, dann klingt wiederum das Holzfällerlied an, es unterstreicht das Idyll, die Erfüllung. Wie im Bergfilm (meist Stummfilme) spielt die Musik in vielen Trenker-Filmen eine wesentliche Rolle: Sie gibt das Tempo vor, unterstützt die Aufnahmen, verstärkt die Tragik des Geschehens, nimmt Wendungen der Handlung vorweg.

---

<sup>363</sup> Trenker sieht sich selbst in der Figur des Tonio verkörpert und bezeichnet die Erzählung als „Parabel auf seine eigene Biografie“, meint sogar, die Elendsszenen in New York wirklich so erlebt und nicht nur gespielt zu haben. In einem Fernsehinterview 1982 sagt er: „*Ich bin der verlorene Sohn gewesen, der hier von der Heimat weggegangen ist' in die Welt hinaus, viel gekämpft hat, immer mit'm Herzen da gewesen ist.*“ Zit. nach Rapp, Höhenrausch, 199. Der Filmtitel zitiert die gleichnamige Bibelstelle von der Legende vom Verlorenen Sohn, der geläutert in die Arme seines Vaters zurückkehrt. Anstelle des eifersüchtigen zweiten Sohns setzt Trenker die Dorfgemeinschaft, die aber bei Tonios Rückkehr sofort versöhnt scheint.

<sup>364</sup> Nach Christian Rapp rekurriert die Sonnenmaske als Symbol einer mystifizierten Naturvorstellung wie das „Sonnenzeichen“ der NationalsozialistInnen, das Hakenkreuz, „auf das Ritual einer sozialen Gemeinschaft“. Vgl. Rapp, Zur Topographie des deutschen Bergfilms, 205.

## 7.1. Aufbau

Der Film *Der verlorene Sohn* ist gegliedert in drei in sich geschlossene Erzählblöcke, die thematisch und visuell divergieren und mittels Überblendungen verbunden sind. Die Analyse folgt diesem Aufbau weitgehend, wobei innerhalb der jeweiligen Teile jene Inhalte und Bilder thematisiert werden, die in Hinblick auf ihren Entstehungszusammenhang ergiebig erscheinen bzw. Aufschluss geben über Trenkers Amerikabilder. Wesentlich ist die historische Kontextualisierung in der Zeit von später Weimarer Republik und frühem Nationalsozialismus, deren Einflüsse den Film speisen.

Der erste Erzählblock schildert „die Heimat“ – die Bergwelt, das „authentische“ Leben der dörflichen Gemeinschaft, in deren Mittelpunkt Tonio steht, und ihre „organische“ Arbeitsweise. Die filmische Gestaltung der Landschaften erinnert an Bergfilme der Fanck'schen Tradition: Skiabfahrten und v. a. die Holzarbeiten im Wald werden mit einer dynamischen Kameraführung, schnellen Schnitten<sup>365</sup> und ungewöhnlichen Perspektiven in Szene gesetzt, das Bergdorf hingegen mit Weichzeichner und sehr statisch.

In der Analyse werden wesentliche Bestandteile dieser Erzähleinheit extrahiert und in einen weiteren Bedeutungszusammenhang gestellt. Trenkers Ideen von Natur, Arbeit und Gemeinschaft können im Hinblick auf die NS-Ideologie gelesen werden. Dabei sind die zeitgenössischen Analysen von Herbert Marcuse aufschlussreich, der Elemente dieser Ideologie definiert und historisiert. Die Art und Weise, wie Trenker seine Ideen – ein Konglomerat von Vorstellungen unterschiedlicher Herkunft – zusammensetzt, kann entsprechend Stephen Lowrys struktureller Analyse faschistischer Ideologie als dem nazistischen Vorgehen gemäß gedeutet werden. Die NS-Ideologie beinhaltet laut Lowry nicht nur die typischerweise mit ihr

---

<sup>365</sup> Die durchschnittliche Länge einer Einstellung in *Der verlorene Sohn* beträgt 5,5 Sekunden, in *Der Kaiser von Kalifornien* sechs Sekunden. Vgl. Barry Salt, zit. nach Rentschler, *The Ministry of Illusion*, 338, Fußnote 74. Im Allgemeinen weisen europäische Filme (ausgenommen Großbritannien) bei 122 untersuchten Filmen zwischen 1934 und 1939 eine Schnittlänge von zwölf Sekunden auf. In Deutschland ist eine schnelle Schnittfolge häufiger, meint Barry Salt: „*The German Situation was fairly similar, with slightly more emphasis on fast cutting, mostly due to the activities of Luis Trencker [sic].*“ Bei Trenker beträgt die durchschnittliche Schnittlänge ca. 5,5 Sekunden; eine so hohe Frequenz wird in den anderen europäischen Ländern erst in den späten Dreißigern erreicht. In den USA beträgt die durchschnittliche Schnittlänge („average shot length“) im selben Zeitraum bei 184 untersuchten Filmen neun Sekunden. Vgl. Barry Salt, *Film Style and Technology: History and Analysis*. London 1992, 214–216.

identifizierten rückwärtsgewandten Elemente; wichtige Bestandteile sind ebenso die faschistische Öffentlichkeit und die vehement geförderte Massenkultur. Bei Trenker finden sich diese „modernen“ Elemente eher auf der filmischen denn inhaltlichen Ebene (hier nur in Verbindung mit Amerika), vergleichbar der Methode des Bergfilms, reaktionäre Inhalte mit modernster Kamertechnik zu vermitteln.

Auffällig in Ideologie und Praxis im NS-Regime ist die Inkohärenz in vielen Belangen (z. B. in der Haltung der Religion oder der Frau gegenüber), wie sie auch im Kapitel „Film unter nationalsozialistischer Herrschaft“ hervorgetreten ist. Trenkers Positionen scheinen eindeutiger. Jedoch soll nicht allein eine Lesart verfolgt werden, die einen NS-Ideologiegehalt ermitteln will; auch jene Elemente werden ausgemacht, die nicht deckungsgleich mit der vorherrschenden Ideologie sind, wie Trenkers ungebrochener Katholizismus bzw. seine Faszination mit der Stadt New York.

Heimat ist ein zentraler Bestandteil vieler Trenker-Werke. Daher wird in einem Exkurs die Entwicklung dieser Vorstellung, die im gesamten deutschen Sprachraum wirksam ist, bis hin zur nationalsozialistischen „Volksgemeinschaft“ aufgezeigt, die soziale und Klassengrenzen überwinden und allen VolksgenossInnen eine „neue Heimat“ sein will.

Die Moderne findet in *Der verlorene Sohn* – wie im Bergfilm – durch Tourismus Einzug in das geschlossen wirkende System. Die Enge der Berge tritt in Kontrast zur „weiten Welt“, verkörpert im größtmöglichen Gegensatz zum Bergdorf, der Metropole New York. In Erscheinung tritt „Amerika“ vorerst in der Gestalt von amerikanischen TouristInnen, die durch ihr Auftreten Tonios Fernweh schüren.

Hier beginnt der Film die Opposition Stadt – Land zu etablieren, die auf mehreren Ebenen (z. B. im Frauenbild) aufgebaut und in der Analyse verhandelt wird. Aus den Weimarer Diskursen bekannte Wahrnehmungen, Stereotype und Ängste tauchen auf, zugleich spiegelt der Film Faszination und Interesse für das fremde Land, wie sie vor allem Anfang der Dreißigerjahre auftreten.

Der zweite Teil sticht durch seine eindrucksvollen Bilder aus dem restlichen Filmgeschehen heraus: Die „Fremde“ liegt in der Stadt New York, in Amerika. Tonio/Trenker ist ein Einwanderer, er eignet sich die Stadt und ihre Straßen durch Erwandern und Ersteigen der Hochhäuser an. Während sie inhaltlich einander als unversöhnlich gegenüberstehen, vergleicht die verwendete Filmsprache Stadt und Berg, betont deren Vertikalität: Berge werden zu Hochhäusern, Felsschluchten zu

Straßenschluchten. Kamerafahrten stürzen die Hochhausfassaden hinab, kurze Schnittfolgen betonen die Hektik des Stadtlebens. Die Innenräume sind dunkel und verwinkelt und erinnern an den Weimarer Film.

Trotz der Begeisterung für die optischen Reize der Großstadt kann der „Filmheld“ hier nicht reüssieren. Anders als im Dorf bleibt in der Masse der Großstadt das Individuum auf sich gestellt. Doch auch in der Stadt sind Ansätze einer Heimat möglich: Tonio findet einen Freund im Central Park, mit ihm sogar Arbeit auf einer Wolkenkratzerbaustelle; die Beschäftigungsverhältnisse sind jedoch nicht von Dauer, sondern instabil.

In diesen Szenen wird die Ambivalenz des Trenker'schen Amerikabildes offensichtlich. Wie im vierten Kapitel „Kultureller ‚Amerikanismus‘ im Nationalsozialismus“ erarbeitet, prägt solch eine Ambivalenz auch das offizielle Amerikabild in den frühen Dreißigern: Berichte schwanken zwischen Bewunderung der technischen Errungenschaften, der Schönheit des Landes und Ablehnung der kapitalistischen Gesellschaft. Der Vergleich und Wettbewerb mit den USA ist nach wie vor präsent; nun soll in der deutschen Diktion die Überwindung der sozialen Probleme, die in den USA vorherrschen, im besseren NS-Modell der „Volksgemeinschaft“ betont werden.

Trenker folgt diesem Auftrag: Durch die „realistische“ Darstellung der Depression der frühen Dreißigerjahre in den USA (filmisch mit versteckter Handkamera und „echten“ New Yorker Arbeitslosen als „StatistInnen“ ins Bild gesetzt, inhaltlich über die Schilderung der sozialen Unsicherheit, Arbeitslosigkeit und Vereinsamung) soll der „Mythos Amerika“ widerlegt werden. Sozialer Aufstieg geschieht durch Zufall, Nepotismus und Glück, nicht durch harte Arbeit, wie der American Dream verheißt.<sup>366</sup>

Untersucht wird das Amerikabild in diesem Film auch bezüglich der aktuellen Heimkehrerproblematik, die Thema mehrerer zeitgenössischer Filme ist: Das NS-Regime will v. a. FacharbeiterInnen zur Rückkehr „ins Reich“ bewegen. Luis Trenkers Film kann mit der Darstellung des Scheiterns und seiner Absage an den US-Kapitalismus als Beitrag dazu gewertet werden.

---

<sup>366</sup> „Der ‚amerikanische Traum‘, für viele Amerikaner [sic] ein Schlüsselwort ihres nationalgeschichtlichen Selbstverständnisses, symbolisierte stets auch für zahllose EuropäerInnen den Traum von einem ‚besseren Leben‘, von einem ‚guten Leben‘ durch Eigentätigkeit in und mit einem ungehemmten Kapitalismus.“ Lüdtko, MarBolek, von Saldern, Einleitung, 31.

Im dritten Teil erfolgt die Heimkehr: Von Amerika enttäuscht geht der „verlorene Sohn“ schließlich geläutert (dem biblischen Gleichnis entsprechend) und um die Vorteile der Heimat wissend ins Bergdorf zurück, genau zu jenem Fest, das – neben dem katholischen Fronleichnamfest – den Höhepunkt des dörflichen Gemeinschaftslebens bildet: die Raunacht, ein volkstümlicher Brauch, in dem heidnische und christliche Versatzstücke zusammenfließen. Die ausführlichen Raunachtsszenen haben ethnografischen Charakter und schildern „Volksbrauchtum“. Der Film endet wie er begonnen hat mit dem Bild eines glücklichen Paares: Tonio und Barbl, anfangs unter einem hölzernen Bergkreuz, am Schluss vor dem Altar einer katholischen Kirche. Wiederholt werden die im ersten Erzählblock etablierten Muster und Wertvorstellungen, die durch die Reprise unterstrichen werden.

Visuell entspricht der Film dem Bergfilmgenre, Aufbau und Inhalt von *Der verlorene Sohn* kommen dem Grundmuster des Genres Heimatfilm nahe: ein Kampf Gut gegen Böse, bei dem das Gute siegt (wie im Westerngenre). Im Heimatfilm verkörpert „das Gute [...] der heimatgebundene, die Traditionen bewahrende Mensch“<sup>367</sup>. Demgegenüber steht das Böse, das jedoch kein absoluter Bösewicht (wie in vielen Western) oder das Fremde ist, sondern das Entfremdete. *„Nicht die fremde Tradition ist schlecht, sondern jene Menschen, die ihre Traditionsbindung verloren haben. [...] Die Tradition ihrerseits, so schmerzlich und ungerechtfertigt sie der Einzelne zeitweilig empfinden mag, ist die über Jahrhunderte gewachsene kollektive Erfahrung einer Gemeinschaft, wie einem unwirtlichen Naturraum ein menschlicher Kulturraum abzurufen ist. Die Tradition ist für den Einzelnen zwar partiell schmerzlich, sichert aber der Gemeinschaft eine Lebensperspektive, ein Gefühl der Geborgenheit über den Tag hinaus.“*<sup>368</sup> Der Heimatfilm erzählt die Katharsis des Irregeleiteten, Entfremdeten, der schließlich im Happyend reich an Erfahrungen in die Gemeinschaft zurückfindet.

---

<sup>367</sup> Eisert-Rost u. a., Heimat, 28.

<sup>368</sup> Eisert-Rost u. a., Heimat, 28. Neben der Tradition ist das hauptsächlich Verbindende in *Der verlorene Sohn* die Landschaft der Bergwelt.



## 7.2. Heimat in Der verlorene Sohn

„Heimat, homeland: a place, a feeling; a physical space, a province of the psyche; at once something inordinately rich and something irretrievably lost. [...] To contemplate Heimat means to imagine an uncontaminated space, a realm of innocence and immediacy.“<sup>369</sup> Luis Trenkers Filme kreisen um einen speziellen Heimatbegriff: Diese Heimat liegt in den Bergen, in einer „unberührten“ Natur, nicht in der Stadt. Sie ist primär gekoppelt an eine – im Fall von *Der verlorene Sohn* geografisch nicht konkret ausgewiesene – Region, eine bestimmte Landschaft.<sup>370</sup> Robert Buchschwenter bezeichnet diese Heimat als „Einheitsmythos“: „In ihm schwimmen religiöse Werte, natürliche Existenzbedingungen, bäuerliches Arbeitsethos, Brauchtum und Liebe zur Tradition, kurzum: alles Althergebrachte [...]“.“<sup>371</sup> Elemente einer bäuerlichen Lebenswelt werden aufgegriffen, enthistorisiert und Bestandteile des neuen Mythos.<sup>372</sup> Neben ländlichen Bräuchen ist in Trenkers Heimatentwurf die katholische Kirche ein zentraler Bezugspunkt: „[...] Heimat for Trenker is a union of the South Tyrolean mountain regions, their local customs, and Roman Catholicism.“<sup>373</sup>

Tonio Feuersingers Dorf ist ein idealisierter, sentimental und emotional aufgeladener, zeitlos-mythischer Ort – ein Konstrukt, essenzialisiert aus Trenkers Heimatvorstellungen: Diese Ideen – Vorstellungen aus dem 19. Jahrhundert, „Blut und Boden“-Ideologien, unterschiedliche Traditionen und Bräuche – können mit den von

---

<sup>369</sup> Rentschler, *The Ministry of Illusion*, 74.

<sup>370</sup> Im Roman heißt das fiktive Dorf St. Laurein und ist laut Gudrun Pilz „auf Grund der mitgelieferten, widersprüchlichen geografischen Beschreibung als Ort im Dreieck Langkofel, Sellagruppe und Marmolata lokalisierbar“. Sie identifiziert diese Unbestimmtheit als einmalig in Trenkers Werk, meint aber, dass „ohnehin jeder Bescheid“ wusste, „wenn im Zusammenhang mit Trenker von ‚Heimat‘ die Rede war“. Gudrun Pilz, *Berge, Glaube und Heimat. Eine ideologiekritische Auseinandersetzung mit dem Schriftsteller Luis Trenker*. Wien, Univ. Diss. 1997, 133. Anders als in *Der verlorene Sohn* ist Heimat in *Der Kaiser von Kalifornien* nicht vordringlich an den Boden gebunden. Heimat kann man sich vermeintlich auch in der „Fremde“ schaffen und erarbeiten; Johann August Sutter scheitert aber an diesem Vorhaben. Eduard Spranger, ein Vertreter des Heimatdiskurses der 1920er, vertritt die Ansicht, Heimat könne sich der Mensch auch anderswo als am Geburtsort erschaffen, durch physische Arbeit und die entsprechende geistige Hingabe. Heimat ist demzufolge nicht der Ort selbst, sondern „a mentality or subjective state of mind arising from a relationship between human beings and places“. Elizabeth Boa, Rachel Palfreyman, *Heimat. A German Dream. Regional Loyalties and National Identity in German Culture 1890 – 1990*. Oxford/New York 2000, 6.

<sup>371</sup> Robert Buchschwenter, *Wer die Heimat im Stich lässt ... Von der ewigen Wiederkehr der ‚verlorenen Söhne‘*. Eine Geschichte über Luis Trenkers Legende *Der verlorene Sohn*. Unveröffentlichtes Manuskript. Wien 1992, 10.

<sup>372</sup> Ein Klischee, das auf unterschiedliche Weise tradiert wird, z. B. im Heimatfilm oder in Freilichtmuseen, die, anders als Trenker, oft Mühsal und Schwere der Arbeit betonen, doch damit wiederum die Kargheit und Archaik des Berglebens stilisieren, ähnlich dem Bergfilm.

<sup>373</sup> Birgel, Luis Trenker, 54.

Stephen Lowry als Bestandteile der NS-Ideologie identifizierten „Resten traditioneller Ideologien“ verglichen werden. (Er verwendet dafür auch den von Theodor Adorno entlehnten Terminus „Residual-Ideologien“.)<sup>374</sup>

Lowry untersucht Ideologie im Nationalsozialismus und schlägt – um einer Vereinfachung und Reduzierung zu entgehen – eine Differenzierung in drei „Grundformen der Kultur“ vor: „Reste traditioneller Ideologien“ (wie Glaube an die Nation, Volk, Rasse etc.), die sich vor allem auf reaktionäre Ideen stützen, „faschistische Öffentlichkeit“ (NS-Massenorganisationen) und „moderne Massenkultur“ („Kulturindustrie“); Erstere und Zweitere beinhalten die „normalerweise als typisch nazistisch bezeichneten Elemente der Ideologie“.<sup>375</sup> Die antimoderne Rhetorik der NS-Ideologie stellt eine Reaktion auf spezifische Erfahrungen (Rationalisierung, Kriegsniederlage etc.) und (gesellschaftliche, politische) Entwicklungen in Deutschland dar; nach Lowry erlangt sie erst im Zusammenhang mit den modernen Formen der NS-Ideologie ihre Bedeutung: *„Dieses künstliche Konglomerat verschiedener Elemente ist strukturell anders als die traditionellen Weltbilder der Vergangenheit. Die Nazi-Ideologie war eine moderne Nachahmung der traditionellen Ideensysteme, eine Antwort auf deren reale Auflösung. Die Nazi-Ideen, so wichtig sie waren, waren nur ein Teil der gesamten Ideologie.“*<sup>376</sup> Die rückwärtsgewandten Ideen werden durch neue kulturelle Formen vermittelt: durch das Radio, den Film oder aufwändige Inszenierungen von Öffentlichkeit (z. B. in Parteiveranstaltungen). Die einzelnen Elemente werden zwar als kohärente „totalisierende Ideologie“ präsentiert, doch bleiben sie „ein Nebeneinander widersprüchlicher Elemente, ein Mischmasch überholter Ideologien, die aus ihren ursprünglichen Kontexten gelöst sind, um eine Art Ideologie-Ersatz vorzutäuschen“.<sup>377</sup>

Den Widerspruch innerhalb der NS-Ideologie erklärt Lowry (wie auch Julien Petley) unter anderem durch die heterogene Basis der Partei, die unterschiedliche soziale Gruppen (mit scheinbar unvereinbaren Interessen) ansprechen und vereinen will (im nivellierenden Konzept der „Volksgemeinschaft“), was sich in internen Konflikten und einem politischen Wandel nach der Machtübernahme äußert (vgl. die Beseitigung der „linksfaschistischen“ Richtung innerhalb der Partei nach 1934 sowie die zunehmende Hinwendung zum Großkapital auf Kosten der Mittelschicht). *„Die*

---

<sup>374</sup> Vgl. Lowry, Pathos und Politik, 33.

<sup>375</sup> Lowry, Pathos und Politik, 32. Zur Analyse der modernen Massenkultur und ihres Ideologiegehalts vgl. die Analysen von Siegfried Kracauer, Kapitel 3.6 „Moderne und Masse“ der vorliegenden Arbeit.

<sup>376</sup> Lowry, Pathos und Politik, 34.

<sup>377</sup> Lowry, Pathos und Politik, 34.

*Nazis nahmen die versprengten Reste alter Ideologien auf und kombinierten sie relativ willkürlich in verschiedenen Konstellationen, je nach Zielgruppe, um auf den ‚Hunger nach Sinn‘ (Kluge) in verschiedenen Gesellschaftsschichten zu reagieren. Dabei benutzten sie alles, was für diese Zielsetzung als geeignet schien. Neuschöpfungen waren darunter kaum zu finden.“<sup>378</sup>*

Inwieweit dieses Gedankengut bzw. Elemente der „Ideologien“ in Trenkers Film zu finden sind, soll in dieser Arbeit diskutiert werden.

### **7.2.1. „Das Madl“ und „Der Vater“ – traditionelle Geschlechterrollen**

Die Eröffnungsbilder des Films zeigen Abendstimmung am Berg: Berggrücken, Sonnenstrahlen, im Gegenlicht ein Holzkreuz mit einem leidenden Christus am rechten Bildrand. Dann wird das Kreuz in die Bildmitte gerückt, von unten vor majestätischen Gipfeln gefilmt. Zu Füßen des Kreuzes sitzen einträchtig eine Frau und ein Mann, Barbl und Tonio. Die Kamera greift Tonios Blick auf, schweift mit ihm über Almwiesen, die darauf weidenden Schafe und Kühe – ein unschuldiges Bergidyll. Die Liebe der beiden ist keusch, sie drückt sich nicht körperlich aus und ist mehr ein Wissen um das Füreinander-Bestimmtsein, denn eine ausgesprochene Leidenschaft. Anders als in vorindustriellen Gesellschaften, in denen Familie und Dorfgemeinschaft die Heiratsagenden regelten, haben sich hier ohne äußeren Einfluss „die Richtigen“ gefunden.<sup>379</sup>

Sogleich werden starre, unwandelbare Geschlechterrollen etabliert, ablesbar an Gestik, Mimik und Körperhaltung. Barbl trägt ein weißes, eng anliegendes Kopftuch

---

<sup>378</sup> Lowry, Pathos und Politik, 34. Ernst Bloch schreibt über diese Aneignung von Begriffen durch die NationalsozialistInnen: „*Hat doch der Nazi nicht einmal das Lied erfunden, mit dem er verführt. Nicht einmal das Pulver, mit dem er feuerwerkt, nicht einmal die Firma, unter der er betrügt.*“ Bloch, Erbschaft dieser Zeit, 127.

<sup>379</sup> Mehr als der realen Heiratspolitik bei Bauern entspricht diese Darstellung einem romantischen bürgerlichen Liebesideal. Die traditionelle Brautwerbung in bäuerlichen Dorfgemeinschaften funktioniert im Rahmen der Kontrolle durch Gleichaltrige und Erwachsenengesellschaft. Mitte des 19. Jahrhunderts wird die Brautwerbung „privatisiert“, d. h. die Jugendlichen entziehen sich der kollektiven Überwachung, die „romantische Liebe“ beginnt sich durchzusetzen. Vgl. Edward Shorter, Die Geburt der modernen Familie. Reinbek bei Hamburg 1983, 145–198; Edward Shorter, Bäuerliches Heiratsverhalten und Ehebeziehungen in der vorindustriellen Gesellschaft. In: Heidi Rosenbaum (Hg.), Seminar: Familie und Gesellschaftsstruktur. Materialien zu den sozioökonomischen Bedingungen von Familienformen. Frankfurt a. M. 1980, 252–266 sowie Reinhard Sieder, Sozialgeschichte der Familie. Frankfurt a. M. 1987, 198–211. Im Kapitel „Liebe – ganz unromantisch“ seines 1960 überarbeiteten und neu aufgelegten, erstmals 1933 erschienenen Werks „Berge und Heimat“ verwirft Luis Trenker solche Darstellungen wie jene von Barbls und Tonios Liebe als „unrealistisch“ und weist sie als filmische Konstruktion aus: „*Kommt so einer, der die Bauern bisher nur aus Büchern, Filmen, Radiosendungen dieser Art kannte, ins Gebirge, so tritt zuerst eine sehr heilsame Ernüchterung ein. Es kommt ihm vor, als wäre hier für Liebe überhaupt kein Platz.*“ Im Folgenden beschreibt er Möglichkeiten für das „Zusammenfinden“ junger Menschen. Luis Trenker, Berge und Heimat. Hamburg 1960, 37.

und strickt – eine unschuldige Jungfrau. Später wird sie als Heilige gezeigt, als sie mit Stroh, Sichel und Kreuz um den Hals für ihren Vater posiert, der nach ihrem Vorbild eine Heiligenstatue schnitzt. Ihre ersten Worte prägen ihre weitere Charakterisierung: „*I möcht’ immer so dasitzen, Tonio.*“ Sie will verharren im Status quo, fürchtet die Veränderung, ist treu, unbeweglich, nicht neugierig auf die Welt „do drauß“. Tonio hingegen nimmt das Bild für sich ein. Pfeife rauchend, in Landjunkertracht und mit Trenkerhut gestikuliert er raumgreifend und spricht lebhaft.

In einer späteren Szene geht Tonio nach einem langen Arbeitstag noch schnell seinem Vater zur Hand, der mit einem Ochsespann seinen Acker pflügt (aus Froschperspektive im Gegenlicht vor einer Bergkulisse gefilmt). Er sei müde, meint der Vater, woraufhin Tonio ihn heimschickt und den Pflug übernimmt.

Das Dorf wird als patriarchal-autoritär organisierte Gemeinschaft präsentiert. Die Menschen verrichten die „traditionellen“ ländlichen Tätigkeiten entsprechend ihrem Geschlecht: Männer sind für außerhäusliche Holz- und Feldarbeiten zuständig, Frauen für die Hausarbeiten.<sup>380</sup>

Trenker arbeitet mit ausgeprägten Stereotypen, die sich durch den ganzen Film ziehen. Es treten auf der eindimensionale Bergfex Tonio, das Landmädl Barbl, der amerikanische Millionär Mr. Williams als Vertreter des Kapitalismus und seine Tochter Lilian als Vertreterin der „neuen Frau“. Die Stereotypisierung ist auch ein Stilmittel des Heimatromans: Die handelnden Personen bilden Archetypen, sie werden „erdverbunden“ und „bodenständig“ dargestellt und stehen in einer besonderen Beziehung zu der sie umgebenden (Berg-)Natur. Zu ihrer Charakterisierung werden häufig Vergleiche und Metaphern aus der Natur verwendet.<sup>381</sup>

---

<sup>380</sup> Interessant erscheint die Abwesenheit von Müttern: Weder Tonio noch Barbl haben eine Mutter bzw. findet diese keinen Platz in der filmischen Erzählung. Die fehlenden Mütter sind vor allem ein Kennzeichen der Heimatfilme der späten Vierziger- und Fünfzigerjahre, obwohl Frauen das Bild der Öffentlichkeit bestimmen (Kriegerwitwen, „Trümmerfrauen“ etc.) und diese Zeit eigentlich eine vaterlose ist. Die Filme kreisen zwar um den Topos der „heilen Welt“, dennoch finden sich kaum Bilder einer „heilen Familie“, in deren Zentrum die Mutter steht. Sie präsentieren Schrumpffamilien mit Vater und Tochter bzw. Sohn, in denen der Mann die Vater- und Mutterrolle einnimmt. Die Abwesenheit der Mütter wird selten erklärt (manchmal durch Unfälle o. Ä.). Vgl. dazu Renate Möhrmann, die nach ihrer Auseinandersetzung mit ca. 90 Heimatfilmen aus der Zeit von 1947 bis 1960 zum Schluss kommt: „*Im Heimatfilm fehlte die Mutter.*“ Renate Möhrmann, Einleitung. In: R. Möhrmann (Hg.), *Verklärt, verkitscht, vergessen. Die Mutter als ästhetische Figur.* Stuttgart/Weimar 1996, 1–19, 1.

<sup>381</sup> Der Literaturwissenschaftler Karl-Heinz Rossbacher bezeichnet das als „biologisierende Typisierung“: Die „Heimat-Natur“ kommt gleichsam in den Menschen zum Ausdruck. Zit. nach Eisert-Rost u. a., *Heimat*, 25.

### 7.2.2. „Die Berge“ – Mythos Natur

Wesentliches Element und Voraussetzung des Lebens und der Gemeinschaft in der Heimat ist die „zeitlose“ Natur, die zum ahistorischen Mythos erhöht wird – eine Funktionalisierung, wie sie Herbert Marcuse beschreibt. Er weist 1934 in seinem Essay „Der Kampf gegen den Liberalismus in der totalitären Staatsauffassung“ „Universalismus“, „Naturalismus (Organizismus)“ und „Existenzialismus“ als konstitutive Bestandteile der „neuen Weltanschauung“<sup>382</sup> aus und essenzialisiert wesentliche Elemente der „Blut und Boden“-Ideologie des deutschen Faschismus. Seine Ergebnisse können der Analyse des Naturmystizismus und der Verklärung des bäuerlichen Lebens in vielen Trenkerfilmen dienlich sein.<sup>383</sup>

Der „Naturalismus“ stellt, so Marcuse, die zum Mythos verklärte „Natur“ über den „Geist“, „die Herrschaft der Ratio“, und führe so zur „Entbindung aller irrationalen Mächte“: *„Die ‚Natur‘ ist die erste in der Reihe der bedingenden Voraussetzungen, denen die Vernunft unterstellt wird, die unbedingte Autorität des Staates die vorläufig letzte. Die vom Organizismus gefeierte ‚Natur‘ erscheint aber nicht als Produktionsfaktor im Zusammenhang der faktischen Produktionsverhältnisse, nicht als Produktionsbedingung, nicht als der selbst geschichtliche Boden der Menschengeschichte. Sie wird zum Mythos, und als Mythos verdeckt sie die organizistische Depravierung und Abdrängung des geschichtlich-gesellschaftlichen Geschehens. Die Natur wird zum großen Gegenspieler der Geschichte.“*<sup>384</sup> Diese „Ent-geschichtlichung“ drücke sich aus in der „Entwertung der Zeit gegenüber dem Raume“, der „Erhöhung des Statischen über das Dynamische, des Konservativen über das Revolutionäre, als die Ablehnung aller Dialektik, als Preis der Tradition um der Tradition willen“<sup>385</sup> – Wertungen, die sich in Trenkers Werk finden: So wird von Tonio der Statik der Heimat der Vorzug gegeben vor der Moderne der Stadt; Trenkers „Rebellen“ (*Der Rebell*, *Der Feuerteufel*, auch *Condottieri*) streben – zwar mit als revolutionär präsentierten Mitteln (Volkserhebung) – doch nach einer

---

<sup>382</sup> Herbert Marcuse, Der Kampf gegen den Liberalismus in der totalitären Staatsauffassung. In: Schriften Bd. 3: Aufsätze aus der Zeitschrift für Sozialforschung 1934–1941. Frankfurt a. M. 1979, 7–44, 7. Der Begriff liberal, so Marcuse, diene den „Programmatikern der neuen Weltanschauung“ allein zur „Diffamierung“, unter ihn werden (entgegengesetzte) politische Gegner subsumiert (Liberalismus, Kapitalismus und Marxismus) und als „schlechthin ‚Böse‘“ gezeichnet. Marcuse, Der Kampf gegen den Liberalismus, 11.

<sup>383</sup> Marcuse analysiert Schriften von Werner Sombart, Ernst Jünger, Arthur Moeller van den Bruck u. a., die von Jeffrey Herf zur Gruppe der „reactionary modernists“ gezählt werden. Sie vertreten den Einsatz moderner Technologien unter den Auspizien eines konservativen Geists.

<sup>384</sup> Marcuse, Der Kampf gegen den Liberalismus, 26.

<sup>385</sup> Marcuse, Der Kampf gegen den Liberalismus, 27.

(Wieder-)Herstellung einer konservativen, reaktionären (autoritär-patriarchalischen) Ordnung. Über allem schwebt das Ziel der „Rückkehr“ in die „traditionelle“ und keine radikale Veränderung der bestehenden Gesellschaftsordnung.<sup>386</sup>

Die von Marcuse konstatierte „Ent-geschichtlichung“ und „Entwertung der Zeit gegenüber dem Raume“ stellt Ernst Bloch als Konsequenz der Propagierung des „Volkstums“ dar: „*So treibt ‚Volkstum‘ aus der Geschichte die Zeit, ja, die Geschichte aus: es ist Raum und organisches Schicksal, sonst nichts; es ist jenes ‚wahre Kollektiv‘, dessen Untergründe den unbequemen Klassenkampf der Gegenwart, als völlig oberflächlich und ephemer, verschlucken sollen.*“<sup>387</sup> Eine entsprechende Zeichnung findet sich in *Der verlorene Sohn*: Das Bergdorf ist ein ahistorischer Ort, seine Gemeinschaft durch „mythische Bande“ (Natur, Blut) verbunden. Jedoch sei nicht nur das Land von dieser Geschichts- und Naturkonzeption und dem dafür charakteristischen Privilegium des Raumes durchdrungen, konstatiert Bloch in dem Essay „Rauhnacht in Stadt und Land“: „*Heute dagegen beginnen Stadt wie Land gemeinsam Aberglaube zu werden; der Boden hat auch in der Stadt über die Bewegung gesiegt und ein sehr alter Raum über die Zeit.*“<sup>388</sup>

Auch bei Trenker ist eine Privilegierung des Raumes gegenüber der Zeit erkennbar: Dies ist in *Der Kaiser von Kalifornien* evident (etwa in der Wiederholung der Landnahme und Westexpansion durch den von Trenker dargestellten Sutter: anfänglich eine dynamische Bewegung, doch allein mit dem Ziel von Sesshaftigkeit). In *Der verlorene Sohn* ist die Bevorzugung noch nicht so weit geschritten: Hier strukturieren Raum und Zeit das Geschehen. Zeit spielt in Zusammenhang mit den (kirchlichen) Festen und dem Brauchtum eine Rolle, die – neben dem Wechsel der Jahreszeiten – den Jahresrhythmus des Dorfes bestimmen. Die ahistorische, mythische Natur ist der (modernen) Zeit vorgelagert und gibt den Tagesablauf der Menschen vor. In der

---

<sup>386</sup> „Niemals ist die Geschichte weniger ernst genommen worden als jetzt, wo sie primär auf die Erhaltung und Pflege des Erbes ausgerichtet wird, wo Revolutionen als ‚Nebengeräusche‘, als ‚Störungen‘ der Naturgesetze gelten und wo naturhaften Kräften des ‚Blutes‘ und des ‚Bodens‘ die Entscheidung über Menschenglück und Menschenwürde ausgeliefert sind. [...] Das wirkliche Ernstnehmen der Geschichte könnte allzu sehr an die Entscheidung dieser Form [der Lebensverhältnisse, Anm.] erinnern und an die Möglichkeiten ihrer Veränderung, die sich aus ihrer Entstehungsgeschichte ergeben [...].“ Marcuse, *Der Kampf gegen den Liberalismus*, 27. Trenker beansprucht später für sich, in seinen Filmen das revolutionäre Potenzial geschürt und einen Ausweg aus den bestehenden Verhältnissen mittels historischer Beispiele gezeigt zu haben. Dazu und zu den genannten Filmen vgl. Kapitel 2 „Luis Trenker – harmloser Bergfilmer oder Nazikollaborateur“.

<sup>387</sup> Bloch, *Erbschaft dieser Zeit*, 97.

<sup>388</sup> Bloch, *Erbschaft dieser Zeit*, 58.

Großstadt sind diese „natürliche“ Zeit und jegliche Kontinuität verloren, die Zeit bildet vielmehr eine Spirale, einen Sog, der Tonio immer weiter ins Elend zieht (vgl. die Geschwindigkeit, in der sein Abstieg vonstatten geht). Nicht mehr der Mythos bestimmt den Zeitverlauf, sondern die Ökonomie. Zeit ist ein überindividuelles Phänomen und wird nur punktuell greifbar: Eine Prozession von hungrigen Menschen zur Suppenausspeisung erinnert Tonio an das zugleich in der Heimat stattfindende Fronleichnamfest; seine Rückkehr erfolgt genau ein Jahr nach seinem Weggang, rechtzeitig zum Raunachtsfest.

Der Raum beeinflusst auch in diesem Film die Handlung, erst die geografische Mobilität setzt die Aktion in Gang; besonders die Fremde ist dominiert vom Raum. Die in *Der Kaiser von Kalifornien* als visuelles und inhaltliches Leitthema dienende Größe des Landes bleibt hier unerwähnt, Amerika wird allein durch New York repräsentiert. Die Stadt wird – anders als die Weite der Wüste – überwiegend durch (der Klassenhierarchie entsprechende) Vertikalen (wie Wolkenkratzer und Straßenschluchten) ins Bild gebracht (wobei mit zunehmender Vereinsamung und Verelendung Tonios die Bildgestaltung weiteren Blickachsen und somit Horizontalen Platz gibt: Brücken, ein Blick auf den Ozean etc.). Auch die Landschaft der Heimat ist vertikal angeordnet (Berge, Tal), dies entspricht jedoch einer „natürlichen“ Hierarchie (Führer, Gefolgschaft). Die amerikanische Großstadt als wuchernder Organismus wird dem sakralen Bergland gegenübergestellt.

In *Der verlorene Sohn* ist es allerdings kein „glatter“, nicht (geschichtlich, gesellschaftlich) vorstrukturierter Raum wie im zwei Jahre später gedrehten *Western*, den Tonio (entgegen seinen Hoffnungen von großer Freiheit und Aufstiegschancen) vorfindet. Amerika erscheint als „gekerbter“, von sozialer und ökonomischer Ungleichheit geprägter, (über)zivilisierter Raum (vgl. die Gleichsetzung von Zivilisation mit Amerika in den Amerikanismuskursen und die Gegenüberstellung mit (deutscher) Kultur und (deutschem) Geist).<sup>389</sup>

---

<sup>389</sup> Vgl. Siegfried Mattl, Sabine Müller, *Amerikanismus diesseits der Imagologie*. Einleitung. Basistext BTWH 2002/03. Unveröffentlichtes Manuskript, Wien 2002. Im Besitz der AutorInnen. Zur Funktion von Raum in *Der Kaiser von Kalifornien* vgl. Yazdanpanah, „Amerika“ in Luis Trenkers *Der Kaiser von Kalifornien*, 112.

### 7.2.3. Die Arbeit

Luis Trenker stellt im ersten Drittel seines Films das Dorfleben auch über die „typischen“ Tätigkeiten der dort lebenden Menschen vor. AkteurInnen „spielen“ die schwere Arbeit. In „Berge und Heimat“ beschreibt Trenker den „*Holzknechtanz, bei dem im Rhythmus einer heiteren Melodie alle im Walde notwendigen Arbeiten [...] der Reihe nach vorgeführt werden. Wie da die Burschen jede einzelne Arbeit genau nachahmen, das gar nicht vorhandene Werkzeug und das Holz imitieren und die eigene Mühe und Plage so deutlich spielen, dass sie richtig in Schweiß geraten dabei! Das Grobe wird ins Feine, das Derbe ins Zierliche, das Notwendige ins Zufällige übersetzt. Der Ernst, der über der Arbeit des Bauern liegt, löst sich in unbeschwertem Übermut auf, wörtlich genommen, ein Mut über den anderen. Die Arbeit wird zum Spiel, das Karge, Dürftige des Tagewerkes zum Reichtum, das harte Dasein zu einer einzigen, kaum mehr zu bändigenden Lust am Leben.*“<sup>390</sup> Das Medium Film ebenso wie der Tanzabend im Bauerndorf zielen beide auf ein Publikum ab, dem Szenen des Arbeitslebens – seiner Härte beraubt – „vorgespelt“ werden.

Im Mittelpunkt der visuellen wie schriftlichen Erzählung Trenkers stehen die (Männer-)Körper, die durch ihren Einsatz, ihre Bewegungen Arbeit simulieren. Nach Hartmut Bitomsky, der Kulturfilme auf mehreren Ebenen nach ihrem Propagandagehalt untersucht und diesen mit den sich wandelnden sozialen und ökonomischen Zuständen im „Dritten Reich“ zusammenschließt, eignet sich „der physische Aspekt der Arbeit [...] besonders für das Sinnbildhafte und Heroische; von einer Maschinenarbeit kann man nicht eben leicht zur Veredelung und Erhabenheit der Arbeiter übergehen“<sup>391</sup> – körperlich schwere Tätigkeiten jedoch entsprächen der NS-Ästhetik.

Die NS-Arbeitsethik bevorzugt händische, schöpferische Arbeit gegenüber intellektueller Tätigkeit, Produktivität gegenüber „Parasitentum“ (verkörpert im Feindbild des „jüdischen Händlers“) und „schaffendes“ vor „raffendem“ Kapital (das internationale (jüdische) Finanzkapital). Diese Gewichtung findet sich in den kulturellen Produkten wie den Kulturfilmen wieder.

Die Eingliederung der Arbeiterschaft in die zukünftige „Volksgemeinschaft“ ist aus Angst vor politischen Unruhen und Destabilisierung ein wichtiges Moment in der

---

<sup>390</sup> Trenker, *Berge und Heimat*, 38.

<sup>391</sup> Bitomsky, *Kinowahrheit*, 66.



Strategie des Regimes: Der Zerschlagung der Arbeiterparteien und der Gewerkschaften folgen weitere Versuche, die Arbeiterklasse zu spalten und ihr Widerstandspotenzial zu neutralisieren; gleichzeitig wird sie mit gezielten Gratifikationen sowie sozial- und kulturpolitischen Maßnahmen (wie „Winterhilfswerk“, „Kraft durch Freude“ etc.) umworben, da ohne ihre Zustimmung und Leistungsbereitschaft die geplante Aufrüstung und Kriegsführung unmöglich wären. Ein Beitrag dazu ist die „Ästhetisierung der Arbeitswelt“: Zu diesem Zweck werden „Konzepte der Arbeitsrationalisierung“ (Fordismus, Taylorismus) und Elemente einer „funktionalistischen Ästhetik“ der Weimarer Zeit aufgegriffen und für „die eigenen, repressions- und integrationspolitischen Ziele“ genutzt.<sup>392</sup>

Zumindest das Bild der Lage der Arbeiterschaft muss verändert werden, um die Wahrnehmung sozialer Klassen aufzulösen. Die Realität kapitalistischer Produktionsverhältnisse wird nicht verändert, doch neu interpretiert und inszeniert – dies ist die Aufgabe des Amtes „Schönheit der Arbeit“: „Dem Arbeiter sollte ‚das Gefühl für die Würde und Bedeutung seiner Arbeit‘ zurückgegeben werden.“<sup>393</sup> Die Arbeit als solche wird zur Auszeichnung des arbeitenden Menschen („Arbeit adelt“). Unterschiedliche Maßnahmen zur Verschönerung und Sanierung von Produktionsstätten sollen das neue Arbeitsethos sichtbar machen.<sup>394</sup>

Die Holzfällertätigkeit in *Der verlorene Sohn* wird in einzelne Schritte zerlegt, doch erfolgt keine Zergliederung wie am Fließband, es gibt keine Spezialisten – jeder kann an jedem Arbeitsschritt teilnehmen. Sie erscheint nicht als „entfremdet“, sondern als „organische“, den Menschen entsprechende.

Diese Darstellung wird besonders in folgender Szene offensichtlich: Tonio ergreift seine Hacke und verlässt Barbl wohlgenut gen Tal. Er trifft mehrere Männer, die im Wald lagern, scheinbar nur auf Tonio wartend. (Die Musik lässt bereits das im Filmverlauf leitmotivisch eingesetzte Holzfällerlied anklingen.<sup>395</sup>) Tonio stimmt nun

---

<sup>392</sup> Peter Reichel, *Der schöne Schein des Dritten Reiches. Faszination und Gewalt des Faschismus*. Frankfurt a. M. 1996, 235.

<sup>393</sup> Reichel, *Der schöne Schein des Dritten Reiches*, 235.

<sup>394</sup> Diese reichen von hygienischen Maßnahmen und Hinweisen zur Lichtführung in Arbeitsräumen über Dorfverschönerung bis hin zur funktionalistischen Gestaltung von Büromöbeln und der architektonischen Gesamtkonzeption von Betrieben. Vgl. Reichel, *Der schöne Schein des Dritten Reiches*, 236f.

<sup>395</sup> Im Harry-Piel-Film *Sprung in den Abgrund* (D 1933) wird ein in Melodie und Rhythmus dem Holzfällerlied ähnliches Lied ganz anders eingesetzt: In Trachten „verkleidete“ Junggebirgler tanzen dazu in einem mondänen Skihotel vor TouristInnen Schuhplattler. Das Brauchtum wird für die Gäste inszeniert, während es in Trenkers Film als natürlich und zeitgenössisch dargestellt ist. Zu den Veränderungen des städtischen und ländlichen Familienlebens im Zuge der Industrialisierung, zum „Funktionsverlust“ der

ebendieses Lied an, „dirigiert“ dazu mit dem Axtstiel und singt inbrünstig; die anderen stimmen ein. Er spuckt sich in die Hände, reibt sie aneinander und packt zu. Die Männer machen sich gemeinschaftlich und freudig an ihre Arbeit, singen weiter. Das schwere Holzfällen scheint, da es in dem kameradschaftlichen Männerkollektiv ausgeführt wird/werden muss, gar nicht anstrengend zu sein. „*Die Holzfällerei ist übrigens in vielen Trenkerfilmen die einzige Form von Arbeit, die in den Bergen zugelassen ist. Denn im Unterschied zu zähen und einsamen bergbäuerlichen Tätigkeiten lässt sie sich attraktiv und dynamisch darstellen und suggeriert eine Schönheit und Leichtigkeit der Bergarbeit, die entsteht, wenn der Korpsgeist Regie führt.*“<sup>396</sup> Bei der Holzfällerarbeit im Gebirgswald wird der Berg nicht „verletzt“, es wird nicht gegraben oder abgebaut, sein „Innerstes“ nicht angerührt (wie etwa beim Edelsteinfund und „-raub“ in *Das blaue Licht*) – Tätigkeiten, gegen die der „beseelt“ gedachte Berg „sich wehrt“ und die zum Verderb der sich an ihm Vergehenden führen müssen.<sup>397</sup>

Holz spielt bei Trenker (auch in *Der Kaiser von Kalifornien*) eine (positive) Rolle, die im zeitgenössischen Kontext erklärbar ist: Es ist ein in Deutschland reichlich vorhandener Rohstoff. Ein Ziel der nationalsozialistischen Wirtschaftspolitik ist, Deutschland aus der Abhängigkeit von „ausländischen“ Importen zu befreien, einerseits mittels technologischer Innovationen, andererseits durch die verstärkte Nutzung vorhandener Ressourcen und die Erschließung neuer Energiequellen. Dies scheint in Trenkers Filmen erreicht: Das Bergdorf in *Der verlorene Sohn* erscheint wie Sutters Neu-Helvetien als autark.<sup>398</sup>

Der Arbeitsprozess ist dynamisch: Sägen, hacken, abasten, schließlich landen die Stämme – begleitet von aufgeregter, zum Arbeitsrhythmus passender Musik – über eine Holzrutsche im Schwemmkanal. Die Szene betont die Kraft, die Schönheit dieser Tätigkeit – eine Ode an die Handarbeit, eine Orgie männlicher Tatkraft. Die Gliederung in Arbeitsschritte und Zurschaustellung der physischen Anstrengung werden durch die Mittel der Kinematografie betont: Die Choreografie der Arbeit

---

Familie und der zunehmenden Differenzierung von Arbeitsprozessen vgl. Michael Mitterauer, Reinhard Sieder, *Vom Patriarchat zur Partnerschaft. Zum Strukturwandel der Familie*. München 1991.

<sup>396</sup> Rapp, Höhenrausch, 202.

<sup>397</sup> Vgl. Kapitel 6 „Der Bergfilm“ der vorliegenden Arbeit.

<sup>398</sup> Vgl. Yazdanpanah, „Amerika“ in Luis Trenkers *Der Kaiser von Kalifornien*, 136f. Zudem ist in diesem Zusammenhang der Mythos vom „deutschen Wald“ – ein wichtiger Topos der deutschen Kultur – von Bedeutung, der vom Nationalsozialismus instrumentalisiert und propagandistisch verwertet wird. An den deutschen Wald sind Vorstellungen von Ewigkeit, Ursprünglichkeit und Naturverbundenheit gekoppelt. Ähnliche Zuschreibungen erfährt der Berg im Bergfilmgenre.

wird durch die Schnitttechnik rhythmisiert. Trenker schließt formal an Darstellungsmodi der Avantgarde der Zwanzigerjahre an, rückt jedoch nicht die Stadt und ihre Lebens- und Produktionsformen (symbolisch für die Moderne) ins Blickfeld (wie etwa Walter Ruttmann), sondern stilisiert die vormoderne Arbeitswelt im Hochgebirge zum Ideal „nicht entfremdeter“ menschlicher Arbeit. Er entspricht damit der Ikonografie späterer NS-Kulturfilme, die die „Erhabenheit“ solcher Arbeitsformen preisen (vgl. Bitomsky). Während *Der Kaiser von Kalifornien* die Arbeitsszenen auf Sutters Farm als Massenornament inszeniert, die Schnitter in Reih und Glied gleich geometrischen Mustern arrangiert, betont *Der verlorene Sohn* das Individuelle des Arbeitsprozesses, das Ineinandergreifen und die gegenseitige Abhängigkeit der einzelnen Arbeitsschritte. Damit widerspricht er zum Teil der von Bitomsky analysierten Entindividualisierung des Einzelnen im Kulturfilm, der dort bloßer Funktionsträger, nicht individueller Arbeiter ist.

Die Tätigkeit wird durch die Kameraführung ästhetisiert, ihres „realen“ Gehaltes beraubt (Anstrengung, Schweiß, Verletzungen sind nicht zu sehen) und zum „Spektakel“, festgehalten in Bildern, die für das Publikum leicht konsumierbar sind.<sup>399</sup>

Michael Sorkin stellt in seinen Betrachtungen über Disneyland fest, eines der Ergebnisse des „Postindustrialismus“ sei die „reinvention of labor as spectacle“<sup>400</sup>. Die postindustrielle Kultur sei gleichsam implodiert, ästhetisiere daher ihre internen Vorgänge und romantisiere Vergangenes, z. B. in Touristenidyllen, in denen altes (Dorf-)Leben „nachgelebt“ wird, Authentizität simuliert wird. Das Spektakel wird in Themenparks, wie etwa Disneyworld, noch verstärkt: Die Arbeit der Angestellten von Disneyworld ist „Entertainment“, sie werden vom Management als „cast-members“ bezeichnet: „*Transforming workers to actors presumably transforms their work into play.*“<sup>401</sup>

Der Spielfilm legt diesen Mechanismus offen (die ZuschauerInnen wissen, dass hier gespielt wird)<sup>402</sup>, verschleiert ihn aber (im Fall von *Der verlorene Sohn*) gleich wieder, indem er in Kameraführung und Darstellung Anleihen beim Kulturfilm

---

<sup>399</sup> Vgl. die Bezeichnung des frühen Kinos als Kino des Spektakels aufgrund der exzessiven Ins-Bild-Setzung körperlicher Aktivitäten. Vgl. Tom Gunning, *The Cinema of Attractions: Early Film, its Spectator and the Avant-Garde*. In: Thomas Elsaesser, Adam Barker (Hg.), *Early Cinema: Space – Frame – Narrative*. London 1990, 56–62. Viele Trenkerfilme enthalten ausführliche, visuell gelungene Actionszenen, die auch als Spektakel inszeniert sind.

<sup>400</sup> Michael Sorkin, *See you in Disneyland*. In: Sorkin (Hg.), *Variations on a Theme Park. The New American City and the End of Public Space*. New York 2000, 205–232, 228.

<sup>401</sup> Sorkin, *See you in Disneyland*, 228.

<sup>402</sup> Wenn auch viele AkteurInnen von besonders anstrengenden Drehs und Rollen erzählen oder betonen, Stuntszenen selber absolviert zu haben.

nimmt. Dieser zielt mit der Präsentation einzelner deutscher Regionen, ihres „Volks“ und ihrer Tätigkeiten im „Dokumentarstil“ auf Authentizität ab und will damit eine Stärkung des „Volkstums“ bewirken und eine Werbung für Fremdenverkehr sein.<sup>403</sup> Neuartige Kameraverfahren und technische Geräte kommen zum Einsatz. Die Programmierung erfolgt entsprechend der wahrgenommenen (und in SD-Berichten überlieferten) Stimmung in der deutschen Bevölkerung. „*Der ‚theaterfähige Beiprogrammfilm‘*“, so Klaus Kreimeier, „*dem kein Phänomen der Pflanzen- und Tierwelt verborgen, kein Faktum der Naturgeschichte oder der technischen Zivilisation fremd blieb, diente auch problemlos als politisch-pädagogisches Glossar zum täglichen Leben im Hitler-Staat. Zwischen der seit 1929 von der Ufa-Kulturabteilung entwickelten ‚Insektenoptik‘ und dem gleichermaßen makro- und mikrokosmisch systematisierten Gesellschaftsbild des Nationalsozialismus gab es keine unüberbrückbare Kluft.*“<sup>404</sup> Er erkennt eine Analogie zwischen der „Begeisterung für kameratechnische Errungenschaften wie Zeitlupe und Zeitraffer, Tele-Objektiv und wechselnde Brennweiten“ und einer „naturwissenschaftlich-darwinistisch begründeten Soziologie“, „die Gesellschaften systematisch misst, berechnet, benennt, erklärt und begründet“, um sie auf diese Weise „effektiver zu überwachen“.<sup>405</sup> Trenker greift in der Darstellung des Arbeitskollektivs (sowohl in *Der verlorene Sohn* als auch in *Der Kaiser von Kalifornien*) und in der Schilderung des Brauchtums im Dorf (Raunachtsszene) auf Darstellungen des Kulturfilms zurück, heroisiert damit die Arbeit und authentifiziert seine Bilder vom „Volksleben“.

Unterbrochen wird der Arbeitsfluss durch das Auftauchen Barbls; das Lied klingt aus, alle Männer beenden ihre Tätigkeit, putzen sich zurecht und strahlen sie verzückt an. Sie lächelt und trippelt bergabwärts. Jenen Arbeitskollegen, der Barbl in Tonios Ermessen zu lang anstarrt, fordert Tonio zum Kampf heraus: Es folgt ein ritualisierter, spielerischer Balzkampf um das begehrte Weib. Die anderen schauen beim Faustkampf, den Tonio für sich entscheidet, zu.

Schließlich kehrt man zur Arbeit zurück: Analog zum Lied fallen die Bäume, rutschen die Stämme, spritzt das Wasser in immer schnellerer Bildfolge. Die Kamera

---

<sup>403</sup> Dabei wird v. a. im „Landschaftsfilm“ ein tieferes „Erkennen“ angestrebt: „*Der Zuschauer wird nicht nur herumgeführt, er wird hineingeführt: in das Wesen und die schicksalhafte Bestimmung des Landstrichs, den man ihm nahe bringt.*“ Frank Maraun, Kulturfilme auf neuen Wegen, zit. nach Bitomsky, Kinowahrheit, 68.

<sup>404</sup> Kreimeier, Die Ufa-Story, 318.

<sup>405</sup> Kreimeier zitiert hier Hartmut Bitomsky. Kreimeier, Die Ufa-Story, 318.

verstärkt Tempo und Bewegung, fährt sogar (ähnlich Fancks Skifilmen, in denen die Kamera teilweise am Ski befestigt wurde) auf den Baumstämmen mit ins Wasser und vermittelt so Lebendigkeit, Energie und Kraft. Geleitet von Tonio marschieren die Holzfäller schließlich in Formation fröhlich singend talwärts zurück ins Dorf.

#### **7.2.4. „Der Herrgott“ – Katholizismus bei Luis Trenker**

Der Film eröffnet und schließt mit christlicher Ikonografie: Die erste Einstellung bildet Jesus am Kreuz ab, der über die Bergidylle wacht, die letzte einen Marienaltar. Eine Messe beendet den Raunachts-Sonnwendfeier-Reigen des letzten Erzählblocks – der Katholizismus ist bei Trenker die stärkere Kraft. In der Raunachtsszene kombiniert er verschiedene Bräuche unterschiedlicher Regionen und Zeiten. Primär ist dabei die gemeinschaftsstiftende Funktion solcher Festlichkeiten.<sup>406</sup> Die Vermischung christlicher und „heidnischer“ Riten, v. a. aber die wilde ländliche Brauchtumsfeier entspricht der nationalsozialistischen symbolischen Politik, die Religion zwar akzeptiert, jedoch „völkische“ Rituale betont und einen Kult um vorchristliche „germanische“ (nordische) Mythologien kreiert. Schon früh unterstreicht die NSDAP den religiösen Charakter ihrer Weltanschauung, auch in Hitlers Selbstdarstellung sowie der des Regimes dominiert die Inszenierung als kämpferisch und religiös. Dies tritt in öffentlichen Zeremonien sowie politisch-religiösen Feiertagen zutage.<sup>407</sup>

Hitler vermeidet anfangs die Konfrontationen mit den großen Kirchen, seine Kirchenpolitik ist eher auf eine Einbindung der Kirchen in das Konzept der „Gleichschaltung“ ausgerichtet. Nach Julien Petley steht die den Nationalsozialismus prägende kleinbürgerliche Ideologie bestimmten institutionellen Aspekten organisierter Religion zwar skeptisch gegenüber (wie Zeremonien, Hierarchie, Plutokratie), doch gibt es eine breite Übereinstimmung mit den konservativen Elementen der unterschiedlichen Glaubensrichtungen in grundlegenden doktrinären und ideologischen Belangen.<sup>408</sup> Ein Anliegen der NS-Führung ist es jedoch, den Wirkungsbereich der Religion zu schmälern und ihren Einfluss besonders im öffentlichen Leben so weit

---

<sup>406</sup> Laut Christian Rapp geht es Trenker nicht um eine ethnologisch-dokumentarische Aufzeichnung des Brauchtums, sondern um das Gemeinschaftsritual und dessen Suggestivität. Vgl. Rapp, Zur Topographie des deutschen Bergfilms, 207.

<sup>407</sup> Das Parteiprogramm der 25 Punkte, das immer wieder ignoriert und revidiert wird, nennt Hitler die „Gründungsurkunde unserer Religion, unserer Weltanschauung“. Vgl. Reichel, Der schöne Schein des Dritten Reiches, 208f.

<sup>408</sup> Vgl. Petley, Capital and Culture, 125.

wie möglich zurückzudrängen. Im Juli 1933 unterzeichnen Hitler und der Heilige Stuhl das von der katholischen Kirche bereits in der Weimarer Republik angestrebte Reichskonkordat, das zwar die Freiheit des Bekenntnisses und seine öffentliche Ausübung, die selbstständige Ordnung kirchlicher Angelegenheiten, das Eigentum der Kirche sowie den Schutz katholischer Organisationen garantiert, jedoch nur, wenn sie sich auf religiöse, kulturelle und karitative Zwecke beschränken. Damit ist katholischen Geistlichen und Ordensleuten jegliche politische Betätigung verboten und die Möglichkeit zu Widerstand weitgehend genommen. Theologische Fakultäten bleiben aber erhalten, der Religionsunterricht wird als eigenständiges Schulfach etabliert.<sup>409</sup>

Die Einhaltung des Reichskonkordats ist nicht gesichert. NS-Organisationen wie Hitlerjugend und Deutsche Arbeitsfront setzen sich gegenüber katholischen Vereinen durch. Dazu betreibt das Regime katholischen Vereinen gegenüber eine Politik administrativer Unterdrückung; ab 1935 wird die antikatholische Propaganda offensichtlich: z. B. werden Sittlichkeits- und Devisenprozesse gegen Kleriker und Ordensleute angestrengt, um dem Ansehen der katholischen Kirche als moralischer Instanz in der Bevölkerung zu schaden.<sup>410</sup>

Die NS-Kirchen- und Religionspolitik ist uneinheitlich und widerspruchsvoll.<sup>411</sup> Innerhalb der Partei ist die Stellung zu christlichem Glauben wie Kirchen ambivalent. Richard Steigmann-Gall definiert zwei Hauptstränge religiösen Denkens: Ihm zufolge befinden viele NationalsozialistInnen den Nazismus als vereinbar mit, wenn nicht gar entstanden aus christlicher Ideologie („Positive Christen“); die VertreterInnen dieser Richtung glaubten, so Steigmann-Gall, dass sie christlicher Ethik folgten, dass sich der Nazismus auf ein christliches Verständnis von Deutschlands Schwächen und deren Behebung stütze. Daher würden sie bis zu einem gewissen Grad christliche Dogmen akzeptieren. Ihnen erscheinen jüdische Menschen als Feind des Christentums, im Speziellen der Deutschen und „Arier“; MarxistInnen und Liberale interpretieren sie als Bedrohung des moralischen Glaubens der „christlichen Germanen“. Der andere Strang sei der Auffassung, schreibt Steigmann-Gall, der Nazismus stehe einer christlichen Dogmatik diametral gegenüber. AnhängerInnen

---

<sup>409</sup> Vgl. Marie-Luise Kreuter, Reichskonkordat. In: Wolfgang Benz, Hermann Graml, Hermann Weiß (Hg.), Enzyklopädie des Nationalsozialismus. München 1997, 678f., 678.

<sup>410</sup> Vgl. Kurt Nowak, Kirchen und Religion. In: Benz, Graml, Weiß, Enzyklopädie des Nationalsozialismus, 187–202, 193.

<sup>411</sup> Kurt Nowak unterscheidet zwischen Personen im Ministerialapparat des Regimes, die auf eine juristische Lösung zielen, und Personen mit strikt kirchenfeindlicher Haltung in der Partei. Solch eine Differenzierung greife allerdings zu kurz. Vgl. Nowak, Kirchen und Religion, 195.

dieser Richtung wollen einen „paganen“ Glauben einführen, der auf nordische Mystik zurückgreift, eine neue Religion, die das Individuum ohne Vermittlung weltlicher Instanzen direkt an Gott binden soll, gründen.<sup>412</sup>

Trenker sieht im „einfachen Bauernvolk“ eine „urtümliche“, der Natur gemäße Lebensform, die jedoch untrennbar mit dem Glauben an einen katholischen Gott verbunden ist, der mehrfach über christliche Symbolik ins Bild gesetzt wird. Seine Schilderungen des „Volksbrauchtums“ erinnern an ähnliche Darstellungen in NS-Kulturfilmen, auch an den propagierten Naturmystizismus. Bei ihm ist dieses Brauchtum kombinierbar mit dem katholischen Glauben und der Institution Kirche.

Mit diesen Szenen wird der wesentliche Handlungsraum des Films – zugleich Ausgangs- und Schlusspunkt – etabliert: die Heimat, das Bergdorf sowie das Leben der Dorfgemeinschaft, deren harmonische gemeinschaftliche Arbeit und Freizeit sowie die katholische Kirche als wesentlicher Bezugspunkt. Gleichzeitig bilden diese Begriffe, die sich durch all seine Werke ziehen, die Kernpunkte des Trenker'schen Universums.<sup>413</sup>

### **7.3. Exkurs: Die Entwicklung des Heimatbegriffs im deutschen Sprachraum**

„Heimat“ hat im deutschen Sprachraum eine besondere, emotional aufgeladene Bedeutung, die kaum in andere Sprachen übertragen werden kann. Im Folgenden wird ein Abriss des Gebrauchs und des Wandels dieses für Trenkers Werk wesentlichen Begriffs gegeben.

#### **7.3.1. Fluchtraum Heimat**

Das individuelle Bedürfnis nach Heimat spiegelt laut Andrea Bastian jenes nach Geborgenheit, Zugehörigkeit, Sicherheit und Vertrautheit: „Heimatgefühl“ richtet sich *„auf Landschaften, Orte, Gebäude (räumliche Elemente) oder soziale Beziehungen, die als einmalig empfunden werden. Als Vertrautheitsfaktor wirkt ein bestimmter Raum, in dem sich soziale Bindungen, Gemeinschaft und Tradition verwirklichen*

---

<sup>412</sup> Vgl. Richard Steigmann-Gall, *The Holy Reich. Nazi Conceptions of Christianity, 1919–1945*. Cambridge 2003, 86f., 261f.

<sup>413</sup> Vgl. die Schlagworte, in die Rudolf Nottebohm und Hans-Jürgen Panitz Trenkers Schaffen fassen: „Die Heimat“, „Die Berge“, „Der Vater“, „Die Mutter“, „Der Herrgott“, „Die braven Leut“ etc. Rudolf Nottebohm, Hans-Jürgen Panitz (Hg.), *Fast ein Jahrhundert. Luis Trenker*. München/Berlin 1987, 8–10.

können.“<sup>414</sup> Zumeist wird dieses Gefühl auf jenen Raum bezogen, in dem Kindheit und Jugend verbracht wurden, die erste Sozialisation stattgefunden hat. Ina Maria Greverus ersetzt „Heimat“ durch „Territorialität“ und „Territorium“, das sie „als Raum des Besitz- und Verteidigungsverhaltens“ definiert.<sup>415</sup>

Neben einem Bezug zu bestimmten Räumen umfasst der Heimatbegriff auch soziale und gesellschaftliche Strukturen; so wird v. a. Gemeinschaft mit Heimat identifiziert. Vertraute menschliche Beziehungen, Familie, Verwandte und Freunde sind Elemente eines „Heimatgefühls“. Gemeinschaftsstiftende Strukturen wie Traditionen und Bräuche sollen das Gefühl der Zugehörigkeit, des Zusammengehörens verstärken und festigen. Fixe Ordnungen, Sitten und gemeinsame Werte sowie Institutionen, die die Aufrechterhaltung dieser Strukturen gewährleisten (Familie, Vereine, Kirche, Schule etc.), sind Bestandteil der Heimat.

Im Zuge von Industrialisierung, Verstädterung und den damit einhergehenden gesellschaftlichen Umwälzungen bildet sich ab Mitte des 19. Jahrhunderts ein neuer bürgerlicher, emotional besetzter Heimatbegriff heraus. Als Gegensteuerung zur Landflucht erfährt das Land eine Aufwertung. Gegen die Stadt und ihre unwirtschaftlichen Lebensbedingungen bildet die (utopische) Heimat einen Rückzugsraum. Der Begriff beschreibt nun ein verklärtes Idyll, gekoppelt an eine bestimmte Landschaft (oft in den Bergen<sup>416</sup>, immer jedoch im ländlichen Raum), an unberührte Natur und ein einfaches, bäuerliches Leben. Diese Heimatideologie stellt v. a. eine Reaktion auf die gescheiterte 1848er-Revolution dar, korrespondiert mit dem Rückzug ins Private, der „neuen Innerlichkeit“, die ein „kleines Glück“ anstelle von politischem Mitbestimmungsrecht setzt.

---

<sup>414</sup> Andrea Bastian, Der Heimat-Begriff. Eine begriffsgeschichtliche Untersuchung in verschiedenen Funktionsbereichen der deutschen Sprache. Tübingen 1995, 24.

<sup>415</sup> Ina Maria Greverus, Der territoriale Mensch, zit. nach Bastian, Der Heimat-Begriff, 37.

<sup>416</sup> Georg Simmel versucht, in seinen „Untersuchungen über die Formen der Vergesellschaftung“ die besondere Bindung an Berggegenden zu erklären: *„Diese Leidenschaft für die Heimat, die sich gerade an den Gebirgsbewohnern als typisches ‚Heimweh‘ zeigt und unmittelbar ein rein individueller Affekt ist, geht vielleicht auf die auffällige Differenzierung des Bodens zurück, die das Bewusstsein stark an ihn und die Besonderheit seiner Gestalt fesseln muss [...]. An sich liegt kein Grund vor, weshalb der Bergbewohner seine Heimat mehr lieben sollte, als der Flachlandbewohner. Allein das Gefühlsleben verschmilzt allenthalben mit der differenziert-unvergleichlichen, als einzig empfundenen Formation in besonders enger und wirksamer Weise, deshalb mehr mit einer alten, winkligen, unregelmäßigen Stadt als mit der schnurgeraden modernen, mehr mit dem Gebirge, in dem jedes Stück des Bodens ganz individuelle, unverkennbare Gestalt zeigt, als mit der Ebene, deren Stücke alle gleich sind.“* Georg Simmel, Soziologie. Untersuchungen über die Formen der Vergesellschaftung. Gesamtausgabe Bd. 11. Hg. v. Otthein Rammstedt. Frankfurt a. M. 1992, 695f.



Gegen Ende des 19. Jahrhunderts erfolgt eine zunehmende Politisierung und nationalistische Aufladung und damit eine Wendung gegen den verstärkten Internationalismus. Das individuelle Bedürfnis nach „Identität“ wird auf ein größeres Territorium übertragen: „Heimat“ orientiert sich jetzt an der politischen Nation, an Deutschland, und wird mit dem Bild des „Vaterlandes“ vereint. Heimat bedeutet nicht mehr nur eine bürgerlich-utopische Zuflucht, aus Ablehnung von und Furcht vor gesellschaftlicher Dynamik, sondern verlangt Loyalität zum Vaterland: „Heimatliebe“ und „-treue“ werden zu „Vaterlandsliebe“ und „-treue“.<sup>417</sup>

In Deutschland bildet sich eine „Heimatbewegung“, die unterschiedliche Aktivitäten und Institutionen subsumiert: Heimatromane und -gedichte werden von AutorInnen wie Ludwig Anzengruber und Ludwig Ganghofer verfasst, Heimatvereinigungen und Heimatmuseen gegründet, Heimatkunde wird als Schulfach eingeführt; darunter fallen Volksfeste und Sportveranstaltungen ebenso wie die Anfänge einer Umweltschutzbewegung („Heimatschutz“).<sup>418</sup>

### 7.3.2. Der Weg in die „Volksgemeinschaft“

Die „Suche nach Geborgenheit“ kann als Reaktion auf den „Verlust and Heimat“ und „Identität“ gelesen werden, die in den alten Hierarchien und sozialen Strukturen vermeintlich gegeben waren. Die Modernisierung des Produktionsbereichs (Taylorismus, Fordismus etc.) mit entsprechenden Auswirkungen auf das Arbeitsleben wird von tief greifenden Umwälzungen der gesellschaftlichen Strukturen nach dem Ersten Weltkrieg begleitet, wie der Entwicklung der neuen Schicht der Angestellten und der Destabilisierung alter Eliten (vgl. Siegfried Kracauer, Ernst Bloch). Erfahrungen aus dem Krieg, die moderne Großstadt, die Massengesellschaft und neuen Medien verändern das Alltagsleben und beeinflussen die Wahrnehmung des/als Individuum(s); neue, losere soziale Bindungen treten anstelle der fixen Hierarchien.

---

<sup>417</sup> Die Arbeiterbewegung identifiziert – als Reaktion auf die Verwässerung sozialer Gegensätze im allumfassenden „Identifikationsmuster Heimat“ – die eigene Bewegung als Heimat für die Arbeiterschaft. Heimat ist nicht mehr an einen fixen Ort, ein Territorium gebunden, sondern an eine bestimmte Gruppe von Menschen – Solidarität als „Heimatgefühl“. Vgl. Hermann Bausinger, Heimat und Identität. In: Konrad Köstlin, H. Bausinger (Hg.), Heimat und Identität. Probleme regionaler Kultur. 22. Deutscher Volkskunde-Kongress in Kiel vom 16. bis 21. Juni 1979. Neumünster 1980 (= Studien zur Volkskunde und Kulturgeschichte Schleswig-Holsteins; 7), 9–24, 15. Im Ersten Weltkrieg laufen laut Elizabeth Boa und Rachel Palfreyman die Konzepte des männlich konnotierten „Vaterlandes“, für das gekämpft und gestorben wird, und der mütterlich gedachten „Heimat“, als Platz der Sicherheit und des Familienlebens, im „Mythos der Nation“ zusammen, die sich in Opposition zum „äußeren“ und „inneren Feind“ befindet. Vgl. Boa, Palfreyman, Heimat, 3.

<sup>418</sup> Vgl. Boa, Palfreyman, Heimat, 2.

Der Zerfall des wilhelminischen Obrigkeitsstaates und die zögerliche Entwicklung bürgerlich-demokratischer Öffentlichkeit in Deutschland bewirken ein „politisches Vakuum“, das bei großen Bevölkerungsteilen einen Orientierungsverlust bedingt.<sup>419</sup> Mehrere Angebote bedienen dieses „ideologische Vakuum“ in der Gesellschaft: Das Bedürfnis nach Zerstreuung wird von der amerikanisierten Massenkultur gestillt (vgl. Kracauer); zusätzlich offeriert die NS-Bewegung eine „Ersatzlehre und Ersatzziele“<sup>420</sup> und verspricht eine „neue Heimat“ in einer scheinbar harmonisierten Gesellschaftsordnung mit größerer sozialer Mobilität und der Möglichkeit zur direkten politischen Partizipation.

Diese Krise der Orientierung tritt vor allem bei den Mittelschichten, hier besonders den Angestellten, und der Jugend zutage. Ernst Bloch analysiert in „Erbschaft dieser Zeit“ die „ungleichzeitigen Gruppen“ (Mittelschicht, Bauern, Jugendliche), die ihm zufolge am meisten durch die Auflösung der alten Ideologien verunsichert und daher besonders empfänglich für die „Scheinwelten“ des Nationalsozialismus sind. Sie sprechen einerseits auf deren reaktionäre Parolen an, auf das Versprechen einer gesellschaftlichen Umwälzung; zudem auf die Verwendung des „revolutionären Scheins“, „*der sich in ‚Entwendungen aus der Kommune‘ (die Übernahme der Symbole der Arbeiterbewegung), in der Dynamik der Massenbewegung und im Versprechen der ‚Volksgemeinschafts‘-Parolen, alte Hierarchien abzuschaffen und neue soziale Mobilität herzustellen, ausdrückte*“.<sup>421</sup> Es werden Anleihen genommen aus „linkssozialistischem Ideenvorrat“ (diese werden von jenen NS-AktivistInnen, die in der Spätzeit der Weimarer Republik „kommunistisch-sozialistische Erfahrungen“ gesammelt hatten, eingebracht) ebenso wie aus liberalem Gedankengut, die jeweiligen Grundsätze werden allerdings rigide abgelehnt.<sup>422</sup> „*Nachdem Bürgerkrieg und Klassenkampf die Republik ruiniert hatten, lockt die NS-Bewegung mit dem Traum vom Dritten Weg: Ihre Politiker versprachen ausgleichende Gerechtigkeit und den Kampf gegen jede Art von ‚Zersetzung‘, sei sie nun liberal-kapitalistischer oder doktrinär-bolschewistischer Natur.*“<sup>423</sup>

---

<sup>419</sup> Vgl. Lowry, Pathos und Politik, 36f.

<sup>420</sup> Lowry, Pathos und Politik, 37.

<sup>421</sup> Lowry, Pathos und Politik, 37. Neuere Forschungen belegen, so Peter Reichel, dass die NSDAP eine „sozial ausgeglichene“ Partei war und ihre Anhängerschaft vor 1933 „sozialstrukturell gesehen [...] dem Idealtypus der Volkspartei“ nahe gekommen ist. Reichel, Der schöne Schein des Dritten Reiches, 233.

<sup>422</sup> Götz Aly, Hitlers Volksstaat. Raub, Rassenkrieg und nationaler Sozialismus. Frankfurt a. M. 2005, 15.

<sup>423</sup> Aly, Hitlers Volksstaat, 32.

Die Vorspiegelung des „revolutionären Scheins“ und der versprochenen Änderungen erfolgt in einer neuen Gestaltung von Öffentlichkeit: der Durchsetzung des Alltags mit politischen Symbolen, inszeniertem Brauchtum sowie der Erfassung in klassenübergreifenden Massenorganisationen. Diese scheinbare Politisierung des Alltags wird jedoch nicht vom „Volk“ getragen, ihm vielmehr aufoktroiert; sie stellt eine „Politisierung des Alltags von oben“<sup>424</sup> dar, gelenkt durch eine Führerfigur. Den Menschen wird eine Beteiligung nur vorgespiegelt, „wirkliche politische Aktivität war dadurch blockiert“, meint Stephen Lowry.<sup>425</sup> Auch eine versprochene Veränderung der Eigentumsverhältnisse bleibt aus: *„Der Faschismus versucht, die neu entstandenen proletarisierten Massen zu organisieren, ohne die Eigentumsverhältnisse, auf deren Beseitigung sie hindrängen, anzutasten. Er sieht sein Heil darin, die Massen zu ihrem Ausdruck (beileibe nicht zu ihrem Recht) kommen zu lassen.“*<sup>426</sup>

Die „Scheinpolitisierung“ und gleichzeitige Verschleierung der Machtverhältnisse zeigt sich v. a. in den Massenauftritten:<sup>427</sup> *„Diese bildeten eine ritualisierte ‚repräsentative Öffentlichkeit‘, in der Massen von Menschen ihre Teilnahme am politischen Leben feierten, sich selbst als Masse ‚ausdrückten‘ und zugleich vom politischen Entscheidungsprozess ausgeschlossen blieben.“*<sup>428</sup>

Die Massenveranstaltungen sprechen das Heimatbedürfnis der Menschen an und zielen auf Zusammengehörigkeit, Gemeinschaftsgefühl und Solidarität und setzen wesentliche Begriffe der NS-Ideologie, z. B. den der „Volksgemeinschaft“, „in konkrete ideologische Praxis um“<sup>429</sup>. Der Nationalsozialismus bietet mit diesen Mitteln eine Kompensation für die negativ erfahrenen Seiten der modernen Massengesellschaft an, Ängste vor einer Auflösung in der Masse werden aufgehoben und Wünsche nach Zugehörigkeit bedient.

Der in Straßenkämpfen und in den ersten Jahren nach der Machtergreifung vor allem in der SA zur Schau getragene Massenaktivismus verliert nach 1934 mit der Konsolidierung der Macht an Bedeutung und gilt nun als potenziell destabilisierend. *„Die Ästhetisierung der Politik wurde zunehmend durch eine Reprivatisierung des Alltags*

---

<sup>424</sup> Lowry, Pathos und Politik, 38.

<sup>425</sup> Lowry, Pathos und Politik, 38.

<sup>426</sup> Walter Benjamin, Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Frankfurt a. M. 1998, 42. Vgl. Kapitel 7.3.3 „Heimat“ im Nationalsozialismus“.

<sup>427</sup> Diese „Ästhetisierung der Politik“, die im Krieg kulminierte, so Walter Benjamin, täusche über die „Wahrung der überkommenen Eigentumsverhältnisse“ hinweg. Benjamin, Das Kunstwerk, 42.

<sup>428</sup> Lowry, Pathos und Politik, 38.

<sup>429</sup> Lowry, Pathos und Politik, 38.

und die Konsum- und Freizeitkultur ersetzt.“<sup>430</sup> Unterschiedliche Formen von Öffentlichkeit werden instrumentalisiert und „normalisiert“: So wirken etwa die v. a. im Film transportierte „Lifestyle Propaganda“, die ein privates Glück, neue Aufstiegschancen und einen allen VolksgenossInnen zugänglichen Wohlstand verspricht, die Institutionalisierung der Freizeit, z. B. in den „Kraft durch Freude“-Veranstaltungen, in Organisationen wie HJ und BDM, und der Einsatz des Volks bei Parteitag und schließlich im Krieg.

### 7.3.3. „Heimat“ im Nationalsozialismus

In Verknüpfung mit ideologischen und propagandistischen Elementen wird das Heimatkonzept im Nationalsozialismus zu einem politischen Machtinstrument. Der Begriff wird nicht nur an das Territorium, an die Nation gekoppelt, sondern auch an Blut, Gefolgschaft und Führertreue und darin eine Kontinuität im „Wesen“ Deutschlands konstruiert. „Deutschland“ wird einerseits als geografische Einheit entworfen; dazu kommt eine vermeintlich einende zeitliche Dimension: „Deutsche Geschichte“ ist ein Narrativ des Kampfes mit dem einigenden Ziel der Harmonie.<sup>431</sup>

Beides fließt im Bild des „deutschen Volkes“ zusammen: Die nationalsozialistische Ideologie propagiert eine „Volksgemeinschaft“<sup>432</sup>, die als begrenzter sozialer Körper wahrgenommen werden soll („Volkskörper“), frei von Klassenunterschieden und sozialem Unrecht. Die „Realität der Klassen selbst“ soll aufgehoben, eine „wirkliche Volksgemeinschaft“, „die sich über die Interessen und Gegensätze der Stände und Klassen erhebt“ soll errichtet werden.<sup>433</sup> Zur Abgrenzung wird mit Gegensätzen operiert: Dem Innen, der Gemeinschaft, steht das Außen, das „Andere“, Fremde, gegenüber, das beherrscht werden muss. Nach Gerhard Schoenberner geht es um eine Vereinigung von Kapital und Arbeit gegen einen (imaginären) äußeren Feind.

---

<sup>430</sup> Lowry, Pathos und Politik, 39. Zur „Lifestyle Propaganda“ vgl. Kapitel 5.4.

<sup>431</sup> Vgl. Schulte-Sasse, Entertaining the Third Reich, 8.

<sup>432</sup> Mit der Abwertung des Gesellschaftsbegriffs im Nationalsozialismus geht eine Erweiterung und Mystifizierung des Gemeinschaftsbegriffs einher: Er wird im Sinne der NS-Politik von kleinen Einheiten (Familie, Freundschaft, Dorf) auf große Zusammenhänge (Volk, Kultur, Staat) ausgedehnt.

<sup>433</sup> Koellreutter, Allgemeine Staatslehre, zit. nach Marcuse, Der Kampf gegen den Liberalismus, 24. Bereits in der Weimarer Republik wird die (Volks-)Gemeinschaftsidee zu einer Art Staatsgründungskonsens, der in allen Parteien reflektiert wird: Die „Volksgemeinschafts“-Parole wird demokratisch (SozialistInnen) und autoritär interpretiert (traditionelle Machteliten); doch die NationalsozialistInnen vereinnahmten die Idee am erfolgreichsten für sich und vermitteln den Eindruck, dass diese Vision die Leitlinie ihrer Politik sei. Vgl. Hans-Ulrich Thamer, Volksgemeinschaft: Mensch und Masse. In: Richard van Dülmen (Hg.), Erfindung des Menschen. Schöpfungsträume und Körperbilder 1500–2000. Wien/Köln/Weimar 1998, 367–386, 385.

Anstatt des Klassenkampfes setzt der Nationalsozialismus ein „angebliches Gesetz des Kampfes der Völker und Rassen um die Vorherrschaft“.<sup>434</sup>

Die positive soziale Fantasie des Nationalsozialismus, die Führer-Volk-Symbiose<sup>435</sup>, und ihr negatives Gegenteil (Demokratie) sind in vielerlei Varianten in unterschiedlichen Narrativen der NS-Zeit vorhanden (z. B. im Film). Die „Körperpolitik“ vieler Filme enthält die Idee von Deutschland als einem organischen, verletzbaren Körper. Gefahren erwachsen diesem durch Abstraktes wie Geld/Gold oder Internationalität, durch die „Beschmutzung“ durch Fremdeinflüsse. Beide können den „Volkskörper“ penetrieren und sind unauflösbar miteinander verwoben. Die NS-Narrative machen die Abstraktionen an bestimmten Individuen oder Gruppen fest, die diese Kräfte (oft mehrere gemeinsam) symbolisieren: So ist „der Jude“ zugleich international und geldsüchtig. Das Ziel dieser Politik ist die Konstruktion einer geeinten, organischen, harmonischen Gemeinschaft.<sup>436</sup>

Die beschworene Einheit des Volkes ist eine imaginäre: Aus der „Volksgemeinschaft“ bleiben so genannte „artfremde Elemente“ ausgeschlossen. Auch entbehrt die angestrebte klassenlose nationalsozialistische „Volksgemeinschaft“ eines für die Aufhebung bestehender Klassenunterschiede notwendigen wirtschaftlichen Strukturwandels: „Die klassenlose Gesellschaft also ist das Ziel, aber die klassenlose Gesellschaft auf der Basis und im Rahmen – der bestehenden Klassengesellschaft.“<sup>437</sup> Die „Fundamente dieser Gesellschaft“, „die auf dem Privateigentum an den Produktionsmitteln aufgebaute Wirtschaftsordnung“, werden nicht angegriffen, schreibt Herbert Marcuse, sondern „nur so weit modifiziert, als es das monopolistische Stadium dieser Wirtschaftsordnung selbst verlangt“. Zwar schaffe der Monopolkapitalismus tatsächlich eine gewisse „Vereinheitlichung“ innerhalb der Gesellschaft, gleichzeitig baue er aber „ein neues System von Abhängigkeiten verschiedenster Art“ auf (Klein- und mittlere Betriebe von Kartellen und Trusts, Grundbesitz und Großindustrie vom Finanzkapital u. Ä.). Die Ursache für bestehende ökonomische und soziale Gegensätze und daraus resultierende Klassenkämpfe, die bestehende Wirtschaftsordnung, wird nicht beseitigt, was eine „wirkliche Ganzheit“ unmöglich mache; im Gegenteil werde

---

<sup>434</sup> Vgl. Gerhard Schoenberner, Ideologie und Propaganda im NS-Film. Von der Eroberung der Studios zur Manipulation ihrer Produkte. In: Jung, Der deutsche Film, 91–110, 95f.

<sup>435</sup> „Ein Volk, ein Reich. Deutschland! Sieg heil!“ lautet der letzte Satz von Hitlers Reichstagsrede am 18. 3. 1938.

<sup>436</sup> Vgl. Schulte-Sasse, Entertaining the Third Reich, 233.

<sup>437</sup> Marcuse, Der Kampf gegen den Liberalismus, 24.

von diesem einzigen Weg zur Verwirklichung des „Ganzen“ abgelenkt und diese auf einem anderen Gebiet gesucht: dem „Volkstum“.<sup>438</sup>

„Heimat“ wird in der nationalsozialistischen Ideologie zum Mythos, wobei die konkrete regionale Bedeutung zunehmend verloren geht: *„Heimat, already tinged with myth in its local sense, becomes a formless, unstable, nebulous condensation, signified by a few mythic figures such as the Scholle or clod of earth or the peasant, not actual peasants but a vacuously ideal peasant spirit of the German race.“*<sup>439</sup> Der Bauer verkörpert in der Ikonografie des „Dritten Reiches“ den deutschen Menschen schlechthin. Er wird zum „nationalen Tugendssymbol“, als noch nicht entfremdeter Mensch und Relikt einer besseren (autoritären, patriarchalischen) Zeit.<sup>440</sup>

Die reale ökonomische Situation der Bauern (vor allem der mittleren und kleinen landwirtschaftlichen Betriebe) zu Beginn der Dreißigerjahre ist jedoch infolge des Ersten Weltkrieges und der Wirtschaftskrise prekär. Der Großteil der landwirtschaftlichen Flächen befindet sich im Eigentum von GroßgrundbesitzerInnen, demgegenüber steht eine Vielzahl besitzloser landwirtschaftlicher Arbeitskräfte, deren Löhne sinken bzw. von den verschuldeten Bauern nicht mehr ausbezahlt werden können. Die Landwirte kleinerer und mittlerer Betriebe tendieren zur Sozialdemokratie, in Einzelfällen zum Kommunismus; sie fordern die Aufteilung großer Besitze bzw. neue Besiedlung. Daher sind sie empfänglich für die NS-Parolen, die eine geeinte Bauernschaft, eine Gemeinschaft des Bodens, gerechte Landverteilung und „Kolonisation“ versprechen.<sup>441</sup> Darüber hinaus entspricht ihre Lebens- und Arbeitsweise der „neuen Ideologie“, konstatiert Ernst Bloch: *„Nicht nur die Agrarkrise treibt so Bauern nach rechts [...]. Auch ihre gebundene Existenz, die relative Altform ihrer Produktionsverhältnisse, ihrer Sitten, ihres Kalenderlebens im Kreislauf einer unveränderten Natur widerspricht der Verstädterung, verbindet der Reaktion, die sich auf Ungleichzeitigkeit versteht.“*<sup>442</sup>

Die Bauern und landwirtschaftlichen Hilfskräfte werden wie die städtische Arbeiterschaft, die von Sozialismus und Kommunismus enttäuscht (keine Revolution etc.) in die Arme des Faschismus strebt, in der Phase der Machtkonsolidierung vom

---

<sup>438</sup> Marcuse, Der Kampf gegen den Liberalismus, 24. Marcuse beschreibt diese Entwicklung unter dem Schlagwort „Universalismus“. Der „Naturalismus“ verklärt die Wirtschaft und gesellschaftlichen Verhältnisse als „natürliche“ und diene so der Aufrechterhaltung der bestehenden Ordnung.

<sup>439</sup> Boa, Palfreyman, Heimat, 4.

<sup>440</sup> Zum Bäuerlichen als nationalsozialistisches bzw. völkisches Ideal vgl. Bloch, Erbschaft dieser Zeit, 52–61.

<sup>441</sup> Vgl. Petley, Capital and Culture, 121f.

<sup>442</sup> Bloch, Erbschaft dieser Zeit, 107.

Nationalsozialismus fallen gelassen: Dieser setzt auch im Bereich der Landwirtschaft den spezifischen NS-Monopolkapitalismus durch, im Interesse der GroßgrundbesitzerInnen und vermögenden Bauern und auf Kosten der mittleren und kleinen Landwirte und landwirtschaftlichen ArbeiterInnen.<sup>443</sup>

Indem Heimat in der NS-Terminologie mit dem „deutschen Volk“ verbunden wird, wandelt sich der Begriff von einem konservativen Wert „into a dynamic token of expansionist ambitions or a reactionary expression of German identity under threat“<sup>444</sup>. Diese Verbindung ist essenziell, da die Bindung an die Heimat nicht auf ein begrenztes Territorium beschränkt bleiben darf, sondern sich der NS-Expansionspolitik entsprechend erweitern lassen muss auf zu erobernde Gebiete. Die Wichtigkeit eines großen „Lebensraumes“ für das „deutsche Volk“ wird betont und ein Anspruch auf diesen Raum als (verlorene bzw. neu zu gewinnende) Heimat konstruiert.

Solch ein „Heimisch-Werden“ bzw. eine Aneignung der „Fremde“ als Heimat funktioniert bei Luis Trenker weder in *Der verlorene Sohn* noch in *Der Kaiser von Kalifornien*: Beide Male scheitern die Protagonisten bei diesem Versuch.<sup>445</sup>

#### **7.3.4. Natur und Volk – Herbert Marcuses Analysen des „irrationalistischen Naturalismus“**

Das Konzept des „Volkes“ ist ein zentraler Bestandteil der laut Herbert Marcuse für den deutschen Nationalsozialismus konstitutiven antirationalen, antimaterialistischen Geschichtskonzeption, in der soziale und ökonomische Kräfte ausgeblendet werden. Scheinbar „naturgegeben“, so Marcuse, bildet „das Volk“ eine Einheit und geht dem „künstlichen“ System „Gesellschaft“ (geprägt von Klassegegensätzen etc.) voraus, ist ihm überlegen.

Bedingung für dieses Volk ist eine bestimmte Vorstellung von Natur, ein „irrationalistischer Naturalismus“: „*Die Interpretation des geschichtlich-gesellschaftlichen Geschehens auf ein naturhaft-organisches Geschehen hin greift hinter die wirklichen*

---

<sup>443</sup> Vgl. Petley, *Capital and Culture*, 123. Zum „Bauertum“ als „ungleichzeitiger“ Gruppe, die für NS-Ideen besonders anfällig ist, vgl. Bloch, *Erbschaft dieser Zeit*, 106–108.

<sup>444</sup> Boa, Palfreyman, *Heimat*, 5.

<sup>445</sup> *Der Kaiser von Kalifornien* kann als Anspruch gelesen werden, die USA als ursprünglich „deutsches“ Territorium zu reklamieren, da es, so der Film, erst der „deutsche Kolonisator“ Sutter war, der den Südwesten des Landes urbar gemacht hat. Vgl. Yazdanpanah, „Amerika“ in Luis Trenkers *Der Kaiser von Kalifornien*, 116f.

*(ökonomischen und sozialen) Triebfedern der Geschichte zurück in die Sphäre der ewigen und unwandelbaren Natur.“ Die Natur wird dabei „als eine Dimension mythischer Ursprünglichkeit“ aufgefasst, was sich in der Bezeichnung „Blut und Boden“ ausdrückt. Erst mit der Überwindung dieser „vor-geschichtlichen Dimension“ beginnt dieser Auffassung zufolge die Geschichte. Die Natur wird zu einer schlichtweg anzuerkennenden Konstante erhöht, die vor einem „kritischen Erkennen“ liegt, diesem sogar widerstrebt: „Die mythisch-vorgeschichtliche Natur hat in der neuen Weltanschauung die Funktion, als der eigentliche Gegenspieler gegen die selbstverantwortliche rationale Praxis zu dienen. Diese Natur steht als das schon durch ihr Dasein Gerechtfertigte gegen alles, was erst der vernünftigen Rechtfertigung bedarf, als das schlechthin nur Anzuerkennende gegen alles erst kritisch zu Erkennende, als das wesentlich Dunkle gegen alles, was nur im erhellenden Lichte Bestand hat, als das Unzerstörbare gegen alles der geschichtlichen Veränderung Unterworfenen. Der Naturalismus beruht auf einer für die neue Weltanschauung konstitutiven Gleichung: die Natur ist als das Ursprüngliche zugleich das Natürliche, Echte, Gesunde, Wertvolle, Heilige. Das Diesseits der Vernunft erhöht sich, kraft seiner Funktion ‚jenseits von Gut und Böse‘, zum Jenseits der Vernunft.“<sup>446</sup>*

Dieser Auffassung entsprechend bildet das „Volk“ eine „naturhaft-organische“ Einheit und Ganzheit, die vor aller Differenzierung der Gesellschaft in Klassen, Interessengruppen usw. liegt“, „[d]ie Ganzheit wird programmatisch mystifiziert“.<sup>447</sup> Das „Ganze“ (die „Volksgemeinschaft“) hat Vorrang vor den „Gliedern“, den einzelnen Teilen, die dadurch geeint werden; erst im Ganzen findet das Individuum seine Erfüllung (vgl. NS-Massenorganisationen). Die Gemeinschaft erscheint als das „natürliche“, „urgegebene“, dem Menschen entsprechende System, das dem „künstlichen“ System der Gesellschaft“ vorausgeht: „Das Volk ist kein durch menschliche Macht entstandenes Gebilde‘, es ist ein ‚von Gott gewollter‘ Baustein der menschlichen Gesellschaft. So kommt die neue Gesellschaftstheorie zu jener Gleichung, durch die sie konsequent auf den Boden des irrationalistischen ‚Organizismus‘ geführt wird: Die erste und letzte Ganzheit, die der Grund und die Grenze aller Bindungen ist, ist als

---

<sup>446</sup> Marcuse, Der Kampf gegen den Liberalismus, 9. Vgl. die Naturauffassung im Bergfilm sowie Kracauers Analysen, der diesen als Vorbote der NS-„Blut und Boden“-Weltanschauung interpretiert.

<sup>447</sup> Marcuse, Der Kampf gegen den Liberalismus, 10.



*naturhaft-organische auch schon die echte, gottgewollte, ewige Wirklichkeit im Gegensatz zur unorganischen, ‚abgeleiteten‘ Wirklichkeit der Gesellschaft.*“<sup>448</sup>

Doch, so Marcuse weiter, ist die Interpretation der Beziehung von Volk und Einzelem als organisch-natürliche falsch, denn auch das „Volk“ bezieht seine „Ganzheit“ erst aus seiner ökonomisch-sozialen Einheit, und nicht umgekehrt. Die Theorie des „Universalismus“ deute das jedoch um: „*[D]as von ihr vertretene Ganze ist nicht die auf dem Boden der Klassengesellschaft durch die Herrschaft einer Klasse herbeigeführte Vereinheitlichung, sondern eine alle Klassen einigende Einheit, die die Realität des Klassenkampfes und damit die Realität der Klassen selbst aufheben soll.*“<sup>449</sup>

In seiner Natur- und Gesellschaftsauffassung, besonders in seinem Entwurf des „Bergvolks“ ist Trenker der von Marcuse charakterisierten „neuen Weltanschauung“ verwandt; er gießt diese in leicht verständliche Bilder. Folgende Beschreibung kann in Verbindung zu bereits vorgestellten Elementen des Trenker’schen Heimatkosmos gesetzt werden: „*In immer neuen Wendungen betont der heroisch-völkische Realismus die natürlichen Eigenschaften der durch das Volk repräsentierten Ganzheit. Das Volk ist ‚blutbedingt‘, aus dem ‚Boden‘, der Heimat schöpft es seine unverwüstliche Kraft und Dauer, Charaktere der ‚Rasse‘ einigen es, deren Reinhaltung ist Bedingung seiner ‚Gesundheit‘. Im Zuge dieses Naturalismus erfolgt eine Verklärung des Bauerntums als des einzig noch ‚naturegebundenen‘ Standes: Er wird als der ‚schöpferische Urquell‘, als das ewige Fundament der Gesellschaft gefeiert.*“<sup>450</sup> Das „Bauerntum“ wird zum „Nährboden“ eines „gesunden“ Volks stilisiert; aus ihm soll eine kräftige „Rasse“ erwachsen, die die Dekadenz der Stadt austreibt: „*Bauernblut soll die Gesundheit ab ovo schaffen, ob es auch durch Inzucht und andere Schäden noch so ermattet ist, im Gegensatz etwa zu Sporttypen der Stadt. Die Städte gelten trotzdem, durch die Reihe, als Verwüster der Volkskraft; wiederum nicht wegen der kapitalistischen Wirtschaft, sondern wegen der ‚materialistischen Lebensgesinnung‘ (soll heißen: wegen der proletarischen oder wegen der krisenhaft vorgeschritte-*

---

<sup>448</sup> Marcuse, Der Kampf gegen den Liberalismus, 25.

<sup>449</sup> Marcuse, Der Kampf gegen den Liberalismus, 24. Ernst Bloch kommt zu einem ähnlichen Schluss: „*Vielmehr liegt für den Haupttrupp der Nazis das gesuchte Feld jenseits des Individuums wie des Kollektivs (die ihnen beide als liberal und mechanisch erscheinen). Erwünscht sind stattdessen kameradschaftliche Gruppen, als Bünde, Lager, Gefolgschaften; [...] Wird so das Bewusstsein der Klassengegensätze höchst idealistisch verhindert, bleibende Ausbeutung, bleibende Mechanik höchst romantisch getarnt: so wirkt die Blutlehre selbst fast wie ‚Materialismus‘, freilich in einem kuriosen Sinn. Denn keineswegs ist hier der ‚Geist‘ primär; er und sein Gefüge werden vielmehr ‚bis auf den Grund abgebaut‘ [...].*“ Bloch, Erbschaft dieser Zeit, 96.

<sup>450</sup> Marcuse, Der Kampf gegen den Liberalismus, 26.

nen).“<sup>451</sup> Charakteristisch ist der Aufbau einer Opposition von Stadt und Land, wobei Erstere vehement abgelehnt wird.<sup>452</sup> Auch Trenker setzt das „gesunde Dorfleben“ dem maroden System der Großstadt entgegen.

Die Verklärung der Heimat, des Lebens der Gemeinschaft im Bergdorf, des Bäuerlichen, die Bevorzugung des Landes gegenüber der Stadt – diese von Bloch und Marcuse als nazistisch ausgewiesenen Muster sind in *Der verlorene Sohn* zu finden. Julien Petley beschreibt den Film als „an excellent example of agrarian mysticism and of hatred for what Goebbels called the ‚asphalt culture‘“.<sup>453</sup> Doch ist die Gegenüberstellung von Stadt und Land nicht nur ein Kennzeichen des Nazismus; es finden sich längere Traditionen und Bezüge, die im folgenden Kapitel behandelt werden.

#### 7.4. Aufbau von Gegensätzen

Eine Konstante in der Beschäftigung mit dem Heimatthema im Film ist die Ahistorizität der gezeigten Orte, Landschaften und Sozietäten. Nach Herbert Marcuse ist sie ein Kennzeichen der NS-Naturmystik. Auch das Bergdorf in *Der verlorene Sohn* weist keine Vergangenheit auf – Menschen und Landschaft sind wie im Heimatfilm der Fünfziger- und Sechzigerjahre anscheinend geschichtslos. Industrialisierung und Landflucht haben dieses Dorf nicht erreicht, der einzig ablesbare Zeitmarker ist der Tourismus.

Die Welt scheint hier noch in Ordnung: Die Arbeit in Wald und Feld ist hart, der Bauer ist Herr über seinen Hof, der Sohn hilft und gehorcht seinem Vater, Frauen stricken – alle scheinen zufrieden und wissen um die Vorteile ihres einfachen, erdverbundenen Lebens „nach den Gesetzen der Natur“. Doch, so Robert Buchschwenter: *„Der Idealtypus des konservativen Bauern aus dem vorindustriellen Europa, der in einem ‚magisch-christlich‘ geprägten Sozialgefüge eingebettet, im Gebet zu Gott, der Bearbeitung seiner (??) [im Original] Scholle und der Liebe zu seiner menschlichen und naturräumlichen Umgebung die unbewegliche Mitte seines Daseins findet, ist eine*

---

<sup>451</sup> Bloch, Erbschaft dieser Zeit, 94.

<sup>452</sup> „Dem mythischen Preis der Re-Agrarisierung entspricht der Kampf gegen die Großstadt und ihren ‚widernatürlichen‘ Geist; dieser Kampf wächst sich aus zum Angriff gegen die Herrschaft der Ratio überhaupt, zur Entbindung aller irrationalen Mächte – eine Bewegung, die mit der totalen Funktionalisierung des Geistes endet.“ Marcuse, Der Kampf gegen den Liberalismus, 26.

<sup>453</sup> Petley, Capital and Culture, 127.

historische Konstruktion.“<sup>454</sup> Buchschwenter bezeichnet das gesamte Bergdorf, Schauplatz des *Verlorenen Sohnes*, als „historisches Reservat“, das durch die Gegenüberstellung mit „der“ Großstadt, New York, „Realitätswert“ gewinnen soll.<sup>455</sup>

Verbindendes Element eines reaktionären Heimatdiskurses ist bereits im 19. Jahrhundert der Aufbau von Gegensätzen: „*Key oppositions in the discourse of Heimat set country against city, province against metropol, tradition against modernity, nature against artificiality, organic culture against civilization, fixed, familiar, rooted identity against cosmopolitanism, hybridity, alien otherness, or the faceless mass.*“<sup>456</sup> Wie in *Der verlorene Sohn* wird Heimat als Gegenpol zur negativ gezeichneten industriell geprägten (modernen) Großstadt mit dem Bäuerlichen verknüpft, mit „Verwurzelung“ und Bindung an den Boden.<sup>457</sup> „Heimatwerte“ werden von einem „wissenschaftlichen Organismusgedanken“, dem die „Tradition als historische Kontinuität und Gemeinschaft als ‚wunderbarer Organismus einer ganzen Volkspersönlichkeit‘“<sup>458</sup> gilt, zu „vaterländischen Tugenden“ erhoben. Das „Vaterland“ wird dabei analog zum menschlichen Körper gedacht: Es ist ein Funktionssystem von Kopf und Gliedern nach dem Vorbild der patriarchalischen Familie.

Diese Ideen finden Eingang in die Literatur: Celia Applegate stellt fest, dass deutsche Romane und Gedichte des 19. Jahrhunderts den Heimatbegriff auf eine „heile ländliche Welt“ reduzieren, von Landschaft, dem Dorfleben, dem Idyll der lokalen

---

<sup>454</sup> Buchschwenter, *Wer die Heimat im Stich lässt*, 8.

<sup>455</sup> Buchschwenter, *Wer die Heimat im Stich lässt*, 10. Besonders das letzte Drittel des Films – gefilmt wird der „alte Brauch“ der Raunachtsfeier – zielt in der Inszenierung auf scheinbare Authentizität des Gezeigten und gleicht ethnografischen Filmen der NS-Zeit. Die Darstellung des Lebens im Bergdorf in *Der verlorene Sohn* erinnert an das so genannte „Ecomusée“ im burgundischen Le Creusot, wo eine gesamte Gemeinde zum „lebenden Museum“ erklärt wurde. Das Ecomusée will „der natürlichen ebenso wie der sozialen Umgebung Rechnung tragen“ und umfasst historische und ethnografische Objekte, für die Region repräsentative Gebäude und Landschaften bis hin zur Kultivierung vom Aussterben bedrohter Pflanzenarten sowie die Aufzeichnung „traditioneller“ Tänze, Lieder etc. Francois Hubert, *Das Konzept „Ecomusée“*. In: Gottfried Korf, Martin Roth (Hg.), *Das Historische Museum. Labor, Schaubühne, Identitätsfabrik*. Frankfurt a. M./New York 1990, 199–214, 205.

<sup>456</sup> Boa, Palfreyman, *Heimat*, 2. All diese Zuschreibungen werden in *Der verlorene Sohn* über die Gegenüberstellung von Stadt und Land verhandelt.

<sup>457</sup> Nach Thomas Elsaesser bezeichnet „Heimat“ ein emotionales Konzept, das immer eine Rückkehr zu (imaginären oder realen) Wurzeln impliziert und v. a. mit Land und Boden assoziiert wird. In dieser Bedeutung wird es ihm zufolge von deutschen NationalistInnen von der Romantik bis heute missbraucht. Deutsche expansionistische sowie Annexionspolitik werde in der deutschen Geschichte immer wieder mit dem Terminus Heimat gerechtfertigt (z. B. die „Heim ins Reich“-Propaganda sowie die „Heimkehrerfilme“ im Nationalsozialismus). Vgl. Miriam Hansen, Karsten Witte, Thomas Elsaesser, Gertrud Koch, *Dossier on Heimat*. In: Ginsberg, Thompson, *Perspectives on German Cinema*, 107–117, 113.

<sup>458</sup> Wilhelm Heinrich Riehl, *Volkskunde als Wissenschaft*, zit. nach Bastian, *Der Heimat-Begriff*, 123. Riehl ist ein früher Vertreter der Großstadtkritik in Deutschland; wesentliche Elemente der NS-Doktrin sind in seinen Thesen vorweggenommen.

Communities, Familienharmonie und einer freundlichen Natur sprechen.<sup>459</sup> Jedoch handeln diese Erzählungen nicht in den eigenen Heimatstädten der Schreibenden, einer identifizierbaren lokalen Gemeinschaft, sondern die Schauplätze sind, so wie Tonios Dorf, eine nostalgische Konstruktion, die die Isolation und Abhängigkeiten des realen Dorflebens ausblendet. „*This Heimat contrasted to a Fremde or Ferne of late romantic adventurers in strange lands. It was the place to which one finally returned: the homeland.*“<sup>460</sup> Heimat wird über die Sehnsucht nach ihr definiert. Sie ist kein realer Raum, sondern eine imaginäre, erträumte Welt, dort, wohin jene, die weggegangen sind, hinwollen.<sup>461</sup> „Heimweh“ bedeutet die Suche nach „Verwurzelung“, nach einem einfachen und beschaulichen, vorindustriellen, agrarischen Leben, nach einem dörflichen Idyll abseits großstädtischer Zivilisation und technischer Innovation. Heimat beschreibt somit mehr einen emotionalen Zustand, ein Sehnen, als bestehende Örtlichkeiten oder Sozietäten. *Der verlorene Sohn* greift solche Ideen von Heimat auf und setzt sie in entsprechende Bilder um.

Die Vorstellung von Heimat in *Der verlorene Sohn* kann auch mit modernen „History Lands“ und ihren konservativen Gesellschaftsentwürfen verglichen werden. Ähnlich wie Disneyland kreiert Trenker eine eigene Vergangenheit, die so nie existiert hat:<sup>462</sup> dort gediegenes Bürgerstädtchen mit Main Street<sup>463</sup>, hier ein Bergdorf fern jeglicher ökonomischer Realität. Unliebsame Aspekte der Geschichte sowie soziale Missstände und Gegensätze bleiben ausgespart. Beiden Inszenierungen gemeinsam und wesentliches Element dieser Geschichtskonstruktion ist eine idealisierte Gemeinschaft – sie erwecken eine Illusion von Geborgenheit, spiegeln

---

<sup>459</sup> Vgl. Celia Applegate, *A nation of provincials: the German idea of Heimat*. Berkeley/Los Angeles 1990, 9.

<sup>460</sup> Applegate, *A nation of provincials*, 9.

<sup>461</sup> „Heimat“, so Karsten Witte, ist „*conceivable as the locus of a diversity which has succumbed to unification, a non-territorial space which no longer asserts a presence but remains as a trace of the past. ‚Heimat‘ then would signify an elsewhere, a memory of origin for those who went away.*“ Hansen u. a., *Dossier on Heimat*, 110. Ernst Bloch bezeichnet Heimat als utopisches Terrain, das niemals jemand betreten hat, die Welt der Kindheit: „*[...] etwas, das allen in die Kindheit scheint und worin noch niemand war: Heimat.*“ Ernst Bloch, *Das Prinzip Hoffnung*. Frankfurt a. M. 1985, 1628.

<sup>462</sup> Eine Hyperrealität im Sinne Jean Baudrillards: Die produzierte (von Trenker entworfene und ins Bild gesetzte) „Wirklichkeit“ tritt an die Stelle der „Realität“ (eines Lebens in einem Bergdorf). Die Simulation ist sogar besser als die Realität. Vgl. Jean Baudrillard, *Agonie des Realen*. Berlin 1978, 25f. Beispiel für eine Hyperrealität bei Baudrillard und Umberto Eco ist Disneyland. Vgl. Umberto Eco, *Über Gott und die Welt. Essays und Glossen*. München 1985, 82f.

<sup>463</sup> „*Das wichtigste Motiv des Themenparks aber ist die im zentralen Eingangsbereich von Disneyland gelegene so genannte Main Street U.S.A. Diese dem Aussehen der Hauptstraße einer amerikanischen Kleinstadt des 19. Jahrhunderts nachempfundene Fußgängerzone [...] [entwirft] eine idealisierte Version der amerikanischen Kleinstadt als heile Welt der Vergangenheit.*“ Frank Roost, *Die Disneyifizierung der Städte. Großprojekte der Entertainmentindustrie am Beispiel des New Yorker Times Square und der Siedlung Celebration in Florida*. Opladen 2000 (= Stadt, Raum, Gesellschaft; 13), 94.

sowohl im Film als auch im Amusement-Park ein intaktes soziales Gefüge vor –, die Zusammenhalt gewährleistet und das Fortbestehen sichert.<sup>464</sup>

Die vom Disneykonzern propagierten (neo)konservativen (amerikanischen) Wertvorstellungen (Familie, Ehe, v. a. Nachbarschaft und community) gleichen jenen, mit denen Luis Trenker seine Heimat ausstattet. Diese Werte werden als (durch die Moderne) gefährdet wahrgenommen und sind verknüpft mit Ideen von einem verlorenen Paradies. Disney wie Trenker beeinflussen „die Vorstellungen darüber, welche gemeinschaftlichen Werte und [...] Qualitäten verloren geglaubt und als wiederherstellungswürdig gelten“ und verarbeiten sie zu „Wunschbildern“, die in Celebration bzw. dem Bergdorf ihre (medialisierte) Erfüllung finden.<sup>465</sup>

---

<sup>464</sup> In Werbeprospekten für die vom Disneykonzern gestaltete Mustersiedlung Celebration in Florida werden konservative Werte und Ideale beschworen, die dort gelebt werden sollen. Die Disney-Stadtplanungsprojekte (u. a. der New Yorker Times Square) beruhen allerdings auf sozialer und ethnischer Segregation, die sich auch räumlich ausdrückt, verbunden mit einer strikten Rollenteilung: „Auf der einen Seite die weiße suburbane Mittelklasse und die Touristen als Kunden und auf der anderen Seite die städtischen Minderheiten als die ‚Dienenden‘.“ Roost, Die Disneyifizierung der Städte, 118. (Die Architektur in Celebration nimmt eindeutig Bezug auf jene des Südens der USA, ist daher nur für „Weiße“ positiv konnotiert.)

<sup>465</sup> Roost, Die Disneyifizierung der Städte, 113. Henry Ford versuchte, das Amerika seiner Jugend, dessen Verlust er beklagte, an dessen Mechanisierung er jedoch großen Anteil hatte, in einem Freilichtmuseum in Greenfield Village in seinem Heimatdorf Dearborn (heute eine Vorstadt von Detroit) zu konservieren. Vgl. Gassert, Amerika im Dritten Reich, 46, Fußnote 56.

## 7.5. Dorf und Stadt in *Der verlorene Sohn*

*Der verlorene Sohn* vereint Elemente des bereits besprochenen Heimatdiskurses im 19. Jahrhundert und der (teils darauf aufbauenden) NS-„Blut und Boden“-Ideologie. Wesentlich dabei ist der Aufbau des Gegensatzes von Stadt und Land, der eine Entsprechung in den jeweils zugeschriebenen Gesellschaftssystemen findet (Gesellschaft – Gemeinschaft), die mit dem Aufkommen der Moderne intensiv diskutiert werden. Zu Beginn des 20. Jahrhunderts gelten Großstädte als Inbegriff der Moderne: „Die Großstädte fungierten als Laboratorien der Moderne, dort konzentrierten sich die ökonomischen, sozialen und kulturellen Veränderungen der entstehenden Moderne.“<sup>466</sup> Demgegenüber steht das Dorf bzw. die Kleinstadt mit stabilen Bedingungen. Der vom Nationalsozialismus etablierte Entwurf der „Volksgemeinschaft“ bildet einen wesentlichen Bezugspunkt in der Interpretation der von Trenker präsentierten Dorfgemeinschaft, die er der als „seelenlos“ gekennzeichneten Stadtgesellschaft entgegensetzt (in der es dennoch „menschliche“ Ausnahmen gibt). Wesentliches Element der Gemeinschaft ist die Abgrenzung gegen ihr Anderes, die Gesellschaft, die mit der Stadt assoziiert wird.

„Heimat“ ist im Film *Der verlorene Sohn* vordringlich der „Boden“ – die Bergnatur, die geografischen Bedingungen, die den Zusammenhalt schaffen für die „typischen“ Menschen, die in einer dörflichen Gemeinschaft zusammenleben,<sup>467</sup> ein Ort der Sicherheit und Verlässlichkeit, mit geregelterm Alltag und genau definierten, intakten Beziehungen zu anderen Menschen.<sup>468</sup> Prägend für die Heimaterfahrung sind neben der ideologisch überhöhten Natur das dörfliche Kollektiv, die gemeinsame, körperlich anstrengende Arbeit (Holzfällen), gemeinsame Freizeitaktivitäten (Singen, Raufen, Skifahren) und Rituale (Kirche, Raunacht). Das Dorf ist eine scheinbar

---

<sup>466</sup> Hartmut Häußermann, Walter Siebel, Stadtsoziologie. Eine Einführung. Frankfurt a. M./New York 2004, 11.

<sup>467</sup> Der Kulturwissenschaftler Kaspar Maase schließt eine solche Form von Verbundenheit aus: „Wir können aufklären darüber, dass Region niemals ein Raum gewesen ist, der Identität qua Zugehörigkeit und Solidarität in einer wertorientierten Gemeinschaft verbürgte. Wir können nachweisen, dass die Vorstellung eines Regionalkollektivs mit homogenen Qualitäten absolut unreal ist.“ Kaspar Maase, Nahwelten zwischen „Heimat“ und „Kulisse“. Anmerkungen zur volkskundlich-kulturwissenschaftlichen Regionalitätsforschung. In: Zeitschrift für Volkskunde (94. Jahrgang/1998, Heft 1), 53–70, 69.

<sup>468</sup> Georg Seeßlen und Bernt Kling nennen das die „Illusion der Geborgenheit“. Georg Seeßlen, Bernt Kling, Unterhaltung. Lexikon zur populären Kultur. Bd. 2: Komik, Romanze, Heimat und Familie, Sport und Spiel, Sex. Reinbek bei Hamburg 1977, 143. Eva Warth meint, *Der verlorene Sohn* entwickelt die „Vorstellung einer völkischen Gemeinschaft über ein antiurbanes, antimodernistisches und patriarchales Heimatmodell“. Eva Warth, Hure Babylon versus Heimat. Zur Großstadtrepräsentation im nationalsozialistischen Film. In: Irmbert Schenk (Hg.), Dschungel Großstadt. Kino und Modernisierung. Marburg 1999 (= Bremer Symposien zum Film), 97–111, 105.

autarke Produktionsgemeinschaft, in der jene Güter und Dienstleistungen produziert werden, die von ihr benötigt werden. Hier scheint das Ziel der NS-Politik, unabhängig von Importen aus dem „Ausland“ zu werden, verwirklicht.

Ferdinand Tönnies definierte 1887 die beiden soziologischen Grundbegriffe Gemeinschaft und Gesellschaft: *„Alles vertraute, heimliche, ausschließliche Zusammenleben [...] wird als Leben in Gemeinschaft verstanden. Gesellschaft ist die Öffentlichkeit, die Welt. In Gemeinschaft mit den Seinen befindet man sich, von der Geburt an, mit allem Wohl und Wehe daran gebunden. Man geht in die Gesellschaft wie in die Fremde.“*<sup>469</sup> Gemeinschaft ist nach Tönnies ein „lebendiger Organismus“, Gesellschaft hingegen ein „mechanisches Aggregat“: *„Gemeinschaft ist das dauernde und echte Zusammenleben, Gesellschaft nur ein vorübergehendes und scheinbares.“*<sup>470</sup>

Tönnies' Beschreibungen gleichen der Darstellung des Dorflebens in Luis Trenkers Film. Das Zusammenleben einer Gemeinschaft ist nach Tönnies dauerhaft, gekennzeichnet von genau definierten sozialen Rollen sowie einer relativen Immobilität; die gemeinschaftliche Kultur ist homogen. Ihre Mitglieder haben gleiche Normen und Werte (durch sie werden Zugehörigkeit bzw. Ausgrenzung produziert). Diese allgemein gültigen, althergebrachten und internalisierten Codes werden festgelegt durch anerkannte „Institutionen“ wie Familie und Kirche. Gemeinschaft bedeutet Loyalität, sowohl zu den in der Gemeinschaft lebenden Personen als auch zum Ort des Zusammenlebens, zu Konventionen und Sitten.<sup>471</sup>

Die (großstädtische) Gesellschaft hingegen ist geprägt vom Verschwinden von Traditionen: In der Großstadt leben im Gegensatz zum gemeinschaftlich geprägten Dorf Individuen, die auf soziale Distanz bedacht sind. Ihre Beziehungen sind fragmentiert und funktional, sie haben die Tendenz zur Warenförmigkeit.<sup>472</sup>

Auch Georg Simmel beschäftigt sich mit dem Unterschied zwischen Stadt- und Landleben. In seinem 1903 veröffentlichten Essay „Die Großstädte und das Geistesleben“ beschreibt er großstädtische Lebensstile und Verhaltensweisen, die er von

---

<sup>469</sup> Ferdinand Tönnies, *Gemeinschaft und Gesellschaft. Grundbegriffe der reinen Soziologie*. Darmstadt 1991 (= Bibliothek klassischer Texte), 3.

<sup>470</sup> Tönnies, *Gemeinschaft und Gesellschaft*, 4.

<sup>471</sup> Nach Tönnies ist auch die Stadt ein „gemeinschaftlich lebender Organismus“. Tönnies, *Gemeinschaft und Gesellschaft*, 31.

<sup>472</sup> Vgl. Häußermann, Siebel, *Stadtsoziologie*, 104. Vgl. die Diskussionen um Kino und Großstadt, v. a. in den 1920ern, in denen der Film als das der Großstadt angemessene Medium gesehen wird, das ebendiese Fragmentierung, den Rhythmus und die Geschwindigkeit des urbanen Lebens einfangen kann. Vgl. Kapitel 3.1 „Kino und Moderne“.

jenen in der Kleinstadt oder dem Dorf unterscheidet. Das großstädtische „Seelenleben“ ist Simmel zufolge gekennzeichnet durch „Intellektualität“, „Blasiertheit“ und „Reserviertheit“.<sup>473</sup> Die Sinneswahrnehmung ist durch die Stadt beeinflusst: Das Auge wird durch die vielfachen optischen Eindrücke in den Straßen und durch die Dichte des Zusammenlebens zum dominanten Sinnesorgan. Die schnell wechselnden Bilder führen zu einem „raschen und ununterbrochenen Wechsel äußerer und innerer Eindrücke“, was eine „Steigerung des Nervenlebens“ bedingt, die typisch für die Wahrnehmung in der Großstadt ist.<sup>474</sup> Je größer die Stadt und je zusammengedrängter die Bevölkerung, desto intensiver sind die Eindrücke. *„Indem die Großstadt gerade diese psychologischen Bedingungen schafft – mit jedem Gang über die Straße, mit dem Tempo und den Mannigfaltigkeiten des wirtschaftlichen, beruflichen, gesellschaftlichen Lebens – stiftet sie schon in den sinnlichen Fundamenten des Seelenlebens [...] einen tiefen Gegensatz gegen die Kleinstadt und das Landleben, mit dem langsameren, gewohnteren, gleichmäßiger fließenden Rhythmus ihres sinnlich-geistigen Lebensbildes.“*<sup>475</sup> Aus der Reizüberflutung resultiert der „intellektualistische Charakter des großstädtischen Seelenlebens“<sup>476</sup>, im Unterschied zum emotionaleren kleinstädtischen: Anders als der Kleinstädter reagiert der Großstädter nicht mit dem Gemüt, sondern mit dem Verstand auf die erlebte Entwurzelung. Die Stadt ist Sitz der „Geldwirtschaft“, deren Bedingung und Produkt die „Verstandesherrschaft“ ist. Wie die Beziehungen der Menschen, die in der Großstadt unpersönlich und zweckbezogen sind, ist auch die Geldwirtschaft emotionslos und hoch spezialisiert. Geld reduziert alles auf einen Tauschwert, „der alle Qualität und Eigenart auf die Frage nach dem bloßen Wieviel nivelliert“.<sup>477</sup> Während sich am Land Abnehmer und Erzeuger kennen, produziert die Großstadt für den Markt, für unbekannte Kunden, wodurch diese Beziehung eine „unbarmherzige Sachlichkeit“<sup>478</sup> ohne persönliche Kontakte bekommt. Die Geldwirtschaft verursacht durch die Nivellierung der Unterschiede zwischen den Dingen und damit jeglicher Individualität die „Blasiertheit“ der Großstädter, die auch eine Reaktion auf die Überforderung der Sinneswahrnehmung darstellt und sich als Sachlichkeit und Indifferenz gegen-

---

<sup>473</sup> Georg Simmel, Die Großstädte und das Geistesleben. In: Simmel, Aufsätze und Abhandlungen 1901–1908. Bd. 1. Gesamtausgabe Bd. 7. Hg. v. Otthein Rammstedt. Frankf. a. M. 1992, 116–131, 117–122.

<sup>474</sup> Simmel, Die Großstädte und das Geistesleben, 116.

<sup>475</sup> Simmel, Die Großstädte und das Geistesleben, 117.

<sup>476</sup> Simmel, Die Großstädte und das Geistesleben, 117.

<sup>477</sup> Simmel, Die Großstädte und das Geistesleben, 118.

<sup>478</sup> Simmel, Die Großstädte und das Geistesleben, 118.



über Menschen und Dingen äußert. Diese Distanziertheit schafft das Gefühl von Anonymität und Einsamkeit, gewährt aber auch persönliche Freiheit. Daher ist in der Großstadt die Integration von Fremden möglich: Sie schafft „einen sozialen Raum für akzeptierte Differenzen“.<sup>479</sup>

Anders als in Simmels Beschreibungen, die auch das Potenzial städtischer Agglomeration darlegen, wird die Metropole in einem pessimistischen Diskurs dämonisiert: Sie wird mit „Moderne“ und ihren als negativ dargestellten Auswirkungen (wie Vereinzelung, „Entfremdung“<sup>480</sup>) gleichgesetzt. Die Stadt erscheint als Höhepunkt eines Desintegrationsprozesses, eines „Sinnverlustes des Lebens“; sie bewirke eine Entkoppelung von Wahrheit und Existenz, die das Individuum in einen Zustand „transzendentaler Obdachlosigkeit“ (Georg Lukács) versetzt habe.<sup>481</sup> Den Vertretern einer großstadtfeindlichen Ideologie (z. B. Wilhelm Heinrich Riehl, Georg Hansen, Otto Ammon) gemeinsam ist die Glorifizierung des Bauernstandes und die Zeichnung von Verstädterung als Gefahr.<sup>482</sup> Die realen Zustände in deutschen Städten, wie prekäre Wohnverhältnisse, schlechte sanitäre Bedingungen und überbelegte Quartiere, bedienen diese Visionen.

Luis Trenkers Film mischt Elemente beider Stadtwahrnehmungen: New York erscheint als schnelllebige, anonymisierende Metropole, die den „Bergmenschen“ Tonio durch ihre visuellen Reize fasziniert. Fast wird er Opfer des mechanistischen Kapitalismus, doch hat ihn die Heimat mit Vorzügen ausgestattet, die ihm schließlich auch in der Großstadt ein Fortkommen ermöglichen (nicht zuletzt dank der in

---

<sup>479</sup> Häußermann, Siebel, Stadtsoziologie, 36.

<sup>480</sup> Kaspar Maase stellt fest, dass „die Entfremdungsunterstellung [Entfremdung des Menschen durch Moderne, Industrialisierung, Kapitalismus, Globalisierung etc.] [...] zu einem tief verankerten Deutungsmuster der gesamten Bevölkerung geworden ist. Dazu gehört die Neigung, auf Verunsicherung und Verlust zu reagieren, indem man Anschluss sucht an eine symbolische Gemeinschaft, die durch ‚natürlich‘ und ‚historisch‘ garantierte Gemeinsamkeiten der ‚Kultur‘ verbunden ist und Zugehörigkeitserfahrung verspricht.“ Maase, Nahwelten zwischen „Heimat“ und „Kulisse“, 69. Im Film werden solche Verlust- bzw. Entfremdungsängste aufgegriffen und Gegenwelten entworfen zu der als abweisend erlebten Gegenwart. Luis Trenkers *Der verlorene Sohn* kann auch als Reaktion auf die Verunsicherungen durch die politischen Umwälzungen zur Entstehungszeit des Films und als Kompensationsangebot gelesen werden, indem er Zuflucht sucht in einem pseudohistorischen Rückzugsraum und eine „heile Welt“ fern großstädtischer Lebenswirklichkeit kreiert.

<sup>481</sup> Vgl. Hansen, *America, Paris, the Alps*, 170.

<sup>482</sup> Antiurbanismus spielt in den USA eine andere Rolle als in Europa. Der Städtebau bildet einen wichtigen Punkt in der Eroberung des Landes. Laut Elizabeth Wilson hat es für das „weiße Amerika“ nie eine Periode der reinen Landwirtschaft gegeben: Die ökonomische Entwicklung sei immer an Handel und Kommunikationsnetzwerke gebunden gewesen, diese wiederum an das Wachstum von Städten. Die Frontier-Mentalität entspricht nicht dem Traum von der Stadtfucht und dem Agrarromantizismus in Europa, sie will keine Flucht vor der Zivilisation. Vielmehr gilt es, mit der Aneignung des Landes Zivilisation zu bringen (dies ist die Rolle der Frau). Elizabeth Wilson, *The Sphinx in the City. Urban Life, the Control of Disorder, and Women*. Berkeley/Los Angeles/Oxford 1992, 66.

den Bergen geknüpften Bekanntschaften). Die Kontrastierung von Aufnahmen der Arbeitslosen auf den Straßen New Yorks mit solchen der idealisierten Bergwelt knüpft an pessimistische Stadttheorien an.

Oswald Spengler beschreibt in seinem Werk „Der Untergang des Abendlandes“ (1918–1922) Kultur als einen Organismus, der entsteht, aufwächst und schließlich abstirbt. Die Großstadt ist Merkmal der Spätzeit einer Kultur; sie ist der Ort des Pöbels, einer traditionslosen Masse und saugt das (gesunde) Land aus. Der Großstadtbewohner wird als intellektuell, nicht religiös, als Nomade und Parasit charakterisiert.

Spenglers Ideen sind politisch einflussreich; die NationalsozialistInnen greifen sein Gedankengut auf und radikalisieren es: Sie übernehmen z. B. die Charakterisierung des Großstadtmenschen und übertragen sie auf die „Schädlinge“ des deutschen Volks.<sup>483</sup> Großstädte gelten ihnen als „Brutstätten“ des Kommunismus, der Unzufriedenheit und Unordnung. Dem soll mit neuen, übersichtlichen Stadtplanungsprojekten und standardisierten Wohnanlagen entgegengewirkt werden.

Trotz allen Antiurbanismus' der nationalsozialistischen Ideologie muss im Zuge zunehmender städtischer Konzentration die Stadt in NS-Konzepte integriert werden, da auch ein Angebot an die ArbeiterInnenschaft nötig ist. Daher erfolgt eine Umwertung der modernen Stadt nach dem Motto „die Stadt muss Heimat werden“ (im Zuge der Land und Stadt einenden „Volksgemeinschafts“-Idee). Im Mittelpunkt steht eine Ästhetisierung und Verschönerung Deutschlands.<sup>484</sup>

Anders als in der amerikanischen Großstadt (der Fremde) ist der Einzelne (Tonio) im Bergdorf in eine „organische“ Gemeinschaft eingebunden; das Zusammenleben trägt Züge der von der NS-Ideologie propagierten „Volksgemeinschaft“: Es existieren anscheinend keine Klassenunterschiede, das Dorf ist patriarchal, autoritär und nach strengen Regeln und „Sitten“ organisiert und zelebriert in Ritualen die eigene Zusammengehörigkeit.<sup>485</sup> Jedoch fehlt in dieser Darstellung der Modernismus des

---

<sup>483</sup> Vgl. Häußermann, Siebel, Stadtsoziologie, 27f.

<sup>484</sup> Die Bedeutungsmodulation, die die Großstadtrepräsentation zwischen 1933 und 1945 erfährt, steht, so Eva Warth, in direktem Zusammenhang mit veränderten Weiblichkeitskonzepten im Nationalsozialismus. Vgl. Warth, Hure Babylon versus Heimat, 103f. Auch hier ist der Konflikt zwischen der Diffamierung modernen urbanen Lebens der Weimarer Tradition und einer zunehmenden Förderung von (kriegswirtschaftlich relevanter) Technik und Industrie, die meist in und um Städte angesiedelt ist, evident.

<sup>485</sup> Vgl. die Wichtigkeit von „gemeinschaftsstiftenden“ Ritualen wie Sonnwendfeiern im Nationalsozialismus: So dient eine Sonnwendfeier in *Hitlerjunge Quex. Ein Film vom Opfergeist deutscher*

NS-Entwurfs, der Konsumismus als treibenden Motor der Gemeinschaft erkennt und Bedürfnisse nach modernen technischen Errungenschaften (Haushaltsprodukte, Luxusgüter etc.) im Dienste der „Volksgemeinschaft“ schürt.<sup>486</sup> Wesentlich ist die Vermittlung des „gelebten Volkstums“ durch den Film als modernes Medium, das der Verbreitung der konservativen Vorstellungen dient.

Ein Kennzeichen der bei Trenker geschilderten Gemeinschaften ist ihre autoritäre Prägung, sie bedürfen eines Anführers. August Sutter, die von Trenker verkörperte Hauptfigur in *Der Kaiser von Kalifornien*, kann in Anlehnung an Max Webers Theorie der „charismatischen Führerschaft“ als „charismatischer Führer“ charakterisiert werden, der sich durch Überzeugung und Standfestigkeit gerade in krisenhaften Zuständen auszeichnet.<sup>487</sup> Viele „NS-Filme“ statten ihre Helden mit solchen Fähigkeiten aus und lassen sie als „Projektionen des ‚Führers‘“<sup>488</sup> erscheinen: als Einzelkämpfer, die gegen Unverständnis und Widerstände für eine Idee kämpfen, erfüllt von unerschütterlichem Glauben; Sieg oder Niederlage zählen weniger als die Verfolgung des eigenen Ziels.<sup>489</sup>

Auch Tonio tritt als Anführer der Dorfgemeinschaft auf, doch ist er keine „charismatische Führerpersönlichkeit“: Zwar verfolgt er sein Ziel, nach Amerika zu gehen, doch fehlt ihm der „innere Befehl“, die Festigkeit des Charakters. Mehrere Umstände treiben ihn zum Weggang, der nur der Selbstverwirklichung dient; Tonio stellt seine Person und sein Handeln nicht in den Dienst einer „höheren Sache“ (wie etwa Sutter, dessen Ziel ist, Kalifornien urbar zu machen, „Sutters Farm“ zu errichten) oder gar einer gesellschaftlichen Vision.

---

*Jugend* (D 1933, R: Hans Steinhoff) als Initiation für den jungen Heini, der angesichts der in idyllischer Naturkulisse Fahnen schwenkenden uniformierten Hitlerjugend in Erfurcht und Begeisterung verfällt.

<sup>486</sup> Vgl. Kapitel 5.4 „Lifestyle Propaganda“.

<sup>487</sup> Vgl. Yazdanpanah, „Amerika“ in Luis Trenkers *Der Kaiser von Kalifornien*, 116–122. Eine charismatische Führerpersönlichkeit erscheint ihrer „Gefolgschaft“ aufgrund ihrer Ausstrahlung besonders geeignet, die Gemeinschaft aus der Krise zu führen (z. B. Propheten, Kriegshelden etc.).

<sup>488</sup> Erwin Leiser, *Deutschland, erwache! Propaganda im Film des Dritten Reichs*. Reinbek bei Hamburg 1989, 97. Z. B. *Carl Peters* D 1941, R: Herbert Selpin; *Der Große König* D 1942, R: Veit Harlan.

<sup>489</sup> Diese Helden können als mediale Antwort auf politische und soziale Unsicherheiten der Entstehungszeit gelesen werden; durch ihre Hingabe und Opferbereitschaft bis hin zur Selbstaufgabe eignen sie sich besonders als Träger der NS-Ideologie. Vgl. Lowry, *Pathos und Politik*, 224f.

## 7.6. Volk und Masse

*Der verlorene Sohn* bedient sich in der Darstellung von New York und der Gegenüberstellung mit dem ländlich geprägten Bergdorf (scheinbar) binärer Kategorien (Heimat – Fremde, Land – Stadt etc.). Die Großstadt fungiert als Synonym für die Moderne, das Dorf hingegen erscheint als anachronistischer Raum. Dorf und Stadt werden v. a. auch durch ihre gesellschaftliche Struktur ((Volks-)Gemeinschaft – Gesellschaft) unterschieden. Der Film greift damit rezente Theorien auf. Doch ist die Ablehnung der Großstadt keine vollkommene: In seinem Changieren zwischen Faszination und Negativzeichnung reiht er sich in entsprechende („Amerikanismus“-)Debatten zur Entstehungszeit ein.<sup>490</sup>

Kulturkonservative Debatten um ausländische Kultureinflüsse in der Weimarer Republik propagieren als Heilmittel gegen eine befürchtete „Überfremdung“ und zum Schutz der deutschen Kultur so genannte „Gemütswerte“, die die deutsche Kunst im Besonderen auszeichnen würden: Vaterland und Heimat, Sitte und Religion gelten wider „amerikanisierte Massenkultur“ und ihre „Gleichmacherei“ als Grundlagen der „Volkskultur“, die als Gegenmittel dienen soll.<sup>491</sup> Die Argumentation unterscheidet Volk und Masse: „Das Volk sei durch Blutsverwandtschaft, Abstammung, Artgemeinschaft und historische Schicksalsgemeinschaft innerlich miteinander verbunden“ und zwingt zur Besinnung auf die völkische Eigenart; die (weiblich und amerikanisch konnotierte) Masse hingegen zwingt zu Internationalismus; die beiden Begriffe Masse und Internationalismus werden gleichbedeutend mit „Amerikanismus“ verwendet.<sup>492</sup>

Der Diskurs über Amerika zielt auch in den zwanziger Jahren auf „die eigene Kultur und ihre Herausforderung durch die Moderne“<sup>493</sup>. Diskussionen um „Amerikanismus“ stehen stellvertretend für Auseinandersetzungen mit den Auswirkungen der Massenkultur in der deutschen Gesellschaft und lösen Überlegungen aus, wie trotz dieser Entwicklungen und Einflüsse eine „relativ homogene Entwicklung der

---

<sup>490</sup> Vgl. Kapitel 3 „Amerikanismus‘ in Kultur und Gesellschaft der Weimarer Republik“ und 4 „Kultureller ‚Amerikanismus‘ im Nationalsozialismus“ der vorliegenden Arbeit.

<sup>491</sup> Der Rückgriff auf Regionalkultur soll den Zusammenhalt der ganzen Nation sichern. Adelheid von Saldern analysiert, dass die Befürchtungen in Deutschland vor Amerikanisierung besonders groß sind aus Angst vor einem „kulturellen Versailles“. Vgl. von Saldern, *Überfremdungsängste*, 242–244.

<sup>492</sup> Vgl. von Saldern, *Überfremdungsängste*, 235 sowie Kapitel 3.3 „Die ‚amerikanische Kultur-feminisierung‘ – Weiblichkeit und Moderne“.

<sup>493</sup> Detlev J. K. Peukert, *Die Weimarer Republik. Krisenjahre der Klassischen Moderne*. Darmstadt 1997 (= *Moderne Deutsche Geschichte*; 9), 179. Die als amerikanisiert wahrgenommene Massenkultur wird zudem vom Bürgertum als Bedrohung der eigenen Vormachtstellung empfunden.

Nationalkultur“ erreicht werden könne bzw. ob solch eine erreicht werden solle.<sup>494</sup> Der Glaube an eine Einmaligkeit und hervorragende Qualität deutscher Kultur soll bestärkt werden und Deutschland zu neuem Ansehen verhelfen.

Diese Anliegen scheinen im Nationalsozialismus erfüllt: Besonders Mitte der Dreißigerjahre wird von offizieller Seite vermittelt, der Wettkampf mit den USA sei gewonnen, Deutschland in puncto Gesellschaftssystem überlegen. Die Vorreiterrolle der USA in Bezug auf Technologie wird weiterhin als Herausforderung betrachtet.

*Der verlorene Sohn* zeichnet demgemäß die Gemeinschaft der Heimat als gerechtere, den Menschen entsprechende im Gegensatz zur desolaten sozialen Lage in Amerika. Doch ist New York auch die Stadt der Wolkenkratzer, des Verkehrs und blitzender Neonreklamen – Dinge, die in Tonios Heimat nicht zu finden sind. Die Auslagerung der ambivalenten Stadtzeichnung nach Amerika lässt sich durch den Kontext der aktuellen Amerika- und „Amerikanismus“-Debatten erklären, doch auch durch die Produktionsgeschichte des Films (Trenker wollte nach New York, auch war eine negative Darstellung deutscher Städte von der nationalsozialistischen Führung nicht erwünscht).

### 7.7. Einbruch der Moderne: Amerika im Bergdorf

Zum ersten Mal erwähnt wird „Amerika“ in den Geografiestunden, die Tonio am Abend beim Dorflehrer nimmt. Der erzählt ihm (mit „deutschem“ Akzent) vor einem Globus sitzend von Kanada und „den Indianern“. Hier wird New York – „die größte Stadt der Welt!“ – zum ersten Mal thematisiert. In dieser Stadt sind Tonios Vorstellungen von „Amerika“ versammelt, dort will er hin.<sup>495</sup> Amerika erscheint als „weite Welt“ im Gegensatz zur Enge und Gebundenheit der Heimat. Tonio: *„Mir kommt olleweil vor, in einer Stadt müsstst hundertmal schöner leben sein als bei uns do herin. Zwischen den Bergen lebst ja auf Dauer wie ein g'fangener Fuchs!“* Auch in der Musik – sie imitiert die amerikanische Hymne – klingt die mitreißende Dynamik an, die die Stadt auf Tonio ausstrahlt.

---

<sup>494</sup> Von Saldern, *Überfremdungsängste*, 244. Vgl. die entsprechenden Debatten bezüglich des Films, Kapitel 3.1 „Kino und Moderne“.

<sup>495</sup> „Es scheint so, dass [...] die Folie Amerika die Funktion der Utopie behielt, und die Mythen die realen Verhältnisse im eigenen und im fremden Land überformen konnten: Amerika blieb Glücksentwurf, Projektion aus der mühevollen Gegenwart in eine bessere Zukunft.“ Lüdtke, Marbolek, von Saldern, *Einleitung*, 20.

Worin liegt diese oft im Film thematisierte Faszination der Stadt, des „Draußen“? Die Wunschvorstellungen der Großstadt versprechen ein abwechslungsreicheres Leben, Unterhaltungsmöglichkeiten und Attraktionen.<sup>496</sup> Was Tonio sich von der Stadt erwartet, spricht er nie genau aus, welche Verbesserungen oder Änderungen er erhofft, bleibt unklar (bzw. muss es dem Publikum von 1934 nicht näher erklärt werden), scheint er doch vollkommen in der Dorfgemeinschaft aufzugehen und mit seinem Leben zufrieden. Dennoch: Tonios Sinn trachtet nach der Ferne. *„America figures in this scenario as a site of seduction and a dangerous object of desire. [...] Hunger for experience spurs Tonio’s wanderlust. He wants to partake of different sights and sounds, to visit exotic places he has seen only on a map.“*<sup>497</sup>

Die amerikanischen TouristInnen, insbesondere „die amerikanische Frau“, verkörpern seine mit dem Stadtleben verbundenen Sehnsüchte: Vergnügen, Reichtum, schöne Frauen, eine gewisse Lebensfreude und Leichtigkeit, die der einfachen Landbevölkerung abgeht. Entgegen der eigenen Heimat kann die Fremde genau am Globus lokalisiert werden; zeitlich wird sie mit der Moderne assoziiert.<sup>498</sup>

Die „Amerikaner“ treten im Film erstmals in Verbindung mit Freizeit, Sport und einem Wettbewerb auf. Die Aufnahmen des gezeigten Skirennens gleichen jenen in Skifilmen Arnold Fancks: Großaufnahmen wechseln sich in rascher Schnittfolge mit Totalen ab; waghalsige Sprünge und das rasante Tempo der Skifahrer werden von Variationen des Holzhackliedes begleitet. Den Abfahrtsszenen zwischengeschnitten sind Bilder der ZuschauerInnen. Als eine von ihnen wird Lilian, „die Amerikanische“, eingeführt: Sie repräsentiert den Typ der „neuen Frau“ – eine zumindest auf den ersten Blick exzeptionelle Frauenfigur Trenker’scher Provenienz. In ihrer Darstellung entspricht sie der nationalsozialistischen Wahrnehmung „der Amerikanerin“: Lilian wirkt „künstlich“, ist geschminkt, hat gefärbte Haare, ist verwöhnt und fordernd – das exakte Gegenteil der naiven Barbl.

---

<sup>496</sup> Vgl. die Faszination, die die Großstadt in Friedrich Wilhelm Murnaus *Sunrise – A Song of Two Humans* (USA 1927) auf einen einfachen Fischer ausübt. Eine junge, als Vamp charakterisierte Frau verkörpert die Verlockungen der Großstadt. (Hier existiert wiederum die Verknüpfung Frau – Stadt und Frau – Wasser, als der Vamp den Fischer auf einem See zum Mord an seiner Frau in ebendiesem See auffordert.) Die „Stadt“, die der Fischer gemeinsam mit seiner Frau erlebt, gleicht einer Märchenwelt von Lunaparks, Tanzdielen und buntem Nachtleben. Die primären Großstadtassoziationen scheinen vordringlich Vergnügen und Nachtleben zu sein.

<sup>497</sup> Rentschler, *The Ministry of Illusion*, 78.

<sup>498</sup> „Amerikanismus“ ist in der Zwischenkriegszeit das Synonym für Modernität; Amerika gilt als „Mekka technischer und industrieller Rationalisierung“ und bildet das absolute Gegenteil einer „traditionellen, agrarischen, statischen und hierarchisch organisierten Gesellschaft“. Gassert, *Amerika im Dritten Reich*, 13.

Bei der Siegerehrung werden Tonio und sein Team (auch das Skilaufen geschieht in Gemeinschaft), die die Kombination gewonnen haben, mit einem Preis ausgezeichnet, den Lilians Vater, der amerikanische Millionär Mr. Williams, gestiftet hat. Er wird dadurch mit Geld, Kapitalismus, Moderne (Sport), Freizeit sowie einer gewissen Professionalisierung verknüpft. (Es handelt sich um ein FIS-Rennen mit Preisgeld, nicht nur eine kameradschaftliche Skiabfahrt zur Unterhaltung).

Eine spätere Szene charakterisiert „den Amerikaner“ als Trophäenjäger, fasziniert von der ihm unbekanntem Tradition, doch ohne jegliches Verständnis: Mr. Williams will die im Vorspann etablierte Sonnenmaske Barbls Vater abkaufen. Der erklärt, dass sie „der Raunacht“ gehöre und daher unverkäuflich sei; diese sei ein alter Brauch, eine kulturelle Tradition des Dorfs. Die Maske wird für das alljährliche Raunachtsfest benötigt, bei dem die Naturgeister beschworen werden und der Sonnenkönig mit der Sonnenmaske seine Braut wählt. Er könne aber eine Kopie anfertigen, meint der Vater. Der Amerikaner hat keinen Bezug zu diesem Brauch, den er als Ortsfremder und Nicht-Mitglied der Gemeinschaft nicht verstehen kann (und als Bewohner eines „kultur- und traditionslosen“ Landes, so die „Amerikanismus“-Debatten in den Zwanzigern). Er gibt sich mit der Nachahmung zufrieden (der ideelle Wert ist unerschwinglich, ihm nicht zugänglich und offensichtlich auch egal) und zahlt 100 Dollar. Barbls Vater hängt das Original wieder an die Wand und sagt: *„Die Sitten der Väter müssen hochgehalten werden.“* Altes, hehres Brauchtum und Tradition werden hier als unveräußerliches, ewiges Gut einer Gemeinschaft präsentiert, das nur den Eingeweihten (und das sind ausschließlich die zum Dorf Gehörigen, durch den Boden Verbundenen) zugänglich ist.

Stereotype Zuschreibungen aus den „Amerikanismus“-Diskursen der Weimarer Zeit tauchen auf: der Amerikaner als kulturloser Mensch und als Vertreter des Kapitalismus, der das goldene Objekt seines materiellen Wertes wegen erwerben will. Die Verbindung von Amerika und Gold ist ein gängiger Topos, wichtig dabei ist die unterschiedliche Bedeutung von Gold und Geld.

Die originale Sonnenmaske ist aus Gold gefertigt. Gold ist „urzeitlicher“ als Geld, doch werden beide ähnlich besetzt: Sie stehen für Zerstreuung, Entfremdung u. Ä. Gold hat aber einen anderen Wert als Geld: Es ist kein Zeichen, dessen Wert allein

aus einem sozialem Vertrag herrührt, sondern besitzt selbst materiellen Wert.<sup>499</sup> Laut Linda Schulte-Sasse eignet sich Gold (besser als Geld) durch seine historischen Wurzeln zur Mystifikation, ihm wird eine ähnliche enigmatische Andersheit zugeschrieben wie der Frau und der Natur. Gold steht für Materialismus, Destruktion und Fremdheit.<sup>500</sup> In Filmen zur Zeit des Nationalsozialismus ist es ein beliebter Topos; meist führt der Goldfund zu sozialer Aufruhr.<sup>501</sup> In Karl Hartls *Gold* (1934) erscheint es als Seuche, die Deutschland als Körper penetriert, als Bazillus, der die Gesundheit des sozialen Organismus bedroht.<sup>502</sup>

In *Der verlorene Sohn* ist die potenziell bedrohliche Kraft des Goldes (Unruhen, Destabilisierung etc.) in der Sonnenmaske gebündelt – der Mythos bannt in seinem Symbol die eigene Materialität. Die Maske wirkt von Ort und Zeit losgelöst – in New York bewegt ihr Anblick Tonio zur Heimkehr (dabei ist es nur das Duplikat, das an der Wand des Amerikaners hängt) – und bedient so einen universalen (Heimat-)Mythos.

Georg Simmel beschreibt Geld als den „fürchterlichste[n] Nivellierer“, der „den Kern der Dinge, ihre Eigenart, ihren spezifischen Wert, ihre Unvergleichbarkeit“ aushöhlt.<sup>503</sup> Das Dorf ist teilweise an der Geldwirtschaft, die nach Simmel ihren Sitz in der Großstadt hat, beteiligt (Tourismus, Maskenkauf), doch existieren noch Werte, die nicht in Geld berechenbar sind: Die Sonnenmaske ist ein mythisches Kultobjekt, das sich außerhalb des kapitalistischen Kreislaufs befindet.

Simmel analysiert die Auswirkungen der Geldwirtschaft auch im Auftreten einer neu strukturierten Zeit, die er in der Verbreitung von Taschenuhren ausgedrückt sieht. Die exakte zeitliche Organisation ist zur Bedingung des Bestehens der Großstadt geworden: „*So ist die Technik des großstädtischen Lebens überhaupt nicht denkbar, ohne dass alle Tätigkeiten und Wechselbeziehungen aufs Pünktlichste in ein festes,*

---

<sup>499</sup> Gold bildet, so Linda Schulte-Sasse, einen Zwischenschritt zur kapitalistischen Ökonomie, indem es den Tauschhandel mit einem universellen Preissystem ablöste, in dem bestimmte Waren einen bestimmten Goldwert hatten, und so den Prozess hin zu einer abstrakten Währung ermöglichte. Erst der Verlust des materiellen Wertes des Geldes bedeutet den Sprung zum „Kapitalismus“, zur Transformation in eine Ware, die selbst keinen materiellen Wert mehr hat, aber auf materielle Waren sowie auf sich selbst verweist. Geld ist (v. a. seit seiner Massenproduktion) ein Zeichen, kein „Ding“, und zunehmend abstrahiert von seiner Verbindung zu „realen“ Waren. Vgl. Schulte-Sasse, *Entertaining the Third Reich*, 247.

<sup>500</sup> Vgl. Schulte-Sasse, *Entertaining the Third Reich*, 245.

<sup>501</sup> Vgl. den Goldfund in *Der Kaiser von Kalifornien*, der Sutters Traum vom autarken Farmbetrieb zerstört. Vgl. auch die zerstörende Kraft des Edelsteinfunds in Riefenstahls *Das blaue Licht*. Edelsteine und Gold müssen dem Boden bzw. Berg entrissen werden, anders als in der Landwirtschaft, wo der Boden den Ertrag „freiwillig“ hervorbringt.

<sup>502</sup> Vgl. Schulte-Sasse, *Entertaining the Third Reich*, 248f.

<sup>503</sup> Simmel, *Die Großstädte und das Geistesleben*, 122.



*übersubjektives Zeitschema eingeordnet würden.*<sup>504</sup> Die städtische Zeit erscheint als Parallele zum Geld, beide bewirken einen anderen (ökonomisch bestimmten) Zyklus als den „natürlichen“ im Bergdorf. Die Natur übt (symbolisiert in der Maske) Macht gegen die Zeit der Moderne aus, indem sie sich dem ökonomischen Kreislauf verwehrt. Die Kopie jedoch, die nicht die „Aura“ und damit die symbolische Aufladung des Originals trägt, kann mit einem geldlichen Gegenwert verrechnet werden.

---

<sup>504</sup> Simmel, Die Großstädte und das Geistesleben, 120.

## 7.8. Frauenbilder

Der „Einbruch Amerikas“ in die vormoderne Idylle des Bergdorfes, die Etablierung als „Sehnsuchtsdestination“ sowie der erste Kontakt erfolgen durch die amerikanischen TouristInnen und werden zu großen Teilen über typische Zuschreibungen verhandelt, dabei Stereotype des Weimarer „Amerikanismus“-Diskurses repetierend (Gold, Kapitalismus, Konsumismus, „Werteverlust“, Frauenemanzipation etc.). In dieser Sequenz wird die heimatliche Abgeschottetheit zum ersten Mal aufgebrochen: Der Tourismus hat auch Tonios Bergdorf erreicht, mit ihm treten einerseits Vergnügen (das Skirennen, ein Tanzabend) und Konsumtion (der Maskenkauf), andererseits Zwietracht (zwischen Barbl und Lilian) sowie unüberlegtes Draufgängertum (eine Bergtour mit tödlichen Folgen) in das Dorfleben ein.

Ein wesentliches Element bei der Einführung Amerikas stellt die Frauenfigur dar, auch die Gegenüberstellung von Heimat und Fremde wird über Frauenkörper visualisiert. Daher erfolgt im kommenden Kapitel eine Darstellung der Anfang der Dreißigerjahre kursierenden „Frauenbilder“, der vorherrschenden medialen Entwürfe und deren realer Entsprechungen.

### 7.8.1. Die „neue Frau“ der Zwanzigerjahre und nationalsozialistische Frauenbilder

Verschiedene gesellschaftliche Neuerungen in der Weimarer Republik sind ausschlaggebend für eine Änderung der „traditionellen“ Geschlechterverhältnisse: Die Einführung des Frauenwahlrechts berechtigt Frauen<sup>505</sup> zur aktiven Teilnahme am politischen Leben. Eine tief greifende Umstrukturierung des Arbeitsmarktes infolge des Ersten Weltkrieges lässt Frauen in Berufe vordringen, die ihnen vorher nicht zugänglich waren, in „moderne“ Tätigkeiten wie in der Industrie und im Dienstleistungsbereich.<sup>506</sup> Daraus entwickeln sich v. a. in der Stadt neue „typische“ Frauenberufe (Angestellte, Stenotypistin, Verkäuferin und Sekretärin). Die Erwerbstätigkeit und daraus resultierende ökonomische Unabhängigkeit wirken sich auf das weibliche

---

<sup>505</sup> Im Folgenden findet der Plural Frauen Verwendung, wenn von realen Personen in ihrem sozialen und ökonomischen Umfeld die Rede ist, der Singular, um das gesellschaftliche Konstrukt und Idealbild „Frau“ zu skizzieren.

<sup>506</sup> Die weibliche Erwerbstätigkeit steigt von 31,2 Prozent 1907 auf 35,6 Prozent 1925. Im selben Zeitraum sinkt der Anteil der Dienstmädchen, Hausangestellten und landwirtschaftlichen Arbeiterinnen, während die Anteile von industriellen Arbeiterinnen, Angestellten und Beamtinnen erheblich steigen. Die größte Gruppe weiblicher Erwerbspersonen bleiben weiterhin die „mithelfenden Familienangehörigen“ mit 36 Prozent. Peukert, Die Weimarer Republik, 101.

Selbstbewusstsein aus, die „emanzipierte, urbane Frau“ wird zum (medial (re-)produzierten) Leitbild der Epoche. Dazu kommt ein „Strukturwandel der Öffentlichkeit“ (Jürgen Habermas): Die „neue Frau“ erobert die Öffentlichkeit, auch in ihrem Freizeitverhalten (Kino, Sport etc.).

Gleichberechtigung und öffentliche Beschäftigung sind jedoch ebenso wie die Neudefinition der Geschlechterverhältnisse umfangreichen Diskussionen ausgesetzt. Das (v. a. männliche) Establishment befürchtet, dass die Abkehr von bisherigen „traditionellen“ Werten und Machtverhältnissen eine Destabilisierung der Gesellschaftsordnung und schließlich die eigene Entmachtung zur Folge haben würde.<sup>507</sup>

Die „neue Selbstständigkeit“ der Frau wird in der Werbung, in Illustrierten und im Kino proklamiert – es ist modern, berufstätig zu sein. Das medial vermittelte Bild der „neuen Frau“ ist jedoch kein realistisches, es ist auf eine junge, großstädtische, berufstätige Frau zugeschnitten – nur wenige können diesem Ideal nahe kommen. Das Klischee nährt das Wunschdenken vieler „kleiner“ Angestellter, die sich diesen Lifestyle gar nicht leisten könnten. Die Löhne für Frauen sind nach wie vor geringer als jene von Männern.<sup>508</sup> Außerdem herrschen im Alltag andere gesellschaftliche Normen und konkurrierende Rollenbilder vor. Konservative Kreise sehen die Frau immer noch vordringlich als Mutter. Sie solle zuerst durchaus arbeiten gehen und unabhängig agieren, dann aber das konventionelle weibliche Lebensziel anstreben, Ehefrau und Mutter zu werden.<sup>509</sup> Diese Einstellung vertreten nicht nur nationalsozialistische PropagandistInnen, sie dominiert auch Teile der bürgerlichen Frauenbewegung. Diese interpretieren die „Girllkultur“ als „Entartung“ alles Weiblich-Mütterlichen“ und als „provokante Übertretung der geschlechtsspezifischen Trennungslinien der kulturellen Sphären“.<sup>510</sup> Selbstständigkeit entspreche nicht dem „Wesen der Weiblichkeit“, das mit Unselbstständigkeit gleichgesetzt wird.

Der vor allem über den Film etablierte „neue“, „amerikanische“ Frauentyp, das „Girl“, ist der Prototyp der attraktiven, allein stehenden, selbstständigen Frau, die sich schminkt, raucht, modische Kleidung und kurze Haare (einen Bubikopf) trägt.

---

<sup>507</sup> Dazu kommen Ressentiments gegen „Doppelverdiener“, also erwerbstätige verheiratete Frauen. Vgl. Peukert, Die Weimarer Republik, 102.

<sup>508</sup> Vgl. Peukert, Die Weimarer Republik, 102f.

<sup>509</sup> In diesem Rahmen ist sogar Teilhabe an der Modernisierung erlaubt, die Hausfrau soll z. B. durchaus rationell und professionell arbeiten. Im Nationalsozialismus wird die Rationalisierung der Haushaltsführung verstärkt propagiert. Vgl. Schäfer, Das gespaltene Bewusstsein, 122.

<sup>510</sup> Lüttke, Marßolek, von Saldern, Einleitung, 22.

Girls gelten als konsumorientiert, frönen der „amerikanisierten“ Massenkultur, besuchen Kinos und Tanzpaläste und betreiben Sport.<sup>511</sup>

Angeblich pflegt „die amerikanische Frau“ und in der Folge auch die „amerikanisierte“ deutsche Frau einen rationalen Umgang mit Sexualität, sie sei auch hier ungezwungen und selbstbestimmt. Ein ungehemmtes Ausleben sexueller Bedürfnisse ist in der Realität der Zwanzigerjahre jedoch aus Furcht vor einer ungewollten Schwangerschaft oder Geschlechtskrankheiten kaum möglich; Verhütungsmittel sind teuer und schwer beziehbar.

Frauen sehen sich mit gegensätzlichen Idealen konfrontiert: Einerseits feiern Filme, Romane und Kolportagen die „sexuelle Befreiung“, die sexuell aktive Frau gilt als erotisch und attraktiv; andererseits werden sie nach ihrem sexuellen Verhalten beurteilt, ein „guter Ruf“ ist nicht nur im Privatleben wichtig. Das weibliche Pendant zur männlichen Tellerwäscherkarriere bildet eine möglichst einträgliche Heirat – ein Mythos, der auch vom Film bedient wird.<sup>512</sup>

Die Diskussionen um die „moderne Frau“ setzen sich in den Dreißigerjahren fort. Im Nationalsozialismus treten zeitgleich zwei scheinbar differierende Frauenbilder in den Vordergrund: „Völkische“ Diskurse propagieren ein bäuerliches, „natürliches“ Frauenbild, dazu kommen VertreterInnen eines „modernen“ Erscheinungsbildes – die Partei gibt keine einheitliche Linie in Bezug auf Frauenideale vor, da sie sowohl ländliche als auch urbane Frauen als Wählerinnen ansprechen will.<sup>513</sup> Die harmonische Koexistenz dieser Entwürfe trägt zum Bild einer vereinten „Volksgemeinschaft“ bei, die die Konflikte und Spannungen der Weimarer Republik scheinbar hinter sich gelassen hat.<sup>514</sup>

---

<sup>511</sup> Die „Girlikultur“ ist Thema vieler Amerikabücher. Von der Kulturkritik wird sie als Gefahr gesehen.

<sup>512</sup> Viele Filme zeigen beruflich erfolgreiche Frauen, die am Ende in den „Hafen der Ehe“ einlaufen und die ihnen „traditionell“ zugewiesene Rolle übernehmen; oder Dienstmädchen, die mit einer reichen Heirat ihr Glück machen. Siegfried Kracauer verweist auf den doppelten Charakter solcher Darstellungen: Denn diese, so Kracauer, appellieren nicht nur an die Zuschauerinnen, die von sozialem Aufstieg träumen, sondern stimulieren v. a. die Fantasie jener Männer, die davon träumen, begehrt zu werden. Vgl. Kapitel 3.6.

<sup>513</sup> Frauenzeitschriften und -ratgeber betonen die Wichtigkeit von Schönheitspflege, denn Schönheit und Gepflegtheit würden die Chancen auf eine Heirat erhöhen. In den Dreißigerjahren veranstaltet das BdM-Werk „Glaube und Schönheit“ Kosmetik- und Tanzkurse für junge Frauen; auch die Deutsche Arbeitsfront preist in ihren Schriften wie „Sei schön und gepflegt“ Schminke, Mode und Haartönungen. Im Gegensatz dazu stehen die Huldigungen an Frauen als „Kameraden“ – „natürliche“ Schönheiten ohne Schminke, herb, einfach, sportlich und sonnengebräunt. Vgl. Schäfer, *Das gespaltene Bewusstsein*, 124f.

<sup>514</sup> In den Achtzigerjahren hat sich die historische Forschung zum Nationalsozialismus verstärkt mit dem „völkischen“ Frauenbild auseinandergesetzt und entsprechende Quellen (*Völkischer Beobachter*, *NS-Frauenwarte* etc.) ausgewertet. Seither hat sich herausgestellt, dass Organisationen wie die NS-Frauen-schaft nicht so einflussreich waren, wie Eigendarstellungen (z. B. der NS-Frauen-schafts-Führerin Ger-

Im Bild der „modernen Frau“ werden die dekadenten Züge der „neuen Frau“ der Zwanzigerjahre eliminiert, sie darf keine Züge eines Vamps tragen. *„While National Socialist construction of the twenties ‚New Woman‘ was given the attributes of modern problems, the construction of the healthy, non-decadent modern woman was useful as lifestyle propaganda showing that National Socialism was continuing to provide the amenities of modern life while distancing itself from what some perceived to be modern problems.“*<sup>515</sup> Die konsumorientierte „moderne deutsche Frau“ ist Bestandteil der NS-Lifestyle-Propaganda, die Thomas Elsaesser als konstitutiv für den Nationalsozialismus beschreibt und die über den Film in Gang gesetzt wird.<sup>516</sup> Ein modernes Erscheinungsbild der nationalsozialistischen Frau wird bis zum Beginn des Zweiten Weltkriegs sogar von NS-Spitzen wie Joseph Goebbels und dem Leiter der Deutschen Arbeitsfront Robert Ley vertreten. Selbst völkische Propagandamittel wie die *NS-Frauenwarte* verwehren sich nicht einem modernen Frauenbild<sup>517</sup>, das im Laufe des Krieges jedoch mehr und mehr zurückgedrängt wird.<sup>518</sup>

---

trud Scholtz-Klink) annehmen ließen, „völkische“ Ansichten zwar die NS-Führungsriege beeinflussten, jedoch nicht mit dem Nationalsozialismus gleichzusetzen sind. Seit den Neunzigerjahren tritt in der Forschung die Ambivalenz und Uneinheitlichkeit der NS-Frauenbilder in den Vordergrund. Vgl. Yvonne Barbara Houy, „Of course the German Woman should be modern.“ *The Modernization of Women’s appearance during National Socialism.* Ann Arbor, Michigan, Univ. Diss. 2002. Antje Ascheid beschäftigt sich mit weiblichen Filmstars im Nationalsozialismus und sieht in ihnen diese Widersprüchlichkeit verkörpert. Sie deklariert dennoch das völkische NS-Frauenbild als vordringliches, während *femmes fatales*, *femmes fragiles* oder die „neue Frau“ keinen Eingang in offizielle Frauenentwürfe gefunden hätten: *„It [Nazism] foregrounded [...] the absolute of the ‚German mother‘ as well as the image of the deerotized ‚female fighter and comrade‘.“* Die Filmdiven jedoch würden an Weimarer Frauenbilder anknüpfen: *„Yet more often than not Nazi films featured actresses whose star images and screen characters struggled to incorporate National Socialist doctrine. In contrast, they referred back to those discourses operative in international cinema and Weimar traditions.“* Antje Ascheid, *Hitler’s Heroines. Stardom and Womanhood in Nazi Cinema.* Philadelphia 2003, 6f. Doch werden in vielen Filmen Bilder der „gesunden modernen Frau“ verbreitet (die Schauspielerin Marika Röck entspricht z. B. diesem Typus). Das Vorhandensein von der völkischen Doktrin abweichender Frauenideale auf den Film beschränkt zu sehen, greift sicherlich zu kurz. Vgl. Houys Untersuchungen zu NS-Modediskursen.

<sup>515</sup> Houy, „Of course the German Woman should be modern“, 26. Auch NS-Modezeitschriften konstruieren diese zwei Formen der „modernen Frau“: Einerseits die „neue Frau“ der späten Zwanziger – dekadent und androgyn –, andererseits die „moderne Frau“ der Dreißiger, deren Kleidung nun wieder die Weiblichkeit, Brüste und Hüften betont. Dieser Stilwandel ist laut Houy im Bereich der Mode international festzustellen. Die NS-Modediskurse sind essenzialistisch und sexistisch, meinen z. B., Frauen sollen ihre „Essenz“ in ihrer Kleidung und ihrem Make-up ausdrücken; sie entlehnen Konzepte rassistischer Theorien.

<sup>516</sup> Vgl. Kapitel 5.4 „Lifestyle Propaganda“.

<sup>517</sup> Jedes Erscheinungsbild solle angemessen eingesetzt werden, völkische Kleidung wie Trachten am Land, „moderne“ in der Stadt. Vgl. Houy, „Of course the German Woman should be modern“, 87–93.

<sup>518</sup> Nun sollen alle Energien in die Rüstungsproduktion fließen, so will es zumindest Albert Speer. Adolf Hitler hingegen will Frauen noch lange Zeit ein modernes Erscheinungsbild ermöglichen. Vgl. Houy, „Of course the German Woman should be modern“, 21f. Vgl. den Wandel tragender Frauenrollen im deutschen Film mit Kriegseintritt, Kapitel 5.9. Dem Bild der hegenden und pflegenden, tapfer „ihren Mann stehenden“ „Nazimutter“ entspricht Sutters Ehefrau in *Der Kaiser von Kalifornien*.

### 7.8.2. *Der verlorene Sohn*: Stadtfrau versus Dorfmadl

Trenkers Filme propagieren klischeehafte, auf Typen reduzierte Frauenfiguren.<sup>519</sup> Sie spielen keine Hauptrollen, sondern begleiten das Entwicklungs drama des männlichen Helden. Ihr Äußeres entspricht immer ihrem Charakter (in Mimik, Gestik, Kleidung, Haartracht etc.). Folgende Typen treten auf: die burschikose, zupackende Frau (wie Luise Ullrich als gewitzte Erika in *Der Rebell*) – ein Kumpel und Kamerad; die „Heilige“ und „Jungfrau“ wie Barbl – naiv und passiv; und schließlich der „Vamp“ wie Lilian – verführerisch und selbstbewusst. Sie bringt das Geschehen in *Der verlorene Sohn* in Gang, indem sie Tonio zu einer waghalsigen Kletterpartie animiert.

Wie im Verhältnis von Stadt und Land, Heimat und Fremde arbeitet *Der verlorene Sohn* die Frauenfiguren betreffend mit dem Stilmittel der Kontrastierung: Die reiche, weltgewandte Städterin ist selbst bestimmt, verführerisch und (relativ) emanzipiert. Anders als Tonios keusche Verlobte ist sie eine aktive und sexualisierte Frau.

Die Frauenfiguren repräsentieren die einzelnen Handlungsabschnitte: Barbl die „Heimat“ und deren Attribute; sie ist „aufrecht“, „natürlich“, aber ein bisschen langweilig. Lilian die aufregende Fremde, die Stadt. Jedoch verliert sie Tonio, als sie ihm ihre Liebe gesteht, an die Heimat. Lilian wie New York können mit deren Qualitäten und starken Banden nicht mithalten. Ursprung und „Verwurzeltheit“ zählen mehr als momentane Faszination.

Beide gezeigten Frauentypen stehen in der Tradition des Kinos der Zwanzigerjahre. Lilian trägt Züge der Figur eines Vamps, der in seiner klassischen Darstellung immer zum Verderben des Mannes und auch zum eigenen Untergang beiträgt.<sup>520</sup> Lilian hingegen ist nicht negativ gezeichnet, sie führt kein verruchtes Lotterleben und ist

---

<sup>519</sup> Entsprechend der Trenker'schen Autobiografie, in der es nur bestimmte Frauentypen mit spezifischer Charakterzuteilung gibt: „die Mutter“ – gütig, weise, liebend; die „Ehefrau“ – zupackend, vorausdenkend und eine großartige Wirtschaftlerin; sowie Gehilfinnen und Kumpel – arbeitsam, fleißig und „unfleischlich“. Vgl. Trenker, *Alles gut gegangen*. Zur Analyse ähnlicher Frauendarstellungen in der Freikorpsliteratur siehe Theweleit, *Männerphantasien*. Bd. 1: Frauen, Fluten, Körper, Geschichte.

<sup>520</sup> „Immer übt die femme fatale eine unerklärliche Faszinationskraft auf die armen Männer aus, und immer vernichtet sie alles, was sich ihr nähert.“ Siegfried Kracauer, *Der Vamp-Film* (1939). In: Stein, *Femme fatale – Vamp – Blaustrumpf*, 157–160, 157. Siegfried Kracauer verwendet die Begriffe *femme fatale* und *Vamp* synonym und bezeichnet Filme, in denen so charakterisierte Frauen auftreten, als „Vamp-Filme“. Solche Gestalten werden v. a. im deutschen Stummfilm bzw. in Hollywoodfilmen produziert. Eric Rentschler vergleicht Lilian mit der stilisierten Figur der *femme fatale* aus dem Straßenfilm. Vgl. Rentschler, *Mountains and Modernity*, 702.

nicht amoralisch, wenngleich sie Barbl in puncto Moral unterlegen ist.<sup>521</sup> In der Ausgrenzung einer „negativen“ Erotik zugunsten einer „gesunden“ sexuellen Ausstrahlung folgt der Film NS-Strategien der Repräsentation von Weiblichkeit. Auch scheint Lilian an einer Bindung mit Tonio interessiert, trotz ihrer Modernität ist sie einer Heirat nicht abgeneigt, vergleichbar dem NS-Entwurf der „modernen Frau“.

Bei einem Tanzabend zur Feier des Skirennens mischen sich Einheimische in Tracht mit TouristInnen in eleganter Abendkleidung.<sup>522</sup> Tonio tanzt mit Barbl zu Volksmusik, dann mit Lilian einen Foxtrott. Beim Tanz engagiert sie Tonio für eine Bergtour, eine Erstersteigung des Weißhorns. Diese ist gefährlich und erotisch konnotiert. Lilian kommt in dieser Szene die gleiche Bedeutung zu, die Frauen nach Eric Rentschler häufig im Bergfilm als narratives Element haben: Sie werden mit Gefahr und Bedrohung assoziiert und bilden eine Quelle des Konflikts und der Verunsicherung. Sie buhlen mit den Bergen um männliche Zuneigung und Aufmerksamkeit. Frau und Berg werden in dieser Vorstellung parallelisiert: Beide wollen erobert werden, beide sind unvorhersehbare, autonome Naturkräfte – anziehend und überwältigend. *„Like film, she [= die Frau, Anm.] exercises the captivating potential of an influential apparatus, acting as a medium of the story and desire, indeed, ‚der Ungeist der Handlung‘.“*<sup>523</sup>

Dieses Vermögen scheint nur sexualisierten Frauen zuzukommen, nicht jedoch der unschuldigen Barbl, die Tonio vor der drohenden Gefahr warnt und ihm von seinem Vorhaben abrät: *„Eine Erstersteigung, im Winter!“* Sie ist Lilians absoluter Gegenpol: „rein“ und „ihrem“ Tonio treu ergeben. Eifersüchtig wartet sie im Dorf, während „die Amerikanische“ mit Tonio die Gipfel erklimmt. Auch während seiner Abwesenheit in Amerika steht sie zu Tonio ohne je von ihm zu hören. Als Frau (so suggeriert es der Film) „weiß“ sie um ihre Vorbestimmtheit für einander; sie scheint zu ahnen,

---

<sup>521</sup> Damit entspricht sie mehr einem Hollywood-Frauentyp der Zwanzigerjahre, dem flapper girl, unkonventionell und selbstbewusst, doch keine Außenseiterin wie der Vamp des deutschen Kinos. Das flapper girl nimmt vielmehr sein Leben in die eigene Hand – Spaß haben steht dabei im Vordergrund; um sich einen reichen Mann zu angeln, der ein luxuriöses Leben bieten kann, bedienen sich die flapper auch ihrer Erotik zum sozialen Aufstieg. Darstellerinnen wie Mae West oder Jean Harlow entsprechen diesem Typ. Lilian hingegen ist bereits reich, ihr Vater ist Millionär.

<sup>522</sup> Trenker beschreibt Tanzabende als eine Möglichkeit für junge Leute in den Bergen, einander näher zu kommen: *„Die Menschen in den Bergen tanzen gern. Je schwerer die Arbeit, desto notwendiger ist der Tanz, der ihrem harten Tagewerk einen natürlichen Ausgleich gibt. Der gleiche Bauernbursch, der tagsüber droben im Bergwalde die schwere Axt führt, an dem alles nur derbe Kraft zu sein scheint, zeigt abends auf dem Tanzboden eine überraschende, aus unbändiger Lebensfreude entspringende Gelenkigkeit. Der grobe, einförmige Arbeitsrhythmus des Tages löst sich im Tanze in einer Fülle leichter, wendiger, geradezu spielerischer Bewegungen auf, die niemand diesem schwerfälligen, unbeholfenen Körper zugetraut hätte.“* Trenker, Berge und Heimat, 38. Entgegen dieser Schilderung wirkt Tonio als Tänzer eher linksisch.

<sup>523</sup> Rentschler, Mountains and Modernity, 707. Vgl. Kapitel 6 „Der Bergfilm“.

dass er erst seinen Weg finden muss, um zu ihr zurückzukehren, während sie sesshaft und unbeweglich auf seine Rückkehr harrt.<sup>524</sup>

Lilian besteigt gemeinsam mit Tonio und seinem Freund Jörg das Weißhorn. Die Szenen der Bergbesteigung entsprechen dem Bergfilmgenre: kaum gesprochener Text sowie eine überwältigende Natur, Sturm, Gletscher und Eis. Die dramatische Musik unterstreicht die Handlung, nimmt die Katastrophe vorweg: Lilian und Jörg stürzen ab. Lilian wird von Tonio gerettet, „den Jörg“ hat er kurzzeitig vergessen, dann ist er erfroren, „*der orme Teifl*“.

Die Natur gibt den letzten Anstoß für Tonios Fortgang. Tonio hat sie herausgefordert, angeregt durch eine amerikanische Frau; sie sind zu wenig ehrfurchtsvoll mit den Bergen umgegangen und das wird bestraft: Tonios bester Freund ist tot. Dieses Handlungselement entspricht dem Muster des Heimatfilms. Der Ausbruch von Naturgewalten, die Eruption der zerstörerischen Kraft der Natur wird ausgelöst durch ein Vergehen der Menschen an ihr oder an den (der Natur gemäßen) altbewährten Traditionen der Dorfgemeinschaft (und auch an der festen Geschlechterordnung: Eine Frau hat den Auftrag erteilt, der Bergführer muss ihr folgen und wird von ihr bezahlt). Die Folge ist eine urtümliche Bestrafung – die Natur schlägt zurück. Tonios Reaktion darauf: „*Gemma! ... I mog die verfluchten Berg eh nimma!*“ – die Heimat hat ausgespielt, der Aufbruch in die weite Welt beginnt.

## 7.9. New York: Heimat in der Fremde?

Wie so oft bei Luis Trenker symbolisieren Wolkenbilder einen Aufbruch: Tonios Fahrt nach New York<sup>525</sup> wird visualisiert durch eine Überblendung, in der die majestätischen Sella-Türme (eine Berggruppe der Dolomiten) nach und nach in die Skyline von Manhattan übergehen. Die Musik unterstreicht diese Szene als einen der Höhepunkte des Films.

Während Stadt und Land einander inhaltlich als unvereinbare Gegensätze gegenüberstehen, vollzieht die Kameraführung teilweise eine Parallelisierung der beiden

---

<sup>524</sup> „Die moderne Stadt wird so zur Durchgangsstation auf dem Weg zur Heimat, ein Umweg, der für die Frau, die dort auf ihn wartet, scheinbar nicht nötig ist.“ Warth, Hure Babylon versus Heimat, 104. „Solche Stereotypen, die Autorität, Stand und Geschlechterrollen bestätigen, finden sich fast durchgängig in den Filmen der NS-Zeit. Sie dienen dazu, Wünsche – z. B. nach Rebellion, nach individueller Erfüllung – anzusprechen, sie umzuleiten und einzudämmen.“ Lowry, Pathos und Politik, 237.

<sup>525</sup> Die näheren Umstände seiner Abfahrt werden nicht gezeigt: Es gibt keine Abschiedsszenen, die realen Bedingungen einer Emigration bleiben ausgeblendet.



Antagonismen. Berge und Wolkenkratzer werden als erhaben, monumental und atemberaubend dargestellt. Der Eindruck von Größe wird durch häufige Panoramaeinstellungen, weite Aufnahmen, extreme Ober- und Untersichten sowie ungewöhnliche Perspektiven und Vertikalschwenks auf Berge und Wolkenkratzer verstärkt.<sup>526</sup> Luis Trenker beschreibt in der *Berliner Illustrierten Zeitung* vom 23. 8. 1934 seine Idee zur Konfrontation von Berg und Stadt: „Vor etwa zwei Jahren passierte ich auf der Heimreise von Hollywood New York. Ich war allein, erschöpft von großer Arbeit und plötzlich einem übermächtigen Heimweh preisgegeben. Da kam mir diese Vision: Aus den gigantischen Hochhäusern wurden die Felsstürme meiner Bergheimat. Heute sieht man in meinem Film *Der verlorene Sohn* dieses innere Erlebnis als sichtbares Bild: Tonio Feuersinger, Held meines Romans und Films, erlebt in dieser ‚Überblendung‘ die zwei Welten, die sein Schicksal bestimmen.“<sup>527</sup>

Anschließend an die Überblendung fährt die Kamera eine Wolkenkratzerfassade abwärts, Stockwerk für Stockwerk (die Musik vollzieht diese Bewegung nach), schließlich landen die ZuschauerInnen via Kamerablick mitten im Straßengetümmel der Großstadt. Einige Kamerafahrten erschließen das Straßenbild. New York, so Guntram Vogt, eröffnet sich als „Stadtlandschaft“, ähnlich gefilmt wie die zurückgelassenen Berge: „[H]ier wie dort sucht sie [die Kamera, Anm.] die steilen Schluchten, die hochaufragenden Linien und die eindrucksvollen Panoramen auf.“<sup>528</sup>

Edmund Burkes Theorie des Erhabenen lässt sich auch auf Architektur anwenden, im Besonderen auf massive und geschlossen wirkende Gebäude. Burke unterscheidet das Schöne vom Erhabenen, beide Begriffe sind geschlechtsspezifisch konnotiert: Ersteres weiblich, Zweiteres männlich. Große, dunkle, dekorationslose Häuser entsprechen demzufolge dem männlichen Prinzip des Erhabenen, wie etwa Gebäude der industriellen Stadt, Fabriken, Warenhäuser etc.<sup>529</sup> Wie die Berge wirken auch die Wolkenkratzer überwältigend und Furcht einflößend, doch zugleich herausfordernd; die Überblendung in *Der verlorene Sohn* vollzieht diese Gleichsetzung nach.

---

<sup>526</sup> Interessant ist in *Der verlorene Sohn* die hohe Schnittfrequenz von zwölf Einstellungen pro Minute, v. a. bei den Außenaufnahmen im Gebirge, beim Stadtkapitel hingegen sind es nur neun Einstellungen pro Minute. Vgl. Guntram Vogt, *Die Stadt im Film. Deutsche Spielfilme 1900 – 2000*. Marburg 2001, 328.

<sup>527</sup> Zit. nach Vogt, *Die Stadt im Film*, 331.

<sup>528</sup> Vogt, *Die Stadt im Film*, 332.

<sup>529</sup> Diese Gebäude kommen, so Elizabeth Wilson, der „neuen Schönheit“ der Moderne, des industriellen Stadtbildes entgegen, und sie betonen den unheimlichen Charakter der großen Stadt. Vgl. Wilson, *The Sphinx in the City*, 24. Zum Erhabenen vgl. Kapitel 6 „Der Bergfilm“.

Tonio findet sich mitten im Verkehrschaos wieder. Der Bergwelt entflohen erkundet er – im Trenchcoat und Pfeife rauchend – neugierig mit „touristischem Blick“ New York, die Stadt schlechthin und größtmöglicher Gegensatz zum heimatlichen Dolomitendorf. In folgender Aussage skizziert Trenker seine Eindrücke von New York: *„Ich ging von den Bergen aus frischweg nach New York, der Siebenmillionenstadt, der Weltmetropole, der Stadt der Wolkenkratzer, der Dollarmillionäre und der elendsten Hungermenschen, der Weltstadt aller Rassen und Sprachen, der Metropole allen Lichts und Schattens [...] Das war der Gegensatz zum verträumten stillen Bergnest, wo der einfache Holzpflug noch galt und das karge Leben des um das tägliche Brot kämpfenden Bauern, der aber in seiner Bedürfnislosigkeit freier ist als der reiche Sklave von Dollarmillionen. Mehr und mehr verinnerlicht sich die Linie der Handlung in die Grundgedanken des Glaubens der Bergbauern, ihrer Liebe zur Bergheimat überhaupt, im Gegensatz zu der steinernen Weltmetropole, deren letzter Sinn doch nur das Chaos sein kann, der Untergang [...]“*<sup>530</sup> Hier finden sich viele „typische“ Zuschreibungen, die in zeitgenössischem Denken mit Amerika assoziiert werden. Der Antagonismus Stadt – Land wird ebenso aufgerufen wie eine ambivalente Charakterisierung der amerikanischen Stadt, die kennzeichnend für Trenker ist.

New York bietet sich dem Neuankömmling als (scheinbar) richtungsloses Gewimmel von Menschen und Verkehr dar, laut, geschäftig und aufregend. Die begleitende Musik ist dissonant und rastlos und gibt den Eindruck von Vielfalt wieder. Nach Christian Rapp ist *„[i]m diametralen Gegensatz zum kinetischen Ensemble ‚Heimat‘ mit seinen eindeutigen Richtungen und seiner inneren Ordnung [...] die ‚Fremde‘ durch diskontinuierliche, auseinander driftende und gegenläufige Bewegungen gekennzeichnet“*.<sup>531</sup> Rapp meint, die Differenz sei an der jeweiligen Art der Bewegung ablesbar: zielgerichtet und gerade im Bergdorf (Skiabfahrt, Bergaufstieg), schlendernd, herumschauend bzw. als hektischer Verkehr in New York. Dennoch imponiert die Großstadt: Tonio erscheint nicht verloren und „überfahren“, vielmehr fasziniert. Er findet sich auch sofort zurecht und bedarf anscheinend keines Stadtplans zur Orientierung.

Der Protagonist erwandert sich die Stadt wie zuvor die Berge, er benutzt keine öffentlichen Verkehrsmittel oder Taxis. Als eine seiner ersten Handlungen erklimmt

---

<sup>530</sup> Trenker zit. n. Francis Courtade, Pierre Cadars, Geschichte des Films im Dritten Reich. München/Wien 1975, 157.

<sup>531</sup> Rapp, Höhenrausch, 204.

er das Empire State Building, den „Gipfel“ New Yorks, und schaut von oben auf die Metropole.<sup>532</sup> Er nimmt den erhöhten Standpunkt eines Bergsteigers ein und betrachtet das Häusermeer aus der Distanz; eignet sich die Stadt mit einem subjektiven, geradezu herrschaftlichen Blick an. *„Der Körper ist nicht mehr von den Straßen umschlungen, die ihn nach einem anonymen Gesetz drehen und wenden; er ist nicht mehr Spieler oder Spielball und wird nicht mehr von dem Wirrwarr der vielen Gegensätze und von der Nervosität des New Yorker Verkehrs erfasst. Wer dort hinaufsteigt, verlässt die Masse, die jede Identität von Produzenten oder Zuschauern mit sich fortreißt und verwischt. [...] Seine erhöhte Stellung macht ihn zu einem Voyeur. Sie verschafft ihm Distanz.“*<sup>533</sup>

Schließlich sucht er das Haus von Mr. Williams auf. Ein Diener öffnet zwar das Tor, doch lässt er Tonio nicht eintreten und teilt ihm sehr reserviert mit: *„Mr. Williams is not in.“* Alle Gespräche in den USA finden ohne Synchronisation oder Untertitel auf Englisch statt. Dies unterstützt einerseits die realistische Darstellung der Großstadtszenen, andererseits wird 1934 vielleicht ein genaues auditives Verstehen des Films (erst 1928 wird der Tonfilm eingeführt) als nicht so wichtig erachtet, da die Handlung auch aus den Bildzusammenhängen erschlossen werden kann.<sup>534</sup>

Da er seine Ansprechperson nicht kontaktieren kann, macht sich Tonio auf Arbeitssuche – er streift durch die Stadt und wirkt weniger selbstsicher als bei seiner Ankunft. Die Straßenaufnahmen zeigen wartende Menschen (v. a. Männer), die in Schlangen vor dem Arbeitsamt stehen. Es herrscht eine bedrückende Atmosphäre. Die Szenen sind mit versteckter Kamera aus einem Auto heraus gefilmt, so soll die Stimmung auf den Straßen New Yorks zur Zeit der Wirtschaftskrise eingefangen werden.<sup>535</sup>

---

<sup>532</sup> In seiner Autobiografie schreibt Trenker anlässlich seines ersten New-York-Besuchs auch über das Empire State Building: *„Das Empire State Building ist dreihundertachtzig Meter hoch. Ich denke an die Fünffingerspitze, sie ist vom Sockel gemessen gleich hoch. Vom Einstieg bis zum Gipfel brauche ich in den Dolomiten drei Stunden. Hier fliege ich in einem Lift in drei Minuten hinauf. Dort oben gibt es eine fantastische Aussicht auf New York bis weit auf den Ozean hinaus. Die Menschen tief unten in den Schluchten des steinernen Meeres sind winzig klein, und wie aus weiter Ferne brodeln und rauschen der gewaltige Verkehr herauf.“* Trenker, *Alles gut gegangen*, 257f.

<sup>533</sup> Michel de Certeau, *Kunst des Handelns*. Berlin 1988, 180.

<sup>534</sup> Eric Rentschler erwähnt den deutschen Akzent der englischen Dialoge und kritisiert die Szenen als „hardly true-to-life“. Rentschler, *How American Is It*, 282. Unsere Erklärung für die deutschen Akzente ist eine in Deutschland vorgenommene Nachvertönung der Amerikaszenen bzw. die Besetzung verschiedener „amerikanischer Rollen“ mit deutschen SchauspielerInnen. Denn viele Innenszenen werden aus Geldgründen in Deutschland gedreht.

<sup>535</sup> Laut Trenker entstand diese Idee, da er keine Drehgenehmigung erhielt und nach Vorschrift der Gewerkschaften zusätzlich zu den deutschen US-MitarbeiterInnen einstellen musste. Dazu fehlten ihm jedoch die Mittel. Außerdem seien die New Yorker so kameraversessen gewesen, dass, wo immer gefilmt wurde, ein großer Rummel entstand. Vgl. Trenker, *Alles gut gegangen*, 294f.; Pilz, *Berge, Glaube und Heimat*, 126.

Auch auf dem Arbeitsamt geht Tonio leer aus, während der Afroamerikaner neben ihm einen Job ergattert. Eric Rentschler interpretiert dies als Verstärkung der Erniedrigung, die in Deutschland entsprechend gelesen wird;<sup>536</sup> dazu veranschaulicht die Szene die Egalität der Stadtgesellschaft: Viele Afroamerikaner kommen ins Bild, Tonio ist ihnen gleichgestellt – Armut kennt anscheinend keine Hautfarbe. Das kapitalistische Produktionssystem hat die gleiche Wirkung, so Siegfried Kracauer: *„Das gegen Gestaltunterschiede indifferente System führt von sich aus zur Verwischung der nationalen Eigenarten und zur Fabrikation von Arbeitermassen, die sich an allen Punkten der Erde gleichmäßig einsetzen lassen. – Der kapitalistische Produktionsprozess ist sich Selbstzweck wie das Massenornament.“*<sup>537</sup>

Anders als im Bergdorf kann Tonio sich nicht aus der (auch gegenüber der „Rasse“) indifferenten Masse der Großstadtgesellschaft abheben: Wie die AfroamerikanerInnen ist er Teil dieser Masse, in der ähnlich wie im Konzept der „Volksgemeinschaft“ Unterschiede nivelliert werden. Das Resultat ist jedoch nicht ein durch „Rasse“ geeintes Volk, sondern eine aus Differenzen zusammengesetzte Gesellschaft. Die US-Gesellschaft erscheint als „künstliche Heimat“, ausdifferenziert durch ökonomische Teilhabe; das Heimatdorf hingegen ist eine homogene Gemeinschaft.

Tonios sozialer Abstieg vollzieht sich rapide: Er wird von seiner Vermieterin vor die Tür gesetzt (die Innenaufnahmen sind in expressionistischer Manier mit vielen Schatten, in Stiegenhäusern etc. gedreht) und versetzt schließlich sein Hab und Gut gegen einen minimalen Dollarbetrag. *„Wie der Sonnenlauf des Tages erhält Tonios sozialer Absturz unterschwellig etwas Zwangsläufiges und Unvermeidliches, als folge er einem natürlichen Gesetz. Tonio erlebt die Stadt als eine Reihe von Abweisungen und Verfolgungen.“*<sup>538</sup> Er irrt ziellos durch die ihm fremde und nun auch abweisende Stadt, schaut suchend herum, ist verloren. Die nächtlichen Straßen (der Broadway) verheißen mit Leuchtschriften diverse Vergnügungen, doch sind sie leerer Schein, geben falsche Versprechungen.

Gedemütigt, besitzlos und ohne Dach über dem Kopf treibt es Tonio in die Natur, den Central Park, wo die beleuchteten Wolkenkratzer nur aus der Ferne zu sehen sind. (Hier klingt auch wieder das Holzhackerlied an.) Er übernachtet auf einer Parkbank und lernt in der Früh, als ihn ein Polizist vertreibt, einen Leidensgenossen

---

<sup>536</sup> Rentschler behauptet, der Afroamerikaner werde von einem geschminkten weißen Schauspieler gespielt, der einen deutschen Akzent habe. Rentschler, *The Ministry of Illusion*, 91.

<sup>537</sup> Kracauer, *Das Ornament der Masse*, 53.

<sup>538</sup> Rapp, *Höhenrausch*, 206.

kennen. Der Park ist ein Rest von Natur in der Großstadt, untersteht aber deren Gesetzen und Schutzorganen; dieser „natürliche Boden“ ist es, der Tonio zu einer Freundschaft mit Jimmy verhilft, die bis zu seiner Abreise währen soll. Die beiden sind „Kameraden im Elend“, beide kämpften im Ersten Weltkrieg, doch auf verschiedenen Seiten.

Gemeinsam wandern sie durch die Stadt, Jimmy motiviert Tonio, mit ihm zwei Milchflaschen zu stehlen, die vor einer Haustür stehen. (Direkt vor den Augen einer Katze, auch sie ist dürr und hungrig.) Die Härte und Unerbittlichkeit der Großstadt bringen sogar Tonio dazu, Mundraub zu begehen, angestiftet von einem mit diesen Umständen Vertrauten, der gelernt hat, im „Dschungel Großstadt“ zu überleben. Beide sind Opfer der amerikanischen Stadt. *„Exposure to America changes the confident mountain climber and consummate skier into a distraught vagrant, a transient hounded by the police.“*<sup>539</sup>

Das intakte Sozialleben wirkt sich auf die Arbeitssuche aus: Tonio und Jimmy finden Arbeit auf der Baustelle eines Hochhauses, „der einzigen dem Bergsteiger adäquaten Tätigkeit“<sup>540</sup>. Tonios verbesserte Situation wird durch seine erhöhte Stellung verbildlicht; dazu erklingt beschwingte, optimistische Musik. Es ist eine schwere Arbeit, mit den Händen und nur wenigen Maschinen. Die Stadt wird nicht mit der Arbeit in einer Fabrik, einem großen anonymen Betrieb mit Fließbandfertigung verknüpft, anders als in großstadtkritischen oder „Amerikanismus“-Diskursen. Das von Trenker gezeigte Arbeitsleben ähnelt dem Holzfällen im Gebirge: Die Bauarbeiten werden im Kollektiv vollführt, auch die Mittagspause wird gemeinsam am Arbeitsplatz verbracht.

Jedoch wird dies plötzlich von einem Vertreter des Staates (und damit des „amerikanischen Systems“) unterbrochen: Jimmy wird während einer Arbeitspause von einem Polizisten abgeführt. Auch Tonios Glück ist nicht von langer Dauer: „Hire and fire“ lautet das amerikanische Prinzip, binnen kurzer Zeit ist er wieder arbeitslos und allein. Wie er und Jimmy die vorige Arbeit gefunden haben, warum Jimmy abgeführt wird, warum beide später erneut „out of a job“ sind, wird nicht erklärt.

Dieses im Dunkeln Lassen der Ursachen (nur die Wirkung kommt vor die Kamera) verstärkt den Eindruck von Willkür, Ausgeliefertsein und Verunsicherung. Es gibt keine Gewissheiten, keine geregelte Tätigkeit, nur ein planloses Durchringen; der

---

<sup>539</sup> Rentschler, *The Ministry of Illusion*, 78.

<sup>540</sup> Rapp, *Höhenrausch*, 204. Der Hochhausbau ist zu der Zeit ein bekanntes und beliebtes Thema, das sofort mit New York zu identifizieren ist. 1931 wird z. B. das Empire State Building fertig gestellt.

einzig Fixpunkt in Tonios Dasein ist seine Freundschaft mit Jimmy. *„Während Arbeit in der ‚Heimat‘ lediglich eine Frage des Könnens und Wollens ist, verhindern in der Großstadt undurchsichtige Vorgänge und abstrakte Parameter wie Geld und Politik eine menschenwürdige Existenz.“*<sup>541</sup> Der amerikanische Kapitalismus wird als abstraktes System dargestellt, in dem einzelne Individuen um ihr Überleben kämpfen und nicht in einer bzw. für eine Gemeinschaft wie im Bergdorf.

Nach Georg Simmel sind Städte die „Sitze der höchsten wirtschaftlichen Arbeitsteilung“, die den Einzelnen zu einer „Spezialisierung der Leistung“ drängen, in der er nicht durch einen anderen ersetzt werden kann.<sup>542</sup> Der Mensch steht in der Großstadt nicht mehr im Kampf mit der Natur, sondern mit dem Menschen: *„Das Entscheidende ist, dass das Stadtleben den Kampf für den Nahrungserwerb mit der Natur in einen Kampf um den Menschen verwandelt hat, dass der unkämpfte Gewinn hier nicht von der Natur, sondern vom Menschen gewährt wird.“*<sup>543</sup> Ein System, an das sich Tonio erst gewöhnen muss. Der Bedarf, der Ablauf und die Bedingungen der täglichen Arbeit im Dorf sind nachvollziehbar; die Ökonomie der Großstadt nicht. Doch gelingt Tonio die „Spezialisierung der Leistung“, die im Wecken „immer neue[r] und eigenartigere[r] Bedürfnisse“ in dem „Umworbenen“ besteht:<sup>544</sup> mit seiner Exotisierung, der Zurschaustellung seiner „urwüchsigen“ ländlichen Kraft, die ihn nicht zuletzt zum begehrten Objekt der amerikanischen Society werden lässt.

#### **7.10. A dream betrayed: Amerika als Projektionsfläche**

„Amerika“ dient vor allem in den Zwanzigerjahren als Vehikel, um Erfahrungen mit Technologisierung, gesellschaftliche Utopien und Ängste, kulturelle Entwicklungen im Zuge der Modernisierung und des Beginns einer Massengesellschaft (z. B. das Verhältnis von Populär- zu Hochkultur) zu artikulieren und diskutieren. Im Nationalsozialismus wird die Abgrenzung gegenüber Amerika einerseits zur Betonung der (kulturellen) Eigenständigkeit und der deutschen Überlegenheit (v. a. in sozialen

---

<sup>541</sup> Rapp, Höhenrausch, 205.

<sup>542</sup> Simmel, Die Großstädte und das Geistesleben, 127f.

<sup>543</sup> Simmel, Die Großstädte und das Geistesleben, 128.

<sup>544</sup> Simmel, Die Großstädte und das Geistesleben, 128.

Belangen) instrumentalisiert, andererseits wird der Vergleich mit den Vereinigten Staaten als Herausforderung und Ansporn, auch als Vorbild betrachtet.<sup>545</sup>

Amerika in *Der verlorene Sohn* – das ist das Andere, Fremde, das absolut Konträre zum Eigenen, zur Heimat der Bergwelt. Doch dienen nach Eric Rentschler Sets in Amerika in deutschen Filmen weniger dem Verstehen der anderen Kultur als einer vertieften Einsicht in die eigene. Die USA stellen in diesen Produktionen eine „signifying entity“ dar: Das fremde Land wird reduziert auf „typische“ Landschaften, Menschen, Zustände etc., die als Zeichen funktionieren und an jene Bilder anknüpfen, die bereits in den Köpfen der Deutschen als „amerikanisch“ bzw. „Amerika“ etabliert sind und entsprechend interpretiert werden.<sup>546</sup> Die ZuschauerInnen des „NS-Kinos“, schreibt Lutz Koepnick, sollen sich vorübergehend als der „amerikanische Andere“ identifizieren; so sollen kulturelle Differenzen definiert und zementiert werden. Amerika wird als das „radikal Andere“ inszeniert, das Eigene und das Fremde sollen strikt voneinander abgegrenzt werden, um die Möglichkeit, andere Kulturen als Quelle von Selbstkritik zu nutzen, auszulöschen.<sup>547</sup>

Die binären Oppositionen Stadt und Land funktionieren über Ausschlussmechanismen: Tonio versichert sich der eigenen „Identität“ durch die Ausgrenzung dessen, was als das „Andere“ gezeigt wird. Die Gegensätze sind aufeinander bezogen durch den Wunsch und das Begehren, wobei, so Eva Warth – ganz im Sinne der faschistischen Triebökonomie –, das Ziel nicht die Erfüllung des Wunsches, sondern dessen Überwindung ist.<sup>548</sup>

Im Vordergrund steht nicht die Abbildung von gesellschaftlichen Zuständen oder der Kultur eines „realen Amerika“. Das Land funktioniert als Projektionsfläche, als *„playground for the imagination, as a mirror that reflects and intensifies the preoccupations and imported conflicts of its visitors. The U.S. [...] rarely has an exotic aspect [...]. Rather, it becomes a catalyst, a foreign terrain one treads while exploring oneself. In this way America figures more as an idea than a reality, more a matter of objects and images and fixations than real people and new experiences: if*

---

<sup>545</sup> Vgl. die Kapitel 3 „Amerikanismus“ in Kultur und Gesellschaft der Weimarer Republik“ und 4 „Kultureller ‚Amerikanismus‘ im Nationalsozialismus“ der vorliegenden Arbeit.

<sup>546</sup> Vgl. Eric Rentschler, *How American Is It*, 281. Robert Müller schreibt: „Amerikanismus aber wird die Geschichte erst, wenn sie in die deutsche Phantasie kommt und zur Form gefriert. Und jetzt ergibt sich ein Wille zur Typen- und Heroenbildung [...]“. In: Kritik des Amerikanismus, [www.dalank.de/archiv/rm\\_amer.html](http://www.dalank.de/archiv/rm_amer.html). (eingesehen 11.2006) Vgl. die Funktion Amerikas als „leerer Raum“, der entsprechend besetzt werden kann, in *Der Kaiser von Kalifornien*.

<sup>547</sup> Vgl. Koepnick, *The dark mirror*, 3.

<sup>548</sup> Vgl. Warth, *Hure Babylon versus Heimat*, 103f.

you will, an imaginary, a site where the subject comes to understand itself through a constant play and identification with reflections of itself as an other.“<sup>549</sup> Trotz des Realismus der Manhattan-Passagen dient Amerika in *Der verlorene Sohn* als Chiffre. Trenker zeigt ein imaginäres Amerika, das die zeitgenössischen Amerika- und „Amerikanismus“-Diskurse widerspiegelt und bedient.

Die Großstadt und ihre Begleiterscheinungen (technische Neuerungen, Veränderungen des sozialen Lebens etc.) werden in deutschen Diskursen mit der Moderne und damit mit Amerika assoziiert. Der Prozess der Urbanisierung erscheint den einen als „Untergang des Abendlandes“ (Oswald Spengler), anderen als Möglichkeit zum Fortschritt. Amerikanische Städte sind der Inbegriff dieser Entwicklungen: „*American cities increasingly appeared to Europeans as prototypes of what was at once most inspiring and most terrifying about the process of urbanisation. In the twentieth century both the skyscrapers of New York and the decentred urban sprawl of Los Angeles seemed to prefigure the urban future.*“<sup>550</sup>

Die Zeichnung der Großstadt als Ort größter sozialer Gegensätze lässt Verbindungen zu zeitgenössischen Filmen erkennen. Fritz Langs *Metropolis* (D 1927) ist eine berühmte Vision vom „Moloch Großstadt“, die Stadtdarstellung ist maßgeblich für viele deutsche Imaginationen von Großstädten, besonders von New York.<sup>551</sup> Der hierarchischen Klassenstruktur in *Metropolis* entspricht die Architektur der Stadt. Die Oberwelt (mit Wolkenkratzern, utopischen Fahrzeugen, üppigen Gärten etc.) wird von Bankern und Unternehmern, die man nicht bei der Arbeit sieht und einen American way of life pflegen, bewohnt. Hinter der strahlenden Fassade verbirgt sich (bedeutenderweise in den Untergrund verdrängt) der Raum der ArbeiterInnen, eine von Maschinen beherrschte düstere Welt, in der Not und Ausbeutung regieren.<sup>552</sup>

---

<sup>549</sup> Rentschler, *How American Is It*, 280. Zur kolonialistischen Identifikation des Selbst über das Andere vgl. Homi K. Bhabha, *Die Verortung der Kultur*. Tübingen 2000 (= Stauffenberg discussion; 5).

<sup>550</sup> Wilson, *The Sphinx in the City*, 66. Vgl. die entsprechenden Urbanismustheorien, Kapitel 7.5 „Dorf und Stadt in *Der verlorene Sohn*“ der vorliegenden Arbeit.

<sup>551</sup> Angeblich haben die Millionen glitzernder Lichter des nächtlichen Manhattan Lang zu seinem Film inspiriert, als er es zum ersten Mal vom Schiff aus sah. Vgl. Kracauer, *Von Caligari zu Hitler*, 158. Die Ankunft per Schiff und der dabei eröffnete erste Blick auf Manhattan ist ein immer wiederkehrender Topos in vielen deutschen Amerikaberichten.

<sup>552</sup> Der Symbolismus von oben versus unten und hell versus dunkel verstärkt auch in *Der Tunnel* (D 1933, R: Kurt Bernhardt) die Opposition von internationalen Finanzzentren (u. a. New York, etabliert durch rasche Montagen von Wolkenkratzer- und Straßenaufnahmen) – dort residiert eine Gesellschaft des Konsums und Luxus – und „mechanischem“ Tunnelbau als „spectacle of labor“. Hake, *Popular Cinema of the Third Reich*, 55. Zur Bedeutung von Technologie und Maschinenkult in *Metropolis* sowie deren Koppelung an Weiblichkeit vgl. Andreas Huyssen, *The Vamp and the Machine: Fritz Lang's Metropolis*. In: Ginsberg, Thompson, *Perspectives on German Cinema*, 624–640. Huyssen



Amerika enttäuscht Tonio: „*Embodiment of a realm where one lives divorced from landscapes and other people, as a miniscule particle amongst an ungainly mass, divorced from organic forms and emanations of spiritual life, America figures as the foreign incarnate, ‚die Fremd‘, something that exists only for the sake of contrast. Its disjunctive spaces and its lack of communal bonds and shared history provide a reverse image of the homeland Toni leaves and returns to.*“<sup>553</sup> Doch ist es nicht nur eine Negativfolie zur Heimat, die visuelle Dynamik der Großstadtszenen spiegelt Trenkers Faszination (auch als Architekt) wider, selbst die Erzählung bietet „heimelige“ Anhaltspunkte in der Fremde.

Trenkers ambivalente Sicht der amerikanischen Großstadt wird besonders durch seine Aussparungen deutlich: Der Regisseur blendet wesentliche Kategorien deutscher Großstadtkritik aus. Er verzichtet auf eine Inszenierung der nächtlichen Stadt als Sündenpfuhl, als Ort des Lasters, Spiels und Nachtlebens; er zeigt keine Nachtlokale oder „leichten Mädchen“, keine Gewalt, Drogen etc. (wie z. B. in *Sergeant Berry* (D 1938, R: Herbert Selpin)). Die Stadt wird nicht als eine der Kriminalität und der moralischen Entgleisungen präsentiert. Es gibt auch keine Bilder von Fabriken oder einem von Maschinen bestimmten Arbeitsleben (wie etwa in *Metropolis*). New York wird weiters nicht über gängige Symbole (Börse, Wall Street etc.) als „Sitz der Geldwirtschaft“ dargestellt; Geld kommt immer nur durch sein Nichtvorhandensein (Hunger, Armut, Diebstahl) ins Bild: Geldliche Transaktionen (außer in der Pfandleihe) sind nicht zu sehen.

Trenkers Darstellung bildet weniger eine Großstadtkritik als eine Kapitalismuskritik. Gegenüber dem US-Wirtschaftssystem erscheint in der Interpretation von NS-IdeologInnen das deutsche Modell mit Staatsinterventionen und Monopolkapitalismus als das bessere; der Nationalsozialismus gehe im Vergleich mit den USA den richtigen Weg. Ebenso weist Trenker in *Der verlorene Sohn* letztendlich das heimatische Wirtschaften als überlegen, zumindest „menschengerechter“ aus. Massenarbeits-

---

zufolge oszilliert der Film zwischen zwei gegensätzlichen Interpretationen moderner Technik, die beide in der Weimarer Kultur verankert sind: einerseits Technikkult und Fortschrittsglaube der Neuen Sachlichkeit, andererseits die Sicht des Expressionismus, der das zerstörerische und unterdrückende Potenzial der Technik betont (basierend auf den Erfahrungen aus dem Ersten Weltkrieg). Der Film greift diese zwei Stränge auf und versucht, so Huyssen, ihre scheinbar unvereinbaren Gegensätze zu lösen: Der Maschinen-Vamp Maria als Ausdruck männlicher Potenz ist ausschlaggebend dafür. *Metropolis* arbeitet mit stilisierten „traditionellen“ Frauenbildern: die Jungfrau und der Vamp – zwei männlich imaginierte Idealtypen. Beide stellen eine Bedrohung dar für die männliche Welt der Effizienz und Rationalität. Frau und Technik werden einander gleichgesetzt und sind gefährlich für den Mann/die männlich dominierte Gesellschaft. Laut Huyssen will der Film diesen Konflikt entschärfen.

<sup>553</sup> Rentschler, *How American Is It*, 283.

losigkeit und Armut in den USA werden als unausweichlich dargestellt. Sie sind nicht selbst verschuldet, sondern durch das „System“ bedingt. Amerika gibt den Menschen keine Chance, die wirtschaftlichen Umstände und die demokratisch-kapitalistischen Mechanismen verhindern einen Aufstieg<sup>554</sup> – die Umkehrung der sprichwörtlichen „Tellerwäscherkarriere“<sup>555</sup>.

Über die Zeichnung der USA wird auch Kritik an der Moderne geübt: Hier ist Tonio auf sich gestellt, er ist ein Einzelkämpfer in einer amorphen Masse anstatt in ein Kollektiv eingebunden zu sein. Das Dorf hingegen ist charakterisiert als eine von den negativen Errungenschaften des 20. Jahrhunderts verschont gebliebene „Insel der Seligen“, die von der Weltwirtschaftskrise nicht erschüttert wird. Tonio kann sich nur in der passenden Umgebung, der Heimat, entfalten; in der Stadt fehlen das Kollektiv und die Gruppendynamik (die „Volksgemeinschaft“), er kann sich nicht von den anderen abheben, aus der Menge hervorstechen. Die Masse steht ihm im Weg, auch der amerikanische Individualismus lässt ihn vorerst nicht reüssieren.

Entwurzelt und allein gelassen bleiben in New York Tonios „Führerqualitäten“ unerkant. Sein Scheitern wird auch auf bildlicher Ebene visualisiert. Einer Aufnahme der Statue of Liberty – Symbol für die „Verheißungen“ im Land der Freiheit und der unbegrenzten Möglichkeiten<sup>556</sup> –, begleitet von der amerikanischen Hymne, folgt ein Kameranachschwenk nach unten: Tonio sitzt verzweifelt und hungrig am Fuße der Statue.<sup>557</sup> Die Szene wiederholt jene vom Anfang des Films, in der die Kamera vom Holzkreuz auf Barbl und Tonio herunterschwenkt – der hölzerne Christus jedoch wachte besser über die beiden als es nun die steinerne Frauenstatue vermag.

Eric Rentschler konstatiert bei dieser Szene, dass die vermeintlichen „Fehler“ im Schnitt (die Aneinanderreihung entgegengesetzter Plätze, z. B. die Freiheitsstatue, dann eine 180-Grad-Wendung des Winkels) intendiert sind: Diese Schnitttechnik unterstützt die ständige Dislokation Tonios in New York, der ohne Erklärung und

---

<sup>554</sup> Im Roman *Der verlorene Sohn* sind die anti-amerikanischen Wendungen ausgeprägter: Trenker spricht von Entwurzelung und Isolation im „Rassengemisch“ der Großstadt. Vgl. Ebner, Die USA als Gegenentwurf zu „Heimat“, 193.

<sup>555</sup> Henry Ford beschreibt seine Karriere als solche: Er schildert seinen Aufstieg aus einfachen Verhältnissen zu Reichtum und Vermögen als amerikanische „success story“ in seinen Memoiren „My Life and Work“, die 1923 unter dem Titel „Mein Leben und Werk“ in Deutschland erschienen und zum „meistgekauften Amerikabuch der Zwischenkriegszeit“ werden. Gassert, Amerika im Dritten Reich, 48.

<sup>556</sup> Der Industrielle Ludwig Max Goldberger prägt in einem Reisebericht von 1903 die Wendung „Land der unbegrenzten Möglichkeiten“. Vgl. Gassert, Amerika im Dritten Reich, 37.

<sup>557</sup> Guntram Vogt nennt diese Technik „emotionalisierende Schnitttechnik“. Vogt, Die Stadt im Film, 328. Während in *Der verlorene Sohn* ansonsten wenige Großaufnahmen eingesetzt werden, wird hier Trenkers zerfurchtes, verzweifertes Gesicht mehrmals bildfüllend gezeigt.

Motivation von einer Ecke zur nächsten geschoben wird (von Downtown nach Brooklyn etc.). Ganz im Gegenteil zu den Bergszenen wirkt Tonio in der Großstadt verwirrt und wandert ziellos „in space – and time“, da, laut Rentschler, auch die zeitliche Kontinuität fehlt. *„Trenker’s modernistic montage dramatizes the shock experience of modernity: disjunctive and mismatched cuts lend formal expression to the negative force of the big city.“*<sup>558</sup>

Tonios Traum von Freiheit und Reichtum hat ein Ende gefunden. Enttäuscht beginnt er zu erkennen, dass seine Chancen und sein Glück scheinbar nicht in der Ferne liegen. Amerika hat ihn betrogen, verlassen. In *Der Verlorene Sohn*, so Eric Rentschler, *„America [...] embodies a dream betrayed, a land of disenchantment and social inequity, a place where furious wheeler-dealing produces a vicious circle of materialism.“*<sup>559</sup>

### 7.11. Realistischer Filmstil

Die im Folgenden beschriebenen Szenen sind die bekanntesten des Films: Trenker wirft einen Blick „hinter die Fassaden“, will das „wahre Gesicht“ New Yorks zur Zeit der Wirtschaftskrise zeigen. Tonio streunt durch New York, er bewegt sich nur mehr in den Schluchten der Stadt. Anstatt Häuser zu erklimmen, geht der Held frierend und deprimiert unter Brücken hindurch auf seiner Suche nach etwas Essbarem. *„The camera records the undoing of the man who was to be Sun King. No longer does it track energetically; it limps behind the emigrant and stares down at his wornout shoes. The editing loses the fluidity of the mountain scenes, the exuberant motions of woodcutters, the smooth rhythms of trees tumbling down and sliding into the water, the breathtaking cutting between silhouetted downhill skiers.“*<sup>560</sup>

Die Aufnahmen dokumentieren die Armenviertel der Stadt: Rauch hängt in der Luft, die Häuser sind heruntergekommen. Die Menschen auf den Straßen tragen zerschlissene Kleidung und wärmen sich an brennenden Mülltonnen oder stehen in Warteschlangen vor Geschäften oder Arbeitsvermittlungsstellen. Präsentiert wird eine spezifisch großstädtische Einsamkeit: Der Einzelne ist verloren inmitten einer Masse unsichtbarer und unnahbarer Menschen. Immer wieder blicken PassantInnen

---

<sup>558</sup> Rentschler, *The Ministry of Illusion*, 88 und *How American Is It*, 283.

<sup>559</sup> Rentschler, *How American Is It*, 280.

<sup>560</sup> Rentschler, *The Ministry of Illusion*, 87f.

direkt in die Kamera: Ein Verstoß gegen das Prinzip des narrativen Kinos, demzufolge der Blick in die Kamera verboten ist (v. a. für nicht handlungstragende Personen, z. B. Frauen), um den Identifikationsprozess der Zuschauenden nicht zu stören und das voyeuristische Kinoerlebnis zu unterstützen (wobei diese voyeuristische Haltung für die KinogeherInnen verschleiert werden soll).

Tonio steht vor gut gefüllten Essensauslagen – er ist von innen heraus durch die Glasscheiben der Geschäfte und Restaurants gefilmt, die eine zwar durchsichtige, doch undurchdringliche Grenze ziehen, seine Blicke auf die Lebensmittel und speisenden Menschen zulassen, einen Eintritt in die Welt des Konsums jedoch verhindern.<sup>561</sup> Gleichzeitig spiegeln sie sein Begehren.<sup>562</sup> Die Musik kontrastiert in diesen Szenen teilweise die Bilder, wechselt vom Tragischen zu beschwingten Variationen des US-Themas und greift so dem Geschehen voraus.

Trenker selbst betont in seinen autobiografischen Berichten immer wieder die Identifikation mit seiner Hauptfigur und die „Authentizität“ seines Erlebens und seiner Aufnahmen. Über den New-York-Dreh schreibt er: *„Ich habe drüben nur gedreht, was ich erlebte, und nicht eine Zeile nach dem Drehbuch. [...] Schauspieler brauchte ich keine, außer mir wirkten nur die Einwohner von New York mit; alles sollte heimlich aus einer Autolimousine heraus gedreht werden. Die Verständigung zwischen dem Kameramann und mir geschah durch unauffällige Zeichen. Die New Yorker, gleichgültig ob arm oder reich, jung oder alt, spielten auf diese Weise, ohne es zu wissen, mit [...]. Manchmal fingen Benitz und Rautenfeld mit ihren Handkameras heimlich aus den Auslagescheiben der Geschäfte und aus Hausgängen heraus die ratlosen Gesichter stellensuchender Arbeitsloser und hungernder Passanten ein. [...] Damit hatten wir endlich das New York gefunden, das ich suchte, diese Stadt mit ihren tausend Gesichtern, mit ihren grellen Licht- und schwarzen Schattenseiten, mit der Sixth Avenue und der Hellskitchen, mit ihrer Armut und Hoffnungslosigkeit.“*<sup>563</sup>

Durch diese Arbeitsweise – ohne Drehbuch, mit versteckter Kamera, keinen Dialogen und ausschließlich mit Außenaufnahmen, beiläufig gefilmten

---

<sup>561</sup> Vgl. die Beschreibungen von Warenhäusern und städtischen Flaneuren bei Benjamin und Baudelaire. Vgl. Mica Nava, *Modernity's Disavowal. Women, the city and the department store*. In: Mica Nava, Alan O'Shea (Hg.), *Modern Times. Reflections on a century of English modernity*. London/New York 1996, 38–76.

<sup>562</sup> Vgl. den Einsatz von Glas und Spiegelungen zur Symbolisierung von Begehren in *M – Eine Stadt sucht einen Mörder* (D 1931, R: Fritz Lang).

<sup>563</sup> Trenker, *Alles gut gegangen*, 294f. Trenker spricht davon, jenes New York gefunden zu haben, das er gesucht hat. Sein Ansatz war es nicht, die „Realität“ zu entdecken und abzubilden, sondern ein vorgefertigtes Bild der Stadt zu verwirklichen.

Straßenszenen – erhalten die Bilder dokumentarischen Charakter. Thematik und Vorgehensweise erinnern an Sozialreportagen in Zeitungen und Zeitschriften der USA Anfang des 20. Jahrhunderts, die sich der Entdeckung städtischer Lebenswelten widmen. Sie zeigen die Lebensumstände in unterschiedlichen Vierteln der Städte oder verschiedener ZuwandererInnengruppen und enthüllen vor allem die katastrophalen Wohnverhältnisse.<sup>564</sup>

Die Vorgehensweise Trenkers entspricht der Bergfilmdoktrin: Aufnahmen haben vor Ort zu geschehen, es sollen keine Studio-Settings verwendet werden. Der Realismusanspruch im Bergfilm ist aber dem Action-Wert untergeordnet, spektakuläre Szenen werden bis ins kleinste Detail inszeniert. Die Bergfilmproduktionen sind strenger reglementiert als Trenker seinen Ansatz beim Abfilmen der Stadt beschreibt.<sup>565</sup>

Die New-York-Szenen in *Der verlorene Sohn* wurden immer wieder auch von nicht-deutschen KritikerInnen wegen ihres „realistischen Stils“ gelobt.<sup>566</sup> Im Gegensatz dazu meint Eric Rentschler, es handle sich nicht um Realismus, sondern Stilisierung, „*where representations of the big city turn into reflections of attitudes one has brought over from the homeland. [...] New York is every bit as much a found as a staged world in Trenker's film, a curious blend of a strange place and a displaced world, a mix of the foreign and the familiar.*“<sup>567</sup>

Trenker selbst bezieht sich später auf eine Aussage Vittorio de Sicas und bezeichnet sich als Vorläufer des Neorealismus.<sup>568</sup> Christian Rapp schreibt zum Neoverismo-Anspruch: „*Diesem Vergleich, selbst wenn er tatsächlich von de Sica so geäußert*

---

<sup>564</sup> Diese Reportagen gelten als einer der Vorläufer der teilnehmenden Beobachtung, die in der Chicago School of Sociology praktiziert wird. Vgl. Häußermann, Siebel, Stadtsoziologie, 46–48.

<sup>565</sup> Trenker äußert sich über seine Realismusidee im Sammelband „Wir von Bühne und Film“: „*Schon nach meiner ersten Mitarbeit beim Film wurde mir bewusst, dass der Film, und nicht nur der alpine, in allen Dingen, im innersten Wesen, in der Komposition, in der Gestaltung und in den Motiven, Landschaften und Bauten möglichst echt und wahr sein müsste. So machte ich Aufnahmen für den ‚Kaiser von Kalifornien‘ und den ‚Verlorenen Sohn‘ in Nordamerika, für den Stummfilm ‚Der Ruf des Nordens‘ im nördlichen Eismeer.*“ Harry Erwin Weinschenk (Hg.), Wir von Bühne und Film. Berlin 1939, 352. Zur Betonung der Authentizität des Ortes vgl. die Bergfilmproduktionen, Kapitel 6.

<sup>566</sup> Z. B. 1973 von David Stewart Hull: „*The scenes of depression New York put similar American efforts to shame. Rarely has the atmosphere of the period been so utterly convincingly conveyed. We see the United States through the eyes of a stranger, and the effect is extraordinary.*“ David Stewart Hull, Film in the Third Reich, zit. nach Rentschler, The Ministry of Illusion, 339, Fußnote 79. Hulls Analysen werden in der wissenschaftlichen Literatur zum „NS-Film“ heute stark kritisiert als zu affirmativ, zu sehr ästhetischen Gesichtspunkten verhaftet und zu wenig kontextbezogen.

<sup>567</sup> Rentschler, How American Is It, 282. Vgl. dazu das Zitat Trenkers.

<sup>568</sup> Vgl. Trenker, Alles gut gegangen, 295 sowie Rapp, Höhenrausch, 207 und Rentschler, The Ministry of Illusion, 85. Dem widerspricht die völlig konträre Inszenierung der Heimatszenen im kulissenhaften, mit Weichzeichner verklärten Bergdorf, die ihm eine märchenhafte, mythische Dimension geben und die Parabelhaftigkeit der Geschichte unterstreichen soll. Zudem ist die Gestaltung der Depressionsszenen singular in Trenkers Werk.

worden ist, steht jedoch zweierlei entgegen: Einmal Trenkers ‚Realismus‘ selbst, der – im Unterschied zu jenem de Sicas – kaum über das fotografische Interesse am exotischen Reiz des Milieus hinausgeht. Weder werden tatsächliche Existenzbedingungen, geschweige denn gesellschaftliche Zusammenhänge offengelegt. Die Dokumentation reduziert sich auf die plakative Opposition zwischen dem Elend draußen auf der Straße und dem Reichtum innen, in den Salons und Geschäften.“<sup>569</sup> Trenker versucht, sein Bild der amerikanischen Großstadt und seine Projektionen auf Zelluloid bannen. Die Sozialkritik bleibt auf ein Aufzeigen der Zustände beschränkt, ein Erforschen der Ursachen geschieht nicht. Angeklagt wird „Amerika“ und das, wofür es in deutschen Diskussionen steht: Kapitalismus, Demokratie, Massengesellschaft. Damit bindet Trenker seine Aufnahmen an tradierte Amerikabilder an, aktualisiert vorhandene Zuschreibungen und Projektionen. Doch haben diese Filmbilder mit ihrem dokumentarischen Realismus im Kino der Zeit großen Neuigkeitswert.

### **7.12. *Der verlorene Sohn* und zeitgenössische Amerikabilder**

New York entspricht wie die Darstellung des Bergdorfs einem Klischee. Anders als mit dem Heimatmythos und seiner harmonischen Gemeinschaft, der in den letzten Szenen bestärkt wird, räumt der Regisseur mit dem „Mythos Großstadt“ gründlich auf. Die Stadt ist gekennzeichnet durch soziale Ungleichheit: Während Elend das Bild der Straße bestimmt und den Außenraum dominiert, wird der Wohlstand im Innenraum gefeiert. In Amerika scheint es nur Arm und Reich zu geben, eine Gesellschaft mit ausgeprägten Klassengegensätzen.<sup>570</sup> Die Bildsprache und Auslassungen in der Großstadtdarstellung zeugen von Trenkers Interesse für das Land, das ihn immer wieder, auch im Film, beschäftigt (vgl. *Der Kaiser von Kalifornien*).

Der Film kann in Bezug auf den Topos Amerika in die mediale Berichterstattung und Kulturproduktion der Entstehungszeit eingebettet werden. Trenker „entzaubert“ den „Mythos Amerika“. Nach Philipp Gassert entspricht das einer Tendenz der NS-Amerikapublizistik nach 1933, jenes „in europäischen Köpfen spukende mythische

---

<sup>569</sup> Rapp, Höhenrausch, 207.

<sup>570</sup> Das NS-Regime heftet sich an die Brust, die deutsche Gesellschaft jeglicher Klassenunterschiede bereinigt zu haben, eine „harmonische Volksgemeinschaft“ errichtet zu haben. Vgl. Thamer, Volksgemeinschaft, 367–386.

Amerika“ zu dekonstruieren, das „niemals real existiert“ habe, wie Alfred Wollschläger anlässlich einer Amerikareise 1931/32 schreibt.<sup>571</sup>

Ähnlich dem Plot in Trenkers Film erscheinen in den Dreißigern Bücher und Filme, die das „Scheitern in USA“ oder gesellschaftliche Probleme Amerikas aufzeigen.<sup>572</sup>

Die Berichte spiegeln einerseits die Begeisterung für den „Giganten“ New York; im Gegensatz dazu stehen Schilderungen vom täglichen Überlebenskampf im „Dschungel“ der Städte: *„Korruption und unlautere Bereicherung seien die wahren Grundlagen einer erfolgreichen Karriere zum Millionär.“*<sup>573</sup> Reportagen kontrastieren Bilder von Wolkenkratzern und modernen Brückenkonstruktionen im „Babylon des 20. Jahrhunderts“ mit Texten über das „Elend hinter Wolkenkratzern“. Noch während des Zweiten Weltkrieges finden sich in Schulbüchern Attribute wie „riesengroß, gewaltig, gigantisch und überwältigend“ zur Beschreibung von New York; zugleich gilt es als „Brutstätte der Dekadenz, der Gewinnsucht und der Kulturlosigkeit, ein ‚bunt zusammengewürfeltes Menschengemisch, ein Gemisch aus fast allen Nationen der Erde‘ und ‚bei weitem die größte Judenstadt der Welt‘“.<sup>574</sup> Die Darstellung Amerikas in deutschen Berichten vor Kriegseintritt der USA zielt laut Philipp Gassert darauf ab, die USA als zwar potenziell starken, doch aktuell durch die Wirtschaftsmisere und die hohe Arbeitslosenzahl geschwächten Staat hinzustellen.<sup>575</sup>

Alles ist Schein in der Stadt – hinter den gefüllten Auslagen liegt das „wahre“ New York: Armut, Depression und Arbeitslosigkeit. Der „Blick hinter die Fassaden“ ist

---

<sup>571</sup> Vgl. Gassert, *Amerika im Dritten Reich*, 84f. Wollschläger alias A. E. Johann ist einer der produktivsten und populärsten Amerikaschriftsteller mit hohen Auflagen.

<sup>572</sup> Rentschler erwähnt einige Beispiele für Antiamerikanismus im Film, der jedoch in ausgeprägter Form erst ab 1939 auftritt: *Hans Westmar* (D 1933, R: Franz Wenzler), *Und Du, mein Schatz, fährst mit* (D 1937, R: Georg Jacoby) etc. Vgl. Rentschler, *The Ministry of Illusion*, 338, Fußnote 78. Die Dokumentationen *Rund um die Freiheitsstatue* (D 1942) und *Herr Roosevelt plaudert* (D 1943) zeigen die Nationalgarde, den Einsatz von Tränengas gegen Streikende, die Enteignung von Kleinfarmern durch Banken, Armut und soziales Unrecht in den USA; im Gegensatz dazu „jüdische Millionäre“ und „US-Ausbeutercliquen“. *„Mörder und Gangster als Hollywood- und US-Helden werden angeprangert, ‚Nigger‘-Tänze, die Flucht zu Wunderglaube, Voodoo, Magie und schwarzen Scharlatanen, ein dekadenter Kulturbetrieb, die Herrschaft ‚minderwertiger Rassen‘ wie Juden und Neger, der ‚kulturelle Tiefstand‘ der USA, Ausbeutung und ständige Ungerechtigkeit im so genannten Land der Freiheit. Am Ende macht sich Präsident Roosevelt mit Messer und Gabel über eine sich drehende Erdkugel her, als sei es ein saftiges Stück Fleisch, und der Kommentar betont seinen ‚Appetit auf die ganze Welt‘.“* Wolf Donner, *Propaganda und Film im „Dritten Reich“*. Berlin 1995, 68. Die Erdkugel ist sicherlich eine Anspielung auf Chaplins Spiel mit der Weltkugel in *The Great Dictator* (USA 1940).

<sup>573</sup> Gassert, *Amerika im Dritten Reich*, 235, der diverse Zeitungen und Zeitschriften analysiert.

<sup>574</sup> Robert Fox, Kurt Griep (Hg.), *Heimat und Welt*. Teubners erdkundliches Unterrichtswerk für höhere Schulen. Bd. 4: Nord- und Südamerika. Leipzig/Berlin 1943, zit. nach Gassert, *Amerika im Dritten Reich*, 340f. Die Stadt wird im Nationalsozialismus häufig als „Sitz der Juden“ beschrieben.

<sup>575</sup> Vgl. Gassert, *Amerika im Dritten Reich*, 341f.

ein häufig gebrauchter Terminus, geprägt durch die Wahrnehmung der Stadt als Theater, als Bühne – dadurch wird sie als unwirklich charakterisiert, nichts in/an dieser Stadt ist glaubwürdig, alles ist gekünstelt und gespielt.<sup>576</sup> So lautet z. B. die Schlagzeile eines Berichts im *Völkischen Beobachter*: „Das wahre Gesicht Amerikas. Neuyork ohne Schminke – Geschäft und Tempo ist alles – Nirgends fühlt man sich so tödlich einsam und verlassen.“ Der Artikel zeichnet ein groteskes Bild: „[...] und aus den brüllenden Steinschluchten und nimmermüden Dollarschmieden der Zehnmillionenstadt wächst – einer mahnenden Vision gleich – das Bild, dem auch wir uns entgegenentwickeln werden, wenn wir weiter wie bisher einem schrankenlosen ‚Amerikanismus‘ in die Arme treiben“.<sup>577</sup>

Die wirtschaftliche Produktivität der USA wird weiterhin bewundert: Das Ford-Modell der Massenfertigung bei gleichzeitig hohen Löhnen hat Vorbildfunktion, River Rouge ist nach wie vor ein Fixpunkt bei Studienreisen in die USA, ebenso die Schlachthöfe von Chicago und die Wolkenkratzer in Manhattan.<sup>578</sup>

Daneben beherrscht ein neuer Tenor zahlreiche Reportagen: Sie propagieren „das Ende des Mythos vom ‚Land der unbegrenzten Möglichkeiten‘“<sup>579</sup> und rücken das Schicksal gescheiterter AuswandererInnen oder ihre Rückkehr in die Heimat in den Blickpunkt.

Diese Erzählungen eines Scheiterns haben auch sozialpolitische Relevanz, NS-Auslandsorganisationen wollen FacharbeiterInnen wieder „Heim ins Reich“ holen, *Der verlorene Sohn* z. B. soll im Ausland als Werbung für Deutschland dienen. Die Darstellung der schlechten ökonomischen Situation in New York ist eine Botschaft an Emigrationswillige und EmigrantInnen: Tonios Schicksal ist kein Einzelschicksal. In der Heimat plagt einen vielleicht Fernweh, in der Ferne jedoch ist

---

<sup>576</sup> Die Berge hingegen sind nicht nur Maske – sie sind fest, gleich bleibend und dauerhaft.

<sup>577</sup> Beide Zitate: *Völkischer Beobachter* (21. 10. 1930), zit. nach Gassert, *Amerika im Dritten Reich*, 101. Der *Völkische Beobachter* schreibt wie auch Alfred Rosenberg die Tradition der konservativen Weimarer Amerikakritik fort.

<sup>578</sup> Vgl. Gassert, *Amerika im Dritten Reich*, 150. Schulen und Universitäten pflegen rege Auslandskontakte und Austauschaktionen, v. a. mit Großbritannien, Frankreich und den USA. 1938 wird „Amerikakunde“ zum fixen Bestandteil des Englischunterrichts. Auch diese SchülerInnengruppen besuchen die üblichen Sehenswürdigkeiten wie Fordwerke, Niagarafälle und New York. Radioprogramme werden u. a. mit Amerika ausgetauscht, ausländische Zeitungen können im „Reich“ erworben werden, in größeren Städten gibt es Händler, die sich auf englische und amerikanische Zeitungen spezialisiert haben. Sozialistische und kommunistische Blätter sind jedoch verboten, es gibt Beschlagnahmen, v. a. ab 1938/39. Die Zurückhaltung in der Presseberichterstattung gegenüber Amerika und der amerikanischen Politik, Wirtschaft etc. wird nach Schäfer erst nach der Anti-Roosevelt-Rede Hitlers am 20. 4. 1939 aufgegeben. Hetzschriften erscheinen nach der Kriegserklärung. Vgl. Schäfer, *Das gespaltene Bewusstsein*, 125–128.

<sup>579</sup> Gassert, *Amerika im Dritten Reich*, 136f.



man baren Existenzkämpfen ausgeliefert. Wer zurückkehrt, reüssiert in der heimatlichen Gemeinschaft.

Der Film reiht sich damit in die Tradition der 1933 bis 1935 entstandenen Heimkehrerfilme<sup>580</sup> ein. Während in der Realität viele Menschen Deutschland verlassen (müssen), zeigen diese Filme zurückkehrende EmigrantInnen; z. B. *Der Flüchtling aus Chicago* (D 1934, R: Johannes Meyer), in dem ein deutscher Ingenieur aus Amerika in die Weimarer Republik und ihre unsicheren Zustände (Arbeitslosigkeit, Wirtschaftsmisere etc.) zurückkehrt und „aufräumt“, „Ordnung“ schafft. Weiters *Ein Mann will nach Deutschland* (D 1934, R: Paul Wegener) und *Flüchtlinge* (D 1933/34, R: Gustav Ucicky), die beide die Mühsal schildern, die PatriotInnen auf sich nehmen, um ins Vaterland zurückzukehren. Ernst Bloch schreibt 1934 über *Flüchtlinge* und *Der Flüchtling aus Chicago*: „Auffallend schon, wie oft Flüchtlinge jetzt wiederkehren. Dazu sind sie äußerst nette und patente Leute, ganz anders wie die auf der Flucht Erschossenen. Oder wie die Emigranten, die leider nur Halunken, keine Leichen sind. Will man, mit der Häufung der Flüchtlingsfilme, der Sehnsucht im Lande ein Ventil geben? Dienen sie zum Fluchtersatz, stellt dazu die Traumfabrik Ausbrüche, Flugzeuge, Grenzpfähle her? Vielleicht; doch gleich auch kehrt sich die Richtung um. Alle diese Flüchtlinge fliehen grade nach Deutschland hin, wie in der Richtung eines gelobten Lands. Sie sind entweder Brüder in Not, die Sowjetrußland verlassen, heraus aus der Hölle, heim in den deutschen Himmel; so im Film, der sich ‚Flüchtlinge‘ schlechthin genannt hatte. Oder zwei Amerikaner fliehen Sing Sing und die Arbeitslosigkeit, um in Deutschland, wo es beides nicht gibt, zu genesen; so im neueren, dem Chicago-München-Film. Immer Flucht, doch grade ins Land Görings.“<sup>581</sup>

Die NS-Propaganda will in diesen Filmen die „Entfremdung“ (durch Internationalismus, Multikulturalismus etc.) in der Fremde wie in der Weimarer Republik veranschaulichen und die Errungenschaften der „neuen Ordnung“ preisen, die die vermeintlich verlorene Heimat zurückbringt. „Nazi films of various sorts showed

---

<sup>580</sup> Vgl. Rentschler, *The Ministry of Illusion*, 75f. sowie Vogt, *Die Stadt im Film*, 334. Franz A. Birgl interpretiert den Film nicht als Heimkehrerfilm, er meint, Ausdruck von Heimweh sei noch keine Propaganda. Die New-York-Szenen seien v. a. realistisch, nicht antiamerikanisch, und zeigten, dass der so genannte amerikanische Traum nicht für alle ImmigrantInnen funktioniert. Er liest diese Sequenz auch als soziopolitisches Argument: Der Film sei die Aufforderung an die nach der NS-Machtergreifung im Reich Verbliebenen, nicht zu emigrieren, denn die deutsche Wirtschaft befinde sich im Aufschwung und auch die Arbeitslosigkeit nehme ab. Vgl. Birgl, Luis Trenker, 42f.

<sup>581</sup> Ernst Bloch, *Vom Hasard zur Katastrophe. Politische Aufsätze 1934–1939*. Frankfurt a. M. 1972, 14.

*refugees returning after years in abeyance, their long hibernation over as the nation reawakened from a nightmare.*<sup>582</sup>

### 7.13. Gegenüberstellung Stadt – Land

Nach langem Umherirren gelangt Tonio auf einen Straßenmarkt unter einer Brücke, der v. a. von Frauen besucht und betrieben wird. Ein Polizist ist auf ihn aufmerksam geworden und folgt ihm. Als letzter Ausdruck seiner Verzweiflung und am Ende der sozialen Leiter angekommen, stiehlt Tonio ein Laib Brot und rennt davon. Die Großstadt und die in ihr herrschenden Zustände haben ihn korrumpiert und zwingen ihn dazu, gegen das Gesetz zu verstoßen. In Trenkers Darstellung ist daher weniger Tonio im Unrecht denn sie. Er wird von dem Polizisten und dem Schreien der Marktleute verfolgt, kann sich aber unter eine Brücke retten, wo er das trockene Brot gierig verschlingt. Zwar findet ihn der Cop, doch hat er Mitleid und lässt von ihm ab.

Trenker beschränkt seine Großstadtkritik auf das Aufzeigen sozialer Missstände, von Hunger, Armut und Arbeitslosigkeit; doch gibt es auch hier menschliche Regungen, Mitleid und Nachsicht. Der Polizist, der Tonios Diebstahl nicht bestraft, sowie Tonios gewitzter Freund Jimmy sind ebenfalls Bewohner dieser Stadt.

Folgende Szene intensiviert die ideologische Gegenüberstellung von Stadt und Land, Fremde und Heimat: Mittels einer Kontrastmontage folgt auf ein Heer von Elenden, das sich wie bei einem Kreuzweg in den Straßen New Yorks vorwärts schleppt, um von der Heilsarmee verköstigt zu werden, eine fröhliche Fronleichnamsprozession in Tonios Dorf. *„Trenker’s film contrasts the natural plenitude of the mountains with the spiritual poverty of the metropolis, imparting to Heimat such emotional power that it might break America’s hold on the collective imagination. The United States becomes a realm of inhuman tempo and brutal competition, a country whose embrace of the new undermines all that is valuable and abiding.*<sup>583</sup> Der triste Stadtalltag – Verzweiflung, Einsamkeit, dunstiges Wetter und der das Bild beherrschende graue Beton – werden abgelöst von Tonios Heimwehvision eines vom ganzen Dorf begangenen Feiertags in sommerlicher Natur mit fröhlichen Gesängen

---

<sup>582</sup> Rentschler, *The Ministry of Illusion*, 76. Ein weiteres Beispiel ist das politische Drama *Friesennot* (D 1935, R: Peter Hagen). Rentschler zählt auch die Komödien *Frischer Wind aus Kanada* (D 1935, R: Erich Holder, Heinz Kenter) und *Punks kommt aus Amerika* (D 1935, R: Karl Heinz Martin) sowie den Sierck-Film *Stützen der Gesellschaft* (D 1935) zu den Heimkehrerfilmen (Sierck emigriert später selber in die USA).

<sup>583</sup> Rentschler, *The Ministry of Illusion*, 88.

und prächtigen Trachten. Tonios Gesicht in Großaufnahme drückt Sehnsucht und Heimweh aus; es wird überblendet mit Barbls traurigem Gesicht.

Durch die Überblendung erfolgt der Zeit- und Raumsprung ins Bergdorf: Die BewohnerInnen stehen nach dem Kirchgang auf dem Dorfplatz beisammen und tratschen über den Abwesenden. Allein Barbl ist ihm treu geblieben und hat den Heiratsantrag eines anderen Bauern und Hofbesitzers abgelehnt: „*I wart' auf Tonio.*“ Sie verteidigt ihn, selbst als sein Vater sich beschwert, Tonio hätte ihn verlassen, ihn mit der Arbeit allein gelassen und ihn sogar bezichtigt, die Heimat verraten zu haben: „*Der? Der hot die Heimat verrot'n!*“ Kurz klingt eine negative Seite der Dorfgemeinschaft, der Enge der Bergwelt an. Die bissige Postangestellte bringt Barbl schließlich durch ihre Aussage, Tonio hätte sie ja längst vergessen, zum Weinen. Es folgt eine Überblendung zurück auf das Gesicht des jetzt ebenfalls weinenden Tonio in Großaufnahme. Sein Leid ist die Strafe für den „Verrat“ an der Heimat; er, der glaubte, mit seinen ländlichen Tugenden auch die Stadt beherrschen zu können, die ihn nun das Scheitern gelehrt hat, muss einsehen, dass diese hier wertlos scheinen.

*Der verlorene Sohn* ist nach Eva Warth ein Beispiel dafür, wie Stadtkonzeptionen der Weimarer Republik im frühen nationalsozialistischen Film zitiert und ausgegrenzt werden – es handelt sich um einen Bergfilm, der Elemente des Stadtfilms der Zwanzigerjahre inkorporiert und gleichzeitig antiurbane, reaktionäre Inhalte vermittelt, u. a. durch die Gegenüberstellung von Land und Stadt. „*Vor allem aber inszeniert der Film die moderne Großstadt als Gefährdung männlicher Omnipotenz, als eine Bedrohung, die selbst die robuste Männlichkeit eines Luis Trenker in eine tiefe Krise zu stürzen vermag.*“<sup>584</sup> Die Großstadt wird als „kastrierende Instanz“ inszeniert, so Warth, Tonios Abstieg ist ein „sozialer Potenzverlust“ des Helden. Erst in der Heimat kehrt die „trenker'sche Virilität“ zurück.<sup>585</sup>

Warth analysiert Großstadtfilme der Zwanziger- und Dreißigerjahre und vertritt die These, dass diese Filme von New York, Berlin und Paris trotz filmischer Innovationen auf „traditionelle Wurzeln“ verweisen und kulturelle Diskurse des 19. Jahrhun-

---

<sup>584</sup> Warth, *Hure Babylon versus Heimat*, 104. Vgl. die Parallelisierung von Frau und Stadt im Weimarer Straßensfilm und im amerikanischen Film noir.

<sup>585</sup> Warth, *Hure Babylon versus Heimat*, 104. Patrice Petro erkennt eine Fortführung von Elementen des Weimarer Films im Kino unter nationalsozialistischer Herrschaft: „[...] it was the persistence of Weimar styles and themes (the centrality of female characters, the evocation of sexual and racial differences, the tensions between materialism, individualism, and community) and their incorporation – and eventual containment – in Nazi fictions about national identity.“ Petro, *Nazi Cinema at the Intersection of the Classical and the Popular*, 51. All diese Charakteristika finden sich auch in *Der verlorene Sohn*.

derts fortführen, im Besonderen die „metaphorische Assoziation von Stadt und Weiblichkeit“ sowie von „Technologie und destruktiver weiblicher Sexualität“.<sup>586</sup> Der Film in den Dreißigerjahren eignet sich modernistische Stadtrepräsentationen an und wertet sie um (auch die geschlechtsspezifischen Konnotationen).

Die Großstadt wird mit dem „weiblichen Prinzip“ verglichen: mit dem Wuchern, einer labyrinthischen Struktur, undeutlichen Grenzen etc. „*Die Stadt als Versprechen der Selbstfindung, als Ort der Verführung und des drohenden Selbstverlustes wird mit dem Weiblichen analogisiert.*“<sup>587</sup> Dazu kommt das Bild einer bedrohlichen und zerstörerischen Frau: Die städtische Masse wird als exzessive, gefährliche, außer Kontrolle geratene Weiblichkeit imaginiert. Des Weiteren verbindet sich im Großstadtdiskurs das Konzept der Metropole als gigantischer Maschine mit einer weiblichen Maschinenmetaphorik, in der die Maschine als Bedrohung interpretiert und mit dem Weiblichen gleichgesetzt wird (vgl. *Metropolis*). Solche Vorstellungen spiegeln laut Warth männliche Ängste vor weiblicher Sexualität wider.<sup>588</sup>

Assoziationen von Frau und Stadt finden sich vor allem in deutschen Filmen der Zwanzigerjahre. Indem der Film, so Warth weiter, als einziges der Großstadt und ihrer veränderten Wahrnehmung gerecht werdendes Medium gefeiert wird, wird mit der „Fähigkeit zur Abbildung“ auch die „Möglichkeit der ästhetischen Beherrschung des Gegenstandes“ gefeiert; im Bild wird man (das „männliche“ (filmische) Prinzip) des („weiblichen“) urbanen Chaos' Herr: „*Die Oszillation zwischen Hingabe und Kontrolle, die die Auseinandersetzung mit der Großstadt in den Stadtfilmen prägt, wird so letztendlich immer in einer Geste der Dominanz aufgehoben.*“<sup>589</sup> Im Spielfilm erfolgt das durch die Ausgrenzung der Protagonistin, der Personifikation der Faszination und Bedrohung durch die Großstadt (vgl. die Figur des Vamps, die immer dem Untergang geweiht ist).

Die Umdeutung der Großstadt zu einem Ort völkischer Gemeinschaft, einer „Stadt als Heimat“ im Spielfilm der Dreißiger erfolgt nicht nur durch Ausgrenzung, sondern auch durch die Integration von Differenz. Eva Warth analysiert, dass bekannte Repräsentationsformen des Städtischen zitiert, doch „gezähmt“ und hierarchisiert werden. Typisch für den „NS-Stadtfilm“ seien eine „Entspezifizierung von Ort und Zeit“ und eine zunehmende Erstarrung, entgegen dem Tempo und der

---

<sup>586</sup> Warth, Hure Babylon versus Heimat, 98.

<sup>587</sup> Sigrid Weigel, „Die Städte sind weiblich und nur dem Sieger hold“: Zur Funktion des Weiblichen in Gründungsmythen und Städtedarstellungen, zit. nach Warth, Hure Babylon versus Heimat, 98f.

<sup>588</sup> Vgl. Warth, Hure Babylon versus Heimat, 99f.

<sup>589</sup> Warth, Hure Babylon versus Heimat, 102.

Geschwindigkeit früherer Großstadtfilme.<sup>590</sup> Dies zeige sich auch in einer unterschiedlichen Symbolik: Statt dynamischen Straßenaufnahmen herrschen jetzt statische Aufnahmen von Gebäuden etc. vor.<sup>591</sup>

Der nationalsozialistische Stadtfilm strebt laut Warth eine Aufhebung der Dichotomie Stadt – Land an, indem die Stadt ins übergeordnete Heimatkonzept integriert, gleichsam durch ihre Provinzialisierung aufgelöst werden soll (vergleichbar der Synthese differierender Weiblichkeitskonzepte im Bild der „modernen NS-Frau“).

In *Der verlorene Sohn* werden Stadt und Land durch Frauentypen repräsentiert: Einerseits findet sich eine Verbindung von Frau und Natur im Konzept der Heimat, wo beider zerstörerisches Potenzial im Mythos (versinnbildlicht durch die Sonnenmaske) gebunden ist. Andererseits existiert eine Verbindung von Frau und Stadt im „weiblichen Prinzip“ der Großstadt (als wuchernder Organismus) sowie in ihrer Repräsentantin Lilian, die für Amerika und die Moderne steht sowie deren „unheimliche“ Seiten, die sie wieder an die Natur koppeln (was im Bergungsglück zum Ausdruck kommt). Eine Zusammenführung divergierender Konzepte, sowohl von Stadt und Land als auch von den entsprechenden antagonistischen Frauenrollen, wie von Warth angesprochen, erfolgt in *Der verlorene Sohn* nicht.

#### 7.14. Moderne/Stadtbilder – symbolischer Tausch

Das Aufzeigen sozialer Probleme in deutschen Städten ist im Nationalsozialismus tabu. Stadtfilme sind nun in der Darstellung sozialer Brisanz beschnitten.<sup>592</sup> New York jedoch ist weit genug entfernt und Inbegriff all dessen, was politisch unerwünscht ist: Es ist amerikanisch, urban und es herrscht ethnische Vielfalt.<sup>593</sup> New York ist das Symbol für die moderne Großstadt, es steht einerseits für die wirtschaftliche Prosperität Amerikas, aber auch für deren Niedergang im Zuge der Wirtschaftskrise, für Verslummung und Kriminalität. Dazu kommen die mit der

---

<sup>590</sup> Warth, *Hure Babylon versus Heimat*, 109.

<sup>591</sup> Vgl. Warth, *Hure Babylon versus Heimat*, 109.

<sup>592</sup> Vgl. Vogt, *Die Stadt im Film*, 326. Ein Ziel der Neuen Sachlichkeit hingegen ist das Erfassen des Lebens in den Metropolen und „eine fotografisch neutrale Darstellung der Maschinerie Großstadt“. Die Dinge sollen objektiv erkannt werden. Im Film bedingt der Enthusiasmus für die „Realität“ ein Verlassen der Ateliers (vgl. Trenker). Vgl. Herbert Grammatikopoulos u. a., *Stadt(heimat)film*. In: Ludwig-Uhland-Institut, *Der deutsche Heimatfilm*, 173–192, 177.

<sup>593</sup> Die amerikanischen Produzenten von *Der verlorene Sohn* waren mit der negativen Zeichnung nicht einverstanden, die amerikanischen Filmbehörden verhinderten sogar die Einfuhr des Films. Vgl. Rapp, *Zur Topographie des deutschen Bergfilms*, 298.

modernen Metropole verbundenen Bilder der lasterhaften Stadt. Anders als die Berge, die für Ewigkeit und Unveränderbarkeit stehen, wird sie mit Vergnügen und Leichtlebigkeit assoziiert. (Diese Zuschreibungen kommen bei Trenker allerdings nicht ins Bild.)

Trenkers New York in *Der verlorene Sohn* ist geprägt von Arbeitslosigkeit, Wohnungsnot etc. Da Tonio in diesem New York nicht ohne fremde Hilfe reüssieren kann, muss für seinen Erfolg und seine Wiederherstellung als Held die Kulisse zurückgetauscht werden: Wie sich am Anfang des Films mittels Überblendung die Wolkenkratzer über die Berge schieben, die Natur der Stadt weichen muss, erfolgt am Ende seine Rückkehr in die verschneite Bergwelt. Gegenüber der amerikanischen Zivilisation (New York) und den Auswirkungen der Moderne wird der deutschen Kultur und Natur – verkörpert in den Bergen – der Vorzug gegeben, erfolgt der Rückzug in eine antimoderne Welt.

Einen ähnlichen Austausch von Symbolen nimmt Siegfried Kracauer im Berliner Lunapark wahr. Er koppelt die zwei Erscheinungsformen – Großstadt und Bergwelt – an seine Beobachtungen zur Entwicklung und spezifisch deutschen Ausprägung der Moderne.

1928 bildet die Skyline von Manhattan, „ein gemaltes New York“ als Sinnbild für die Moderne, die Kulisse für eine Hochschaubahn: *„Die Arbeiter, die kleinen Leute, die Angestellten, die werktags von der Stadt niedergedrückt werden, bezwingen jetzt auf dem Luftweg ein überberlinisches New York.“* Dahinter aber eröffnet sich ein blankes Skelett: *„Die Fassaden sind nur Fassaden gewesen, simple Versatzstücke, die eine riesige Holzkonstruktion auf ihrer Rückseite verdecken. [...] Soeben noch hatte die Wunderstadt geprunkt, und nun enthüllt sich das kahle Skelett. Das also ist New York – eine angestrichene Fläche und dahinter das Nichts? Die kleinen Pärchen sind verzaubert und entzaubert zugleich. Nicht so, als ob sie die aufgebauschte Stadtmalerei einfach für Humbug hielten, aber sie durchschauen die Illusion, und der Sieg über die Fassaden bedeutet ihnen fortan nicht allzu viel. Sie weilen an dem Ort, an dem die Dinge sich doppelt zeigen, sie halten die zusammengeschrumpften Wolkenkratzer in der hohlen Hand, sie sind frei von der Welt geworden, um deren Pracht sie doch wissen.“*<sup>594</sup> Die Stadt ist das Medium zur Erschließung der Moderne. New York erscheint somit weniger gefährlich und bewältigbar.

---

<sup>594</sup> Beide Zitate: Siegfried Kracauer, Berg- und Talbahn. In: Kracauer, Schriften Bd. 5.2, 117–119, 117f.

Entworfen wird ein Bild der Moderne, deren Zauber gebrochen ist, ihre Mechanismen liegen offen: „*Sie, die für gewöhnlich von dem festen Gefüge der Dinge erstickt werden, sind durch die Verwirrung im Äußeren, durch das Ineinander von Fassade und Holzgerüst freigelegt worden. [...] Es ist auch der Schrei der Seligkeit darüber, ein New York zu durchfahren, dessen Bestand aufgehoben ist, das nicht mehr zu drohen vermag.*“<sup>595</sup> Im Augenblick der Fahrt bildet sich ein klassenloses Kollektiv, so Kracauer, die disparaten Teile werden im Vorbeirasen erschlossen, die Rezeption gibt Raum für Selbstaufgabe sowie kritische Reflexion.<sup>596</sup>

1930 existiert dieser Freiraum für Reflexion und Improvisation nicht mehr.<sup>597</sup> Kracauer berichtet unter dem Titel „Organisiertes Glück“ über die Wiedereröffnung desselben Lunaparks: Die Attraktionen wurden rationalisiert, die Massen werden nun von unsichtbarer Hand organisiert – „a model for Disney World“, meint Miriam Hansen.<sup>598</sup> Das Wahrzeichen für das organisierte Glück ist für Kracauer das Austauschen des Symbols für die Illusion: Nicht mehr die Skyline von Manhattan verschleiert das Gerüst der Vergnügungseinrichtung, sondern „eine mächtige Alpenlandschaft, deren Gipfel jeder baisse trotzen“. Solche Alpenlandschaften sind populär und ein „sinnfälliges Zeichen der oberen Regionen, die man aus den sozialen Niederungen nur selten erreicht“.<sup>599</sup>

Das Bild der Alpen, folgert Miriam Hansen, naturalisiert und mystifiziert nicht nur ökonomische und soziale Ungleichheit, sondern installiert – wie bei Trenker – eine „authentische“, zeitlose Natur, einen Ort jenseits von Geschichte, Politik, Krisen und Widersprüchen (entsprechend dem Konzept des „irrationalistischen Naturalismus“ von Herbert Marcuse). Die Stadtnatur mit Straßen und Fabriken weicht dem alpinen Panorama als Lösung für die Unbillen der Moderne.<sup>600</sup> Jedoch ist diese Erscheinung selbst keineswegs antimodern, sondern eine spezifische (deutsche) Version einer

---

<sup>595</sup> Kracauer, Berg- und Talbahn, 117f.

<sup>596</sup> Vgl. Hansen, America, Paris, the Alps, 196.

<sup>597</sup> Hauptsächlich junge Frauen bevölkern die Hochschaubahn, doch erschließt der mit den öffentlichen Vergnügungen assoziierte „serielle“ Girlkult für Kracauer inzwischen keine Möglichkeiten von Gendertransgressionen oder Gleichheit mehr, sondern steht nur noch für private Träume eines heterosexuellen Eheglücks und eines an Heirat gebundenen sozialen Aufstiegs. Vgl. Kapitel 3.6.

<sup>598</sup> Hansen, America, Paris, the Alps, 196. Kracauer vergleicht diese Art der Organisation mit jener des Fließbands.

<sup>599</sup> Beide Zitate: Kracauer, Organisiertes Glück, zit. nach Hansen, America, Paris, the Alps, 197.

<sup>600</sup> Vgl. den Bergfilm sowie den Rekurs auf antimoderne Symbole im Historienfilm (Alpen, kaiserliches Wien, Preussen etc.).

technologischen Moderne, „an attempt to nationalize and domesticate whatever liberatory, egalitarian effects this modernity might have had“.<sup>601</sup>

Auch Leonardo Quaresima stellt das Zusammenwirken von technologischer Moderne und reaktionärem Gedankengut als spezifisch deutsche Entwicklung v. a. zur Zeit der NS-Herrschaft dar (wesentlich dafür sind die Schriften des von Jeffrey Herf analysierten „reactionary modernism“). Dies sei jedoch nicht als „gespaltenes Bewusstsein“ (Hans Dieter Schäfer), als Widerspruch des NS-Systems zu interpretieren, sondern als wesentliche Bedingung der NS-Moderne.<sup>602</sup> In der NS-gemäßen Ausprägung von Moderne sollen die „dekadenten Züge“ der (Weimarer) Moderne unterdrückt werden: Der NS-Modernismus verschmilzt technologischen Fortschritt mit einem zeitlosen Mythos von monumentaler Natur und heroischen Körpern. Wie im Bergfilm mittels fortschrittlicher Kameratechnik Bilder einer scheinbar unberührten Bergnatur produziert werden, verwendet die spezifische NS-Moderne avancierte Technologien für die Etablierung von konservativen Werten: Tradition, Autorität, Gemeinschaft, Natur und Rasse.

### 7.15. Überwindung der Fremde

Man sieht Aufnahmen der nächtlichen Stadt, fließenden Verkehr. Tonio und Jimmy haben sich als Helfer bei Boxkämpfen im Madison Square Garden verdingt. Drinnen herrschen Lärm und Tumult, Menschenmassen strömen durch die Halle.

Boxkämpfe sind schon im frühen Kino, das „populäre“ Themen wie Sport oder Künstlerbiografien aufgreift, die in Zeitungen verhandelt werden, ein beliebter Gegenstand. Die Körpererfahrung des Boxens kann durch ihre große Sichtbarkeit im Kino nachvollzogen werden und ist ein wichtiger Bestandteil des „Kinos des Spektakels“ (daher eignen sich auch Hochschaubahnen etc. als Darstellungsgegenstände).<sup>603</sup>

Eric Rentschler vergleicht Boxkampf- und Raunachtsszene in *Der verlorene Sohn*: Das Narrativ will, so Rentschler, einen Gegensatz zwischen der entfremdeten städtischen Massenkultur und dem „organischen“ Dorffest konstruieren, doch ähneln sie einander (vergleichbar den Gegensätzen Stadt und Land, die einander durch die

---

<sup>601</sup> Hansen, *America, Paris, the Alps*, 197. Vgl. dazu die „Eindeutschungstendenzen“ im Filmsystem und Kulturbereich, Kapitel 3.7 und 5.8 der vorliegenden Arbeit.

<sup>602</sup> Vgl. Quaresima, *Der Film im Dritten Reich*, 19. Vgl. Kapitel 5.4 „Lifestyle Propaganda“.

<sup>603</sup> Die Empfindung der Umwelt durch körperliche Aktion wird auf das Kino übertragen. Vgl. die große Beliebtheit dieser Sportart in den Zwanziger- und Dreißigerjahren (Bert Brecht schreibt z. B. Boxgedichte).



Überblendung filmisch angenähert werden). Beide sind öffentliche Feiern, die Freude auslösen und bei denen sich die Grenzen zwischen Individuum und Masse auflösen in der einhelligen Hingabe an das „emotionale Spektakel“.<sup>604</sup>

Eine Wende steht bevor: Von Tonio unbemerkt gehen Lilian und ihr Vater direkt hinter seinem Rücken zu ihren Plätzen. Fast glaubt man an eine vergebene Chance. Doch beim Boxkampf springt Tonio in den Ring, als einer der beiden Boxer auf den Ringrichter einschlägt, während der andere schon am Boden liegt.<sup>605</sup> Tonio triumphiert über den Berufsboxer, wird auf den Schultern getragen und bejubelt. Nun entdeckt ihn auch Lilian. Erst als Held hat sie Augen für Tonio.

Auf den Rängen (ein Zeichen für Segregation?) sitzen afroamerikanische ZuschauerInnen, sie lachen wild, schreien herum und gebärden sich auffällig. Bilder von AfroamerikanerInnen sind wesentliche Elemente in den Weimarer Debatten über „Amerikanismus“ und die deutsche nationale Identität. „*They embody the spirit of American modernity or, alternatively, a primitive life force.*“<sup>606</sup> Trenker rekurriert in seiner Darstellung auf „typische“ Zuschreibungen wie tanzen, singen und „tierhaftes“ Verhalten. Diese Projektionen und Vorurteile verkörpern (wie auch die Amerika-bilder) unterdrückte (europäische) Ängste, die auf kulturell „Anderes“ projiziert werden. Der Film vermittelt eine vermeintliche Überlegenheit und verstärkt die westeuropäische, weiße, männliche Hegemonie. Ähnlich Amerika herrscht AfroamerikanerInnen gegenüber eine ambivalente Haltung vor: Neben ihre schroffe Ablehnung tritt eine Faszination, ein Exotismus, der in ihnen die Zukunft Europas, eine Möglichkeit zur „Verjüngung der Nation“ sieht.<sup>607</sup>

Mit einem Schnitt erfolgt die Aufnahme Tonios in die Welt der KapitalistInnen. Er ist „Stargast“ einer Party bei Mr. Williams und seiner Tochter (wiederum wird keine Mutter vorgestellt). Gedämpfte Tanzmusik erfüllt den Raum, alle tragen elegante Abendkleidung. Tonio – zum ersten Mal im Smoking – ist der Held der Stunde. Die Wohnung ist modern und mondän, Kunstobjekte sind im ansonst leeren Raum verteilt. Häusliche Interieurs dienen im Film der Dreißiger oft zur Charakterisierung

---

<sup>604</sup> Rentschler, *The Ministry of Illusion*, 92.

<sup>605</sup> Im Roman hat diese Szene eine rassistische Färbung, da der aggressive Boxer ein „Mestize“ ist, der auf den guten „deutschen“ Boxer losschlägt. Vgl. Pilz, *Berge, Glaube und Heimat*, 130f.

<sup>606</sup> Rentschler, *The Ministry of Illusion*, 91. Vgl. Kapitel 3.4 „Monotonisierung der Welt“.

<sup>607</sup> Zur ambivalenten Interpretation afroamerikanischer KünstlerInnen in den Zwanzigerjahren vgl. Kapitel 3.4. Eine Inszenierung des schwarzen Sportlers Jesse Owens als Objekt weißen (weiblichen) Begehrens findet sich in Leni Riefenstahls *Olympia* (D 1938).

„moderner Weiblichkeit“, so auch im Falle von Lilian. Moderne Interieurs treten in *Der verlorene Sohn* nur in Verbindung mit Amerika auf, die heimatliche Bauernstube ist mit Holzmöbeln ausgestattet.

Sabine Hake schreibt deutschen Filmen der Zwanzigerjahre eine Trendsetter-Funktion im Bereich des Designs zu, im Zuge der Dreißiger seien moderne Architektur und Design zunehmend auf „dekorative Effekte“ reduziert und durch traditionellere Stile ersetzt worden. Die Ästhetik der Moderne wird mit Emanzipation und damit mit Konsumismus verbunden sowie mit Internationalismus, Judentum, Weimar und Amerika, den zentralen Kategorien der Alterität im Nationalsozialismus, und somit aus den Filmsets verdrängt.

Hake analysiert, dass: „[...] *the appearance in Der verlorene Sohn [...] of Luis Trenker in the sleek art-deco interiors of a New York City town house only underscores his spiritual homelessness in the modern world and confirms a collective need for the kind of antimodernism associated with Heimat.*“<sup>608</sup> Tonio Smoking ist nur Verkleidung und entspricht nicht seinem Wesen (laut den NS-Modediskursen soll jedoch die Kleidung das Wesen ihrer TrägerInnen zum Ausdruck bringen). Er kann seine Oberfläche verhüllen, aber nicht sein Inneres.

Vorerst hat er es geschafft: Er hat sich aus der Masse durch mutiges Zupacken herausgehoben und wird dafür belohnt; denn Mr. Williams (dessen Metier nicht definiert wird) stellt ihm Geld zur Verfügung. Wie man aus Jimmys Aussage schließen kann, teilen es die beiden Freunde 50:50. Durch Zufall sind Tonio Qualitäten entdeckt worden, er hat den Sprung aus der anonymen Masse geschafft: durch seine in der Heimat erworbenen Fähigkeiten und seinen exotischen Status innerhalb der Society, die ihn als linkischen Gebirgler in modernem Kostüm zu einem Anschauungsobjekt werden lässt.

Mit dieser Volte karikiert Trenker den amerikanischen Traum: Der Weg führt für Tonio nicht vom Tellerwäscher zum Millionär; harte Arbeit ist keine Garantie für den sozialen Aufstieg – Glück und Zufall bestimmen das Schicksal des Einzelnen. Letztendlich sind die richtigen Beziehungen ausschlaggebend.

Lilian entführt Tonio von den anderen Gästen. Sie spazieren durch die großzügigen Räume, vorbei an Gemälden und Statuen. Eine Landschaft im Schnee weckt Tonio

---

<sup>608</sup> Hake, *Popular Cinema of the Third Reich*, 48f., 57.

Erinnerungen, er spricht von seiner Sehnsucht nach Europa. Lilian fragt, ob er nicht hier, mit ihr leben könne. Sie vertraut sich ihm an: „*I love you.*“ Fast kommt es zu einem Kuss – doch rechtzeitig greift die Macht des „Mythos Heimat“ ein: Die direkt hinter den beiden an der Wand hängende Kopie der Sonnenmaske aus Tonios Dorf gemahnt ihn an seine Heimat und die geliebten Menschen. Es folgen abwechselnde Zooms auf die Sonnenmaske und Tonios Gesicht, dazu ertönt ein Gongschlag, wie zur Erweckung aus einer Trance oder Hypnose.

Wiederum agiert Tonio nicht von sich aus, sondern wird getrieben, der Anstoß für sein Handeln kommt wie schon oft von außen: Das Bergunglück – unmittelbarer Anlass für sein Weggehen – wird durch die Frau/Natur provoziert, sein Elend und Leid in New York sind durch die Großstadt und ihre Lebensverhältnisse, das „System Amerika“, bedingt und zum Aufbruch in die Heimat treibt ihn der Stammesfetisch, der als Symbol fungiert.

Doch ist der inhaltlichen Logik und der Charakterisierung Tonios folgend erst jetzt eine richtige Heimkehr möglich: Nicht geschlagen und gedemütigt, sondern als erfolgreicher Mann kehrt Tonio zurück; nicht aufgrund seines Versagens, sondern aus innerer Überzeugung.

„Wer nie fortgeht, kommt nie heim“ lautet der Leitsatz des Films. Der Gang in die Fremde dient der Selbsterkenntnis, das Erleben des Anderen ist notwendig, um endgültig „heimzukommen“, die Heimat richtig schätzen und verstehen zu lernen. Über den Umweg Amerika wird klar: Daheim ist’s doch am schönsten. Und daheim ist für Tonio dort, wo die Berge sind, und jene Menschen, die ihn unhinterfragt als Mittelpunkt ihrer Community anerkennen. Symbolisch für diese „Heimat“ steht die Sonnenmaske: Sie bildet auch den Übergang zum letzten Handlungsblock. Wiederum bleibt die Reise ausgeblendet, wird der Ortswechsel durch eine Überblendung visualisiert: von der Sonnenmaske zum verschneiten Bergdorf.

Tonio tritt ohne Gepäck, zu Fuß und schneebedeckt aus dem Wald heraus und stapft vom Berg auf das Dorf zu, zurück in seine Vergangenheit. „*Der Sonnenwende vom Winter zum Frühjahr, von der Finsternis zum Licht, entsprechen die Heimkehr und Reintegration in die Gemeinschaft.*“<sup>609</sup> Der Gegensatz von Stadt und Land wird nun auch auf bildlicher Ebene umgesetzt mittels eines Hell-Dunkel-Kontrasts: Die Stadt

---

<sup>609</sup> Rapp, Höhenrausch, 210.

des Lichts, Reichtums und Überflusses weicht der ländlichen Finsternis, Stille und Einkehr.

### 7.16. Heimkehr: „Heimat aus Gottes Hand“<sup>610</sup>

Das letzte Kapitel des Films wie der Arbeit greift die am Beginn der Filmanalyse extrahierten Elemente wieder auf; diese werden wiederholt und verstärkt. Es finden sich ähnliche Szenarien wie am Anfang des Films, doch „gereinigt“ von „Amerika“: Keine TouristInnen stören die dörflichen Zeremonien, keine Gedanken an ein Ausbrechen aus der Gemeinschaft trüben die Feier. Amerika ist weder bedrohlich noch erstrebenswert, es scheint überwunden, entsprechend der NS-Doktrin. Das bessere Modell der heimatlichen (Volks-)Gemeinschaft hat gesiegt.

Tonio kehrt rechtzeitig zum Raunachtsfest heim, zu dessen König er noch vor seinem Weggang gekürt wurde – „*wie's bestimmt worden ist*“, meint der Vater. Die Raunacht ist laut Barbls Vater ein alter Brauch. Bräuche als gemeinschaftliche Handlungen der DorfbewohnerInnen stärken und bestätigen die Gruppenbindung und dienen der Abgrenzung nach außen. Als Raunächte werden die zwölf Nächte zwischen dem 24. Dezember („Heiliger Abend“) und dem 6. Jänner („Fest der Erscheinung des Herrn“) bezeichnet. Haus und Stall werden vom „Hausvater“ mit Weihwasser und Weihrauch gesegnet, Kerzen werden entzündet. Die Raunächte gelten teilweise als gefährlich, daher wird oft gefastet und gebetet.<sup>611</sup> Eric Rentschler beschreibt die Raunacht als „[...] *a raucous event celebrated over several days before Christmas in various southern German and Austrian mountaintop venues. On this occasion, villagers worship nature and sanctify tradition*“; er meint, die Raunacht gehe auf ein heidnisches Ritual zurück, „*a Gemanic homage to Wotan and the hunt*“.<sup>612</sup>

Gudrun Pilz folgt in ihrer Analyse von *Der verlorene Sohn* der Buchausgabe von 1934 und beschreibt das Geschehen der Raunacht folgendermaßen: Ein Bauernrat

---

<sup>610</sup> Vgl. Trenkers Roman „Heimat aus Gottes Hand“ aus dem Jahr 1948 sowie das gleich lautende Kapitel in „Berge und Heimat“.

<sup>611</sup> Dem mit der Raunacht verbundenen Aberglauben zufolge soll in dieser Zeit keine Unordnung im Haus herrschen, keine Wäsche auf der Leine hängen, Frauen und Kinder sollen bei Dunkelheit nicht auf die Straße gehen – all das bringt Unglück. In diesen Tagen steht, so der Volksglaube, das Geisterreich offen, die Seelen der Verstorbenen, Geister und Dämonen können entweichen. Vgl. <http://de.wikipedia.org/wiki/Raunacht> (eingesehen 12. 2006).

<sup>612</sup> Rentschler, *The Ministry of Illusion*, 89.

wählt einen ledigen jungen Bauern, der Aussicht auf eine Hofübernahme hat, zum Raunachtskönig sowie zwölf Raunachtsmädchen im heiratsfähigen Alter. Dieser Brauch dient der Heiratsvermittlung. Dem Raunachtskönig kommt nur ein scheinbares Mitspracherecht zu, indem er aus zwölf Mädchen auswählen kann, die alle die gleiche Maske und das gleiche Raunachtskleid tragen; den Frauen bleibt nicht einmal die Wahl. Bei Zuwiderhandeln gegen das Brauchtum werden Sanktionen verhängt.<sup>613</sup> Barbl und Tonio verstoßen beide gegen die ungeschriebenen Gesetze: Tonio, indem er die Dorfbevölkerung im Ungewissen lässt, ob er aus der Fremde zurückkehren wird; Barbl, indem sie ihr Raunachtskleid versteckt. Sie will nicht an der Brautwahl teilnehmen; erst als sie von Tonios Rückkunft hört, kramt sie ihr Kleid hervor und strebt zur Feier. Alles löst sich in Wohlgefallen und einem Happyend auf: Die „rebellische“ Jugend fügt sich wieder in die althergebrachte Ordnung ein.

Trenkers Film sollte ursprünglich „*Sonnwend*“ heißen<sup>614</sup> und dem Drama „Raunacht“ von Richard Billinger folgen, das im Jahr 1931 erfolgreich am Staatstheater in Berlin mit Werner Krauß und Luise Ullrich in den Hauptrollen inszeniert wurde. Billinger hat laut Gudrun Pilz am Drehbuch von *Der verlorene Sohn* mitgearbeitet und bei der filmischen Adaption der Raunachtsbräuche geholfen.<sup>615</sup> Billingers Raunacht ist eine finstere Welt heidnischer Bräuche und Rituale. Trenker ist bemüht, sie mit christlichen Festen zu verbinden; er kombiniert Brauchtum verschiedener Regionen. Weniger geht es um die Dokumentation eines bestimmten Brauches (anders als in ethnografischen Kulturfilmen, die ausgewählte Regionen und ihre Bräuche vorstellen, Regionalbewusstsein fördern sollen, das als Teil und gemeinsames Erbe des deutschen Volkes gilt), das Trenker'sche Amalgam will vielmehr die soziale, gemeinschaftsstiftende Funktion solcher Feste betonen<sup>616</sup> – eine Funktion, die Feierlichkeiten auch im NS-Regime zukommt.

---

<sup>613</sup> Vgl. Pilz, Berge, Glaube und Heimat, 142. Diese Beschreibung steht in Widerspruch zum in der Anfangsszene gezeigten Idyll des unbeobachteten Liebespaares Barbl und Tonio.

<sup>614</sup> Rapp erwähnt mögliche Analogien zu einem 1932 erschienenen Roman der Südtiroler Schriftstellerin Maria Veronika Rubatscher namens „*Sonnwend*“. Vgl. Rapp, Höhenrausch, 210.

<sup>615</sup> Zu Billingers Mitarbeit bzw. Nicht-Mitarbeit finden sich in der Literatur unterschiedliche Hinweise. Gudrun Pilz geht auf die Entstehungsgeschichte des Drehbuches ein und konstatiert seine Mithilfe. Sie findet jedoch mehr als in Billingers Raunacht Parallelen in Knut Hamsuns „Hunger“ von 1890 – Trenker erwähnte im Vorspann einer deutschen Fernseh-Wiederaufführung von *Der verlorene Sohn* in den Achtzigerjahren, dieses Buch während der Dreharbeiten in New York gelesen zu haben. Vgl. Pilz, Berge, Glaube und Heimat, 153f. Eric Rentschler zitiert einen Zeitungsartikel im *Film-Kurier* vom 24. 4. 1934 mit dem Titel „Billingers Raunacht wird Trenkers Raunacht“. Vgl. Rentschler, The Ministry of Illusion, 339, Fußnote 83. Trenker selbst erwähnt Billingers Mitarbeit am Drehbuch. Vgl. Trenker, Alles gut gegangen, 291.

<sup>616</sup> Vgl. Rapp, Höhenrausch, 212.

Die Vermischung von Elementen unterschiedlicher Herkunft ist ein Kennzeichen der NS-Ideologie, so Stephen Lowry, der diese als „moderne Nachahmung der traditionellen Ideensysteme“ bezeichnet, als ein Konglomerat unterschiedlicher (älterer) Ideologien, vermittelt durch neue kulturelle Formen.<sup>617</sup> Die NationalsozialistInnen streben danach, aus dieser Ideologie einen Kult, eine politische Religion zu machen und damit alle Lebensbereiche zu durchdringen. Sie knüpfen hierfür an unterschiedliche Traditionen an: den nationalistischen Staatskult des 19. Jahrhunderts mit den wilhelminischen Staatsfeiertagen, an Jugendbewegungen sowie deutsch-christliche Glaubensbewegungen.<sup>618</sup> Angelehnt an den christlichen Festtagskalender soll ein nationalsozialistisches Feiertagsjahr mit jährlich wiederkehrenden Feiertagen eingeführt werden (vom „Tag der Machtergreifung“ am 30. Jänner über den „Heldengedenktag“ im März, den „Führer-Geburtstag“ am 20. April oder den „Tag der Arbeit“ am 1. Mai, die Reichsparteitage im September, die „Sommersonnenwende“, das „Erntedankfest“ Anfang Oktober bis zur „NS-Volksweihnacht“): ein Zyklus von Festlichkeiten, der mit bombastischen Inszenierungen Gemeinschaft simulieren, die „Volkwerdung“ vortäuschen soll.<sup>619</sup> Dazu kommen Geburts-, Hochzeits- und Totenfeiern als gemeinschaftsstiftende Rituale. Die so genannten HJ-„Morgenfeiern“ konkurrieren mit christlichen Gottesdiensten; Ende der Dreißigerjahre nehmen Kirchenaus-tritte zu. Doch ist die Resonanz in der Bevölkerung nicht so groß wie erhofft.<sup>620</sup> Am symbolisch bedeutsamsten ist der 1. Mai, der zum „Volksfest der ‚nationalen Verbrüderung‘“ stilisiert wird.<sup>621</sup> Ziel ist die Integration der Arbeiterbewegung in die einheitliche NS-„Arbeitsfront“. Den aufwändigen Feiern zum 1. Mai 1933 folgt die Beseitigung der Gewerkschaften am kommenden Tag. Die 1.-Mai-Demonstrationen sind nun ihres politischen Gehalts beraubt und werden zum Selbstinszenierungsspektakel des Regimes: *„Die Nazis hatten aus einem internationalen Arbeiterkampftag einen arbeitsfreien nationalen Volksfeiertag ‚der Arbeit‘ gemacht, der die Arbeiter einzuschließen vorgab, aber zugleich gegen ihre Organisation zielte [...]“*.<sup>622</sup>

<sup>617</sup> Lowry, Pathos und Politik, 34. Vgl. Kapitel 7.2 der vorliegenden Arbeit.

<sup>618</sup> Vgl. Reichel, Der schöne Schein des Dritten Reiches, 210.

<sup>619</sup> Vgl. Reichel, Der schöne Schein des Dritten Reiches, 210. Hans Dieter Schäfer zählt auch Feiern moderner (technischer) Errungenschaften, wie die jährliche Autoschau im Februar, die Rundfunkausstellung im August sowie die Eröffnung der Bayreuther Festspiele durch den Führer im Juli, zu den Ritualen, die durch ihre Regelmäßigkeit Stabilität, Einigkeit und Dauer suggerieren sollen. Vgl. Schäfer, Das gespaltene Bewusstsein, 140f.

<sup>620</sup> Vgl. Reichel, Der schöne Schein des Dritten Reiches, 211.

<sup>621</sup> Reichel, Der schöne Schein des Dritten Reiches, 212.

<sup>622</sup> Reichel, Der schöne Schein des Dritten Reiches, 215.

Das Erntedankfest ist Ausdruck der „Blut und Boden“-Ideologie, die einen Bestandteil der NS-Ideologie bildet, und wird zum „Ehrentag des Bauerntums“ erkoren und zum gesetzlichen Staatsfeiertag erklärt. Zu den zentralen Feierlichkeiten am Bückerberg wird der „Reichsnährstand“ aus dem gesamten Reichsgebiet mit Bussen und Sonderzügen herbeigeht. Am Ende der Zeremonie nimmt Hitler die Erntekrone „als Symbol für die von den Bauern der ‚Nation geschenkte‘ Ernte entgegen“.<sup>623</sup>

Das im Film gezeigte Fest huldigt der Natur, doch hat es keinen „offiziellen“ Charakter. Es soll „gelebtes Volksbrauchtum“ abbilden und keine Inszenierung sein. Die Welt der Raunacht ist dunkel, archaisch, in ihr wird die Natur lebendig: Mystische Figuren, ähnlich den alpenländischen Perchten, treten aus dem Wald hervor. Anschließend wird ein Spiel aufgeführt, es sprechen „der Wald“, „die Wiese“, „der Acker“ etc. In Versen erinnern sie an ihre Bedeutung, der Raunachtkönig verbeugt sich zum Dank vor ihnen. Trenker suggeriert hier eine „urtümliche“ Verbindung von Bauer, Natur und Jahreszeiten, seine Abhängigkeit von ihr und seine „Dankbarkeit“; er spricht scheinbar übernatürliche Kräfte an, die in diesem Ritual zum Ausdruck kommen, deren Konstanz und Ewigkeit. („Der Wald“ meint: „*bin ur-uralt*“.)

Das Aufrufen „höherer Mächte“ und ihre Präsentation als „überzeitlich“ entspricht dem von Marcuse als typisch für die NS-Ideologie ausgewiesenen „irrationalistischen Naturalismus“ und dessen Auffassung von Natur und Volk als „übergeschichtliche“ Gegebenheiten.<sup>624</sup>

Trenkers Darstellungen ähneln zeitgenössischen Produktionen. Siegfried Kracauer beobachtet vergleichbare Inszenierungen von Natur in Filmen der späten Zwanziger- und frühen Dreißigerjahre (v. a. im Bergfilm) und bezeichnet diese als eine „Komposition aus Körperkultur-Phantasien, Sonnentrottelei und kosmischem Geschwöge“<sup>625</sup>. Dazu erinnern Trenkers Aufnahmen an ethnografische Filme der NS-Kulturfilmproduktion, die „Volksbrauchtum“ dokumentieren.

Auch Eric Rentschler interpretiert die Raunachtsszene in *Der verlorene Sohn* im Kontext der Entstehungszeit des Films. Er sieht sie im Zusammenhang mit dem

---

<sup>623</sup> Reichel, *Der schöne Schein des Dritten Reiches*, 217. 1935 findet im Rahmen der Erntedankfeier erstmals ein Manöver der neuen Wehrmacht statt.

<sup>624</sup> Vgl. dazu Kapitel 7.3.4 „Natur und Volk – Herbert Marcuses Analysen des ‚irrationalistischen Naturalismus‘“ der vorliegenden Arbeit.

<sup>625</sup> Siegfried Kracauer in der *Frankfurter Zeitung* (5. 8. 1926), zit. nach Kracauer, *Von Caligari zu Hitler*, 399f.

Naturkult der NationalsozialistInnen und dem von ihnen aufgebauten germanischen Mythos, der in zahlreichen Festen und Ritualen beschworen wird: *„Not only Tyrolean villagers resurrected primal powers in nocturnal rites with bonfires and torches. Throughout Germany masses of drunken revelers in striking costumes cheered the country’s awakening, promulgating ancient myths, embracing wildness in the name of a new order. These were potent forces and constantly threatened to get out of hand.“*<sup>626</sup>

Trenkers Raunacht beginnt mit einer gemeinschaftlichen Skiabfahrt, bei der Tonio strahlend – die Sonnenmaske in der einen, eine Fackel gleich einem Olympialäufer in der anderen Hand – erneut als „Gruppenführer“ gen Tal fährt. Dazu erklingt das Holzhackerthema. Im Dorf gibt es mehrere brennende Sonnwendfeuer, Tonio vertraut seinem Vater die Sonnenmaske an, um Barbl zu suchen, die schließlich doch als Raunachtmädchen antritt. Zwar trägt bei dem „Raunachtsspiel“ der Feuersinger-Vater die Sonnenmaske, doch erkennt Tonio am Rand der Zeremonie stehend „seine Barbl“ an ihrer Stimme und „entführt“ sie in die Kirche.

Dort findet gerade die Christmette statt, „himmlischer“ Gesang klingt aus dem beleuchteten Innenraum ins Dunkel der Nacht. Barbl und Tonio treten ein, drei „Hexen“, die noch die Raunachtmasken tragen, müssen draußen bleiben. Das Paar schreitet den Mittelgang entlang und tritt Hand in Hand vor den (zu hymnischer Musik aus Untersicht gefilmten) Marienaltar. Der aus Tonios Geografiestunden bekannte Lehrer ist der Organist und schlägt gerührt in die Tasten. Beide beten und senken demütig ob ihres wieder erlangten und diesmal dauerhaften (so suggeriert es der Film) Glücks ihren Blick. Das Kameraauge wandert, wie anfangs vom Kreuz herab auf Tonio und Barbl, nun von deren trauer Zweisamkeit hoch zur Muttergottesstatue. Der Film endet schließlich wie er begonnen hat – mit einer Überblendung auf Wolkenbilder.

---

<sup>626</sup> Rentschler, *The Ministry of Illusion*, 92. Er folgert, dass im Film dadurch die „Heimat unheimlich (uncanny)“ werde, eine Eigenschaft, die auch der modernen Stadt zugeschrieben wird, an deren Rändern und aus deren Untergrund „the uncanny“ trotz aller Rationalisierungs- und Transparenzstiftungsversuche hervorbricht, diese geradezu bedingt. Vgl. James Donald, *Imagining the modern city*. Minneapolis 1999, 69–73.



### 7.17. Zusammenfassung

Der Film *Der verlorene Sohn* kann in vielfacher Hinsicht in den Kontext seiner Entstehungszeit eingebettet werden, sowohl filmisch als auch inhaltlich und „ideologisch“. Die am Beginn des Films etablierte und am Schluss bestätigte Charakterisierung der Heimat als antimodernes Idyll, gekennzeichnet durch eine ahistorische Natur, eine Gemeinschaft mit traditionellen Geschlechterrollen und „organischer“ Arbeit, entstammt einer deutschen Tradition von Fluchtgedanken aus einer überzivilisierten Welt in eine unberührte, heile (Berg-)Natur (diese Vorstellungen transportieren z. B. die Bergfilme). Die Darstellung des bäuerlichen Lebens entspricht jedoch mehr einer Utopie als den realen Bedingungen bäuerlichen Arbeitens und Lebens in den frühen Dreißigern. Die Gemeinschaft des Bergdorfs kann weiters im Zusammenhang mit der nationalsozialistischen Idee einer homogenisierenden „Volksgemeinschaft“, in der Klassengegensätze aufgehoben werden sollen, interpretiert werden. Typisch für Luis Trenker ist sein Bezug zu einem katholischen Gott, der auch in diesem Film neben dem ländlichen Brauchtum und dem „Mythos Natur“ als wesentliche Referenz dient.

Der im Film präsentierte Gegensatz von Stadt und Land mit den entsprechenden Gesellschaftsmodellen stellt einen zentralen Analysefaktor in deutschen Großstadtdiskursen dar und ist ein gängiger Topos der deutschen Literatur und des deutschen Films. Oft werden Frauenfiguren als Repräsentantinnen der zwei Antagonismen eingesetzt, so auch in *Der verlorene Sohn*. Die nationalsozialistische Ideologie ist vorerst großstadtfeindlich, doch soll aus realpolitischen Gründen die Stadt in das übergeordnete Konzept der „Volksgemeinschaft“ eingebunden werden. Eine Darstellung der „Stadt als Heimat“ finden wir in diesem Film jedoch nicht.

Amerika dient in zeitgenössischen Diskussionen als Projektionsfläche für deutsche Imaginationen, wird einerseits als Zukunft Europas bejubelt, andererseits als dekadent und kulturlos („Kulturfeminisierung“, „Verniggerung“) abgelehnt. Ängste vor technischen Entwicklungen und gesellschaftlichen Neuerungen (das Entstehen einer Massengesellschaft) als Begleiterscheinungen der Moderne, die mit Amerika gleichgesetzt wird, spielen eine große Rolle. Der Nationalsozialismus betont die Auswirkungen der Wirtschaftskrise, die soziale Not in Amerika, stellt es als dem NS-System unterlegen dar und interpretiert das als Niederlage des US-Kapitalismus.

Auch in *Der verlorene Sohn* wird das Land mit Projektionen aufgeladen, mit aus den Amerikadebatten bekannten Zuschreibungen versehen. Der Zeit entsprechend liefert Trenker ein ambivalentes Bild der amerikanischen Großstadt, die er zwar als eine von Armut und Not gezeichnete präsentiert, doch zugleich ist sie beeindruckend durch ihre Monumentalität, ihre Geschwindigkeit. Dies wird vor allem durch die anfänglichen Straßenaufnahmen in Manhattan vermittelt, die zunehmend dem Abfilmen des Elends hinter den glänzenden Fassaden weichen: Die Aufnahmen des arbeitslos durch New York streunenden Tonio/Trenker haben dokumentarischen Charakter und besitzen im Kino der Zeit großen Neuigkeitswert. Trenkers Film ist weniger großstadtfeindlich und antiamerikanisch als antikapitalistisch: Die Betonung der Krise, des Scheiterns des US-Kapitalismus und seine vehemente Ablehnung entsprechen nationalsozialistischen Darstellungen.

In *Der verlorene Sohn* steht New York paradigmatisch für „Amerika“, Großstadt und Moderne; damit knüpft der Film an in Deutschland vorhandene Vorstellungen an, wobei die Übertragung von mit der Stadt (und der Weimarer Republik) assoziierten Problemen dominiert. (Darin folgt der Film der nationalsozialistischen Wahrnehmung.) *Der verlorene Sohn* reflektiert die Übergangszeit von der Machtergreifung der NationalsozialistInnen zur Stabilisierung ihrer Macht: Auf die Phase der Desorientierung (Tonios Aufenthalt in Amerika, das in dieser Lesart für die als politisch und sozial unsicher empfundene „Systemzeit“, die Weimar Republik, steht) folgt (parallel zur Machtkonsolidierung der NationalsozialistInnen) die Rückkehr in die neue „alte Tradition“ und die „Werte“ des Heimatdorfes. Die Weimarer Republik und der mit ihr identifizierte „Liberalismus“<sup>627</sup> (in dem von Marcuse analysierten Sinn) werden auf Amerika projiziert, in dem unterschiedliche Feindbilder vereint werden: politischer Liberalismus, der soziale und wirtschaftliche Instabilität nach sich zieht, Kapitalismus, auch Marxismus, dazu eine abzulehnende hierarchische Gesellschaftsordnung (Klassenstruktur).

---

<sup>627</sup> Herbert Marcuse vergleicht den historischen Liberalismus mit dem „total-autoritären Staat“ und kommt zum Schluss, dass sich Zweiterer aus Ersterem entwickelt habe und sich die gesellschaftliche Grundstruktur (und ideologische Interpretation) gleiche. *„Die Wendung vom liberalistischen zum total-autoritären Staate vollzieht sich auf dem Boden derselben Gesellschaftsordnung. Im Hinblick auf diese Einheit der ökonomischen Basis lässt sich sagen: es ist der Liberalismus selbst, der den total-autoritären Staat aus sich ‚erzeugt‘: als seine eigene Vollendung auf einer fortgeschrittenen Stufe der Entwicklung.“* Marcuse, *Der Kampf gegen den Liberalismus*, 22.

Eine Rückkehr ist aber nur über den Umweg Amerika, über seine Überwindung möglich. Wiederum können Parallelen zum Nationalsozialismus gezogen werden: Wie auch Trenker, der sich in seinen Filmen mit Amerika auseinandersetzt, sogar eine Abwanderung nach Hollywood erwägt, beschäftigt sich die nationalsozialistische Führung konstant mit den USA, die als Herausforderung und Vorbild betrachtet werden. Eine rege Austausch- und Reisetätigkeit führt zu einem großen Wissen über das Land; vor allem dessen technischen Errungenschaften sollen übernommen, eingedeutscht und so verbessert werden (eine Tendenz, die sich schon Ende der Zwanzigerjahre abzeichnet). Die offizielle Sprachregelung lautet auf eine Überwindung der Probleme der USA im besseren NS-Modell, eine Überlegenheit Deutschlands.

Die im 1934 gedrehten Film *Der verlorene Sohn* vorhandenen Bezüge zu nationalsozialistischen Ideen können im zwei Jahre später gedrehten Western *Der Kaiser von Kalifornien* in eindeutigerer Form erneut aufgefunden werden. Das folgende abschließende Kapitel widmet sich einem Vergleich der beiden Filme in Bezug auf Inhalt, Genre und Form.

## 8. Schluss: Berg und Prärie

Zentraler Analysefaktor dieser Arbeit sind Darstellung von und Bezugnahme auf „Amerika“ in Luis Trenkers *Der verlorene Sohn* und *Der Kaiser von Kalifornien*.<sup>628</sup> Eine Bearbeitung dieser Filme ermöglicht wesentliche Einsichten in die verschiedenen Facetten von Trenkers Amerikabild und die Wahrnehmung der USA im Deutschland der Zwanziger- und Dreißigerjahre. Die erfolgte Kontextualisierung und Einbettung in zeitgenössische (Moderne-)Debatten und das Filmgeschehen machen eine differenzierte Lesart der beiden Filme möglich. Luis Trenker und sein Werk werden weder allein auf den Zeithorizont des Nationalsozialismus reduziert – es ergeben sich (v. a. beim 1934 gefilmten *Der verlorene Sohn*) vielfache Verbindungen zur Filmtradition der Weimarer Republik sowie den diversen Diskussionen um „Amerika“ und „Amerikanisierung“, die im zunehmenden politischen, wirtschaftlichen und kulturellen Einfluss der USA, der sich besonders im Bereich der Massenkultur und Vergnügungsindustrie zeigt, ihren Ursprung haben. Noch erscheint Trenker als harmloser Bergsteiger, der in Distanz oder gar Opposition zur Politik des NS-Staats seine Filme dreht.

Luis Trenker ist v. a. als Bergfilmregisseur und -schauspieler bekannt. *Der Kaiser von Kalifornien* fällt als Western auf den ersten Blick aus seinem Schaffen heraus. (Er ist jedoch in einer spezifisch deutschen Westerntradition zu verorten.) In Verbindung mit Trenkers erstem Amerikafilm, *Der verlorene Sohn*, der wesentliche Elemente des Bergfilms beinhaltet, betrachtet, verändert sich dieser Eindruck. Denn *Der Kaiser von Kalifornien* schließt erstens sowohl filmisch als auch thematisch an *Der verlorene Sohn* an, zweitens zeigt ein Vergleich der beiden Filme inhaltliche und formale Ähnlichkeiten der Genres Bergfilm und Western – das eine ein vermeintlich genuin deutsches Genre, das andere „das amerikanische par excellence“ (André Bazin). Nach Lutz Koepnick beeinflusst der Western grundlegend die Entwicklung des Bergfilms. „[The] multilayered transculturation of the Western in modern Germany, containing elements from early Hollywood cinema and relics of German nineteenth-century imagination, deeply affected the course of early German film genres in many surprising ways. The presence of the Western themes in German

---

<sup>628</sup> Die Analyse von *Der Kaiser von Kalifornien* erfolgt in Yazdanpanah, „„Amerika‘ in *Der Kaiser von Kalifornien* (1936)“.

*movie theaters, it can be argued, inspired the formation of the one original film genre German film history has generated, the mountain film. [...] Yet, the mountain film's technophilic mediation of abstract alpine shapes and melodramatic stories, in turn, had a lasting impact on the future of German Western renditions.*“<sup>629</sup>

Die Genres weisen grundlegende Gemeinsamkeiten auf: Bergfilm und Western präsentieren melodramatische Geschichten um menschliche Herausforderungen kombiniert mit „erhabenen“ Landschaftsbildern; es erfolgt eine Mystifizierung der Natur. Bewegung ist in beiden ein wesentliches Element, die sich einmal vertikal (Gipfelsturm), das andere Mal horizontal (Eroberung des weiten Landes) ausdrückt. Sie spielen in Grenzregionen und schildern Grenzerfahrungen. Berg und Prärie sind Schauplätze für die „Inszenierung von heroischen Aktionen oder sittlichen Läuterungsprozessen“<sup>630</sup> der Helden. Die Geschichten präsentieren männliche (Einzel-) Kämpfer, die sich in Auseinandersetzung mit der Natur bewähren müssen. Besonders in Trenkers Filmen steht dem Protagonisten oft ein Kamerad zur Seite, während Frauen keine gleichberechtigten Akteurinnen sind, sondern entweder als „Ungeist der Handlung“ (Siegfried Kracauer) fungieren, indem sie eine schicksalhafte Wendung auslösen, oder reines Beiwerk sind.

*„Der Bergfilm im deutschsprachigen Kino der Zwischenkriegszeit korrespondiert in mancher Weise mit dem Western der goldenen Hollywood-Ära, obwohl dieser Vergleich nicht überstrapaziert werden darf; doch was für diesen die Inbesitznahme der weiten Prärien, Wälder, Gebirge und Salzwüsten durch die ersten weißen Siedler und Pioniere, sind für jenen die Eroberungen der abwegigsten Gipfel, weil sie zu den letzten unberührten Gegenden Europas gehörten.“*<sup>631</sup> Arno Rußegger vergleicht den Berg mit einem wilden Pferd, das gezähmt und zugeritten werden muss: Auch der Berg bockt und wirft den Kletterer ab, löst Lawinen oder Steinschläge aus. Er *„findet [seine] eigentliche Bestimmung erst, wenn er zivilisiert worden ist, das heißt ruhig gestellt durch Beschreibungen und Skizzen in geologischen Lehrbüchern und in gedruckten Wanderkarten“*<sup>632</sup>.

---

<sup>629</sup> Koepnick, *The dark mirror*, 9f. Zwei wichtige Mitarbeiter Arnold Fancks, Luis Trenker und Harald Reinl, werden zu Schlüsselfiguren deutscher Westernproduktion.

<sup>630</sup> Arno Rußegger, *Bergfahrer sind sichtbar*. Zur Metaphorik des Raums im Bergfilm der 1930er Jahre. In: *Filmarchiv* 12, 18–23, 19.

<sup>631</sup> Rußegger, *Das Matterhorn des Luis Trenker*, 60.

<sup>632</sup> Rußegger, *Das Matterhorn des Luis Trenker*, 60.

Das Medium Film inszeniert mittels moderner Technologie Natur, die in den analysierten Genres als erhaben und überwältigend erscheint. In ihrer deutschen Ausprägung bilden beide zwar die Moderne und ihre Ausformungen ab (moderne Maschinen, Technik, Metropolen, Tourismus etc.), propagieren aber gleichzeitig rückwärts-gewandte Ideologien. Ihr Kulminationspunkt ist eine vormoderne Vorstellung von Heimat, die auch Trenker in seinen Filmen entwirft. Elemente dieser Heimat sind konservative Werte wie organische Gemeinschaft, patriarchale Kernfamilie und autoritäre Strukturen; des Weiteren „Führerschaft“ und Naturverherrlichung. Lutz Koepnick führt die Popularität des Wilden Westens in Deutschland auf dieselben historischen Ursprünge zurück wie die bürgerliche Heimatideologie aus dem 19. Jahrhundert. Beide spiegeln Ängste vor den Folgen der Moderne (Industrialisierung, Technisierung, Urbanisierung, Kapitalwirtschaft), beide sind Ordnungsutopien. Idealisierte Bilder von Heimat und Wildem Westen reduzieren symbolisch komplexe politische oder ökonomische Themen auf „Moralfragen“ und bilden Fluchtpunkte aus der als „unheimlich“ erfahrenen Gegenwart.<sup>633</sup>

Sowohl *Der verlorene Sohn* Tonio als auch Sutter, *Der Kaiser von Kalifornien*, sind auf der Suche nach Heimat.<sup>634</sup> Diese definiert sich vordringlich über den „Boden“ (die „Heimaterde“) und befindet sich immer im ländlichen Raum. Sutter kann sie nicht erfolgreich in der Ferne schaffen; auch für Tonio liegt Heimat nicht in der Fremde, sondern dort, wo seine Wurzeln sind, in der (Südtiroler) Bergregion.

Beide Protagonisten sind klassische Trenkerhelden, gekennzeichnet durch starke physische Präsenz: Sie sind kernige Naturburschen, ganze Kerle – genauso charakterisiert, wie Trenker sich selber gerne stilisiert. Tonio und Sutter sind Einzelkämpfer, „natürliche“ Anführer aufgrund ihres Charismas (vgl. Max Weber), ihrer Autorität und Durchsetzungskraft; sie sind Tatmenschen. Egomatisch trachten sie nach Selbstverwirklichung, es ist zweitrangig, ob ihr Tun Nutzen für die Gemeinschaft (Nation, Volk etc.) hat. Die Zeichnung der Helden offenbart eine große Nähe zu faschistischer Ideologie: „*The notion of the ‚born‘ charismatic leader is of course an essential component of the naturalistic myth [i. e. die „Blut und Boden“-Mythologie des deutschen Faschismus, Anm.], and on this point the Trenker*

---

<sup>633</sup> Vgl. Lutz P. Koepnick, *Unsettling America, German Westerns and Modernity*. In: *Modernism/Modernity* 2.3 (9/1995), 1–22, 8.

<sup>634</sup> Nach Koepnick rekonstruieren deutsche Westerngeschichten Heimat an einem fernen Ort, indem essenzielle Elemente dieser hergestellt werden: räumliche Geschlossenheit, zeitliche Kontinuität, eine homogene Gemeinschaft, die im Einklang mit der Natur lebt. Vgl. Koepnick, *The dark mirror*, 103.

*films reveal certain contradictions, which themselves derive from contradictions within this particular strain of fascist ideology. For on the one hand the Trenker figure is represented as a bauerisch [sic] embodiment of the Volk, a ‚man of the people‘, but on the other, he is also represented as a quasi-mystical superhuman figure.*<sup>635</sup> Der Heroenmythos wird offensichtlich in Trenkers „Apotheosen“, die sowohl am Ende von *Der Rebell* als auch *Der Kaiser von Kalifornien* stehen, in denen „Führer“ und Gefolgschaft in die Wolken aufsteigen. Trenker suggeriert so eine mythische Dimension in seinen Narrationen: *„Such contradictions are inherent in any ideology which fetishises charismatic and ‚total‘ authority yet at the same time posits the strength, importance and unity of the Volk.*<sup>636</sup>

*Der verlorene Sohn* und *Der Kaiser von Kalifornien* sind jene Filme Luis Trenkers, die „Amerika“ zum Thema haben und – zumindest teilweise – in den Vereinigten Staaten gedreht wurden. Sie reflektieren zeitgenössische Amerikadebatten und rekurren auf den American Dream. Dieser wird konterkariert: Beide Male wird inhaltlich und visuell das Scheitern der jeweiligen Protagonisten in den Vereinigten Staaten in Szene gesetzt. Trenker bezieht sich zwar auf die „realen“ USA, wesentlicher ist jedoch der implizite Bezug auf die Tradition deutscher bzw. europäischer Amerikawahrnehmungen und -klischees. Wie bei den angeführten Amerikadebatten verhandelt er v. a. „Eigenes“. Wandlungen des offiziellen Amerikabildes werden ablesbar: 1934, im Produktionsjahr von *Der verlorene Sohn*, ist dieses sehr ambivalent, *der Kaiser von Kalifornien* von 1936 bietet bereits eine negativere Sicht und umfassendere Kritik „Amerikas“. Er beinhaltet viele Elemente, die im Nationalsozialismus eine große Rolle spielen und propagandistisch verwertet werden.

Die Handlung des ersten Films ist in der Gegenwart angesiedelt und spiegelt die Übergangszeit von der späten Weimarer Republik zur nationalsozialistischen Herrschaft. Thematisch wie filmisch dient der deutsche Film der Zwanzigerjahre als Referenz: schnelle Montage und realistische Bildsprache bei den Großstadtsequenzen, ästhetische Anleihen bei den Wochenschauen des Ersten Weltkriegs, besonders bei den Bergszenen; inhaltlich die Kontrastierung von Stadt und Land (New York versus Südtirol bzw. „Bayern“) sowie die Ansiedlung in der Zeit der Wirtschaftskrise. Dazu treten Elemente der NS-Kulturfilme (Raunachtsszenen) und

---

<sup>635</sup> Petley, *Capital and Culture*, 120.

<sup>636</sup> Petley, *Capital and Culture*, 121.

eine reaktionäre Heimatideologie, die auch Bestandteil der NS-Ideologie ist. *Der verlorene Sohn* kann im Sinne Kracauers interpretiert werden, demzufolge das späte Weimarer Kino das Trauma der deutschen Niederlage im Ersten Weltkrieg überwindet, diese Überwindung jedoch auf die Eingliederung in autoritäre Strukturen vorausweist (Heimkehr, Dorf, Brauchtum, Familie, Katholizismus).<sup>637</sup>

Die USA erscheinen analog zu den dominierenden Amerikabildern der Zwanziger- und frühen Dreißigerjahre als fortschrittlich und modern (Architektur, Verkehr etc.), doch herrschen nicht nur Prosperität und soziale Mobilität – das Straßenbild hinter den leuchtenden Fassaden ist bestimmt von sozialen Missständen, Not und Elend. Das demokratische US-Gesellschaftssystem bietet nicht die gleiche Sicherheit und Geborgenheit wie die heimatliche Gemeinschaft. Dennoch ist „Amerika“ nicht prinzipiell „schlecht“ und dem „armen Tiroler“ feindlich gesinnt: Tonio erfährt auch Solidarität, Mitleid und Zuneigung – Zuwendungen, die dem Protagonisten von *Der Kaiser von Kalifornien* nur noch von deutschen EmigrantInnen zuteil werden. *Der verlorene Sohn* kann als „Versöhnungsfilm“ (im Sinne einer „Aussöhnung“ mit dem ehemaligen Kriegsgegner USA) gelesen werden, indem nicht „Amerika“ per se als Feind<sup>638</sup> erscheint, vielmehr die (versteckten) Mechanismen eines menschenfeindlichen Kapitalismus Glück bzw. Unglück des Einzelnen bedingen.

*Der Kaiser von Kalifornien* hingegen ist ein Western, angesiedelt zur Zeit der Westexpansion Mitte des 19. Jahrhunderts. Der Film adaptiert Westernnarrationen von Goldrausch, Kolonisierung und „IndianerInnen“ und deutet diese mit Bezug auf deutsche Tradition um (vgl. Karl May). Die Bildsprache des amerikanischen Western wird großteils übernommen – weite, leere Landschaften werden in Panorama Shots präsentiert und mit dem Bergfilmgenre kombiniert. Die Aufnahmen des Grand Canyon und jene Szene, in der Ernst August Sutter von einem „erhöhten Standpunkt“ aus das vor ihm liegende Kalifornien überschaut, erinnern an entsprechende Szenen in Bergfilmen bzw. in *Der verlorene Sohn*, in dem der Protagonist Tonio das Empire State Building erklimmt und von oben auf New York blickt. Wesentlich ist hier die erhöhte Sicht, das sich Herausstellen aus der Masse, um sich einen Überblick zu verschaffen. Die Sequenzen, die Sutters prosperierendes Neu-Helvetien zeigen, folgen Darstellungskonventionen des Kulturfilms.

---

<sup>637</sup> So gesehen zeigt der Film in einer Art Zeitreise den Krieg (Bergszenen mit dem Absturz des Freundes als Symbol der Niederlage), die Zeit der Desorientierung (Amerika, das Weggehen-Müssen) und die Heimkehr als Symbol der Überwindung. Diesen Hinweis verdanken wir Werner Michael Schwarz.

<sup>638</sup> Antiamerikanistische Propaganda tritt ab 1937 verstärkt in den Vordergrund.



Trenkers Western rekurriert zwar auf US-amerikanische Entstehungs- und Eroberungsmythen wie „Landnahme“ und „Frontier“, zugleich ruft er jedoch das Bild eines modernen, technisierten und deshalb wirtschaftlich prosperierenden Landes auf. Vehementer als in *Der verlorene Sohn* wird hier Kritik geübt am amerikanischen Gesellschaftssystem, das als materialistisch, „Wildwestkapitalistisch“ und ungerecht erscheint – die im ersten Film noch vorherrschende Ambivalenz gegenüber „Amerika“ weicht einer negativeren Sichtweise.

*Der Kaiser von Kalifornien* thematisiert „die großen Erzählungen“ Demokratie, Kapitalismus und Historie. Entsprechend reaktionär-konservativer und NS-Tradition wird Demokratie als abzulehnendes politisches System gezeigt, das nicht funktioniert: Der aufrechte, arbeitsame Deutsche wird um sein Recht und Land gebracht, da das Volk das Sagen hat – ein uneinsichtiger, goldgieriger Mob, der die „AmerikanerInnen“ bzw. die USA repräsentiert und Sutterland ins Chaos stürzt. Die Ordnung besteht nur, solange Sutters autoritäres Führersystem an der Macht ist. Dieses wird zerstört durch den Einbruch des Kapitalismus – symbolisiert durch die Entdeckung von Gold –, der die „AmerikanerInnen“ korrumpiert.<sup>639</sup> Wie im „Nazi-Western“ *Gold in New Frisco* (D 1939, R: Paul Verhoeven) sind mehr noch als die „irregeleitete“ Masse Großkapitalisten die wahren Feinde, die gewissenlos und ohne Skrupel Lebensgrundlagen vernichten. In *Der verlorene Sohn* tritt Gold nur in „gebändigter“ Form auf: Der potenziell gefährliche Rohstoff ist gebunden durch den Mythos, die Tradition, verbannt in ein heidnisches Artefakt, die Sonnenmaske, und kann so nicht zum Ausbruch kommen.<sup>640</sup>

Die Sicht auf „Amerika“ ist ambivalent: Beide Male funktioniert es als Chiffre für seelenlosen Kapitalismus bei gleichzeitiger Faszination für den technischen Fortschritt und die Moderne (Städtebau, Maschinen etc.) in den USA.<sup>641</sup> Für Paulus Ebner sind Trenkers Filme weniger antiamerikanisch denn antikapitalistisch: „*Die heftige anti-kapitalistische Kritik, die die Zerstörung der Heimat durch die Allmacht des Geldes*

---

<sup>639</sup> Gold nimmt auch in anderen frühen NS-Filmen eine zentrale Funktion ein und symbolisiert das „Böse“, z. B. in *Gold* (D 1934, R: Karl Hartl) und *Robert und Bertram* (D 1939, R: Hans H. Zerlett).

<sup>640</sup> Eine solche Bändigung durch den Mythos funktioniert nicht in Leni Riefenstahls *Das blaue Licht* (D 1932), in dem die Diamanten, die durch die mythische Figur Junta (Leni Riefenstahl) und den Berg/die Natur geschützt werden, dennoch vom geldgierigen Volk geplündert werden.

<sup>641</sup> Dies korrespondiert mit der in den Zwanziger- und Dreißigerjahren angestrebten „Eindeutschung“ bzw. „Vermählung“ (amerikanischer) Technik mit deutschem Geist – einer der Kernbestandteile der deutschen Diskussion um „Amerika“ und „Amerikanisierung“.

bzw. durch die Moderne im Allgemeinen anprangert, über das Vehikel ‚USA‘ zu gestalten, erwies sich in diesem Machtzusammenhang jedenfalls als effizient.“<sup>642</sup>

Julian Petley liefert eine treffendere Interpretation, nach der die beiden Filme – ähnlich der Ideologie des Kleinbürgertums – gleichzeitig kapitalistisch *und* antikapitalistisch sind. Ein „antikapitalistischer Kapitalismus“, so Petley (er übernimmt dieses Konzept von Daniel Guérin), ist Kennzeichen vieler während des Nationalsozialismus produzierter Filme. Neben Trenkers *Der verlorene Sohn* und *Der Kaiser von Kalifornien* nennt er u. a. *Gold* (D 1934, R: Karl Hartl) und *Die Rothschilds* (auch: *Aktien auf Waterloo* D 1940, R: Erich Waschneck). „Such narratives are typically organised around a (German) individual thwarted by the machinations of financiers and/or big business, thus representing not only a certain kind of petty bourgeois attitude towards capitalism but also, connected with this, a particularly highly developed form of bourgeois individualism.“ In Übereinstimmung mit bourgeois/bürgerlicher Historiografie wird das Individuum zur zentralen – und möglichst überzeugenden – Kategorie: „[...] films such as the above structure their narratives around the lives of individual men and women, thereby suggesting that history is made primarily by the individual interventions of men and women rather than by a complex interplay between the various levels of the social formation [...]“.“<sup>643</sup>

Zugleich spiegeln beide Filme die Faszination Trenkers für das Land „Amerika“ wider: für die Weite der Landschaft, die amerikanische Vielfältigkeit, die zwischen grandiosen Naturwundern (Grand Canyon, Wüste etc.) und New York als Weltmetropole oszilliert.

Diese Doppelgesichtigkeit in der Wahrnehmung „Amerikas“ charakterisiert *Der verlorene Sohn* und *Der Kaiser von Kalifornien* und weist sie als Bestandteil einer umfassenden deutschen „Amerika“-Rezeption aus: Bereits in Briefen von Amerika-AuswandererInnen des 19. Jahrhunderts ist jene Ambivalenz erkennbar, deren Darstellung der Kernpunkt der vorliegenden Arbeit ist.

---

<sup>642</sup> Ebner, Die USA als Gegenentwurf zu „Heimat“, 195.

<sup>643</sup> Petley, Capital and Culture, 23.

## 9. Anhang

### 9.1. Produktion

Laut den Angaben in seiner Autobiografie schreibt Luis Trenker 1933 wochenlang am Manuskript zu *Der verlorene Sohn*. Die Produktionsfirma Universal akzeptiert dieses und beauftragt ihn mit der Erstellung eines Drehbuches (gemeinsam mit Arnold Ullitz, Reinhart Steinbicker und Richard Billinger).<sup>644</sup>

Die Drehorte für den Film *Der verlorene Sohn* sind Südtirol, Berlin und New York. Für den Dreh in New York ist ein vierwöchiger USA-Aufenthalt geplant, dieser ist teuer und unüblich im deutschen Filmschaffen der Zeit. Aufnahmen außerhalb des Reichs sind von den NationalsozialistInnen nicht gerne gesehen – Trenker erhält vorerst keine Drehgenehmigung vom Propagandaministerium. Daher bewirkt er über seinen Freund Putzi Hanfstaengl, Auslandspresseschef der NSDAP, eine persönliche Vorsprache bei Adolf Hitler, der ihm den Dreh erlaubt.<sup>645</sup> Die Dreharbeiten beginnen schließlich im September 1933.<sup>646</sup>

In New York muss Trenker amerikanische Kamerahilfen und weiteres Personal engagieren, da die US-Gewerkschaften dies vorschreiben, die Genehmigungen sind teuer. Gedreht wird der Film „on location“ entsprechend dem Bergfilm-Dogma.<sup>647</sup> Teilweise arbeitet das Team mit versteckter Kamera, aus Autos und Hauseingängen heraus, weil Hunderte von Schaulustigen auf den Straßen die Aufnahmen erschweren.

Die NS-Fachschaft Film schickt einen Ufa-Produktionsleiter (Fred Lyssa) mit, der Berichte nach Berlin schreibt.<sup>648</sup> Dieser beschwert sich über Trenker. (Trenker selbst meint, Lyssa sei ein „Intrigant“ und hätte sich über sein (Trenkers) „antideutsches Verhalten“ echauffiert.<sup>649</sup>) Folgende Kritikpunkte äußert Lyssa: Trenker würde bewusst deutsches Kapital verschwenden und sich regimefeindlich äußern.<sup>650</sup> Er beschwert sich

---

<sup>644</sup> Vgl. Trenker, *Alles gut gegangen*, 281f. sowie Ulrich J. Klaus, *Deutsche Tonfilme. Lexikon der abendfüllenden deutschsprachigen Spielfilme 1929–1945 (5/1934)*. Berlin/Berchtesgaden 1993, 219.

<sup>645</sup> Vgl. Trenker, *Alles gut gegangen*, 286f.

<sup>646</sup> Die Drehorte für die „Heimat“-Kapitel sind Kastelruth und einzelne Südtiroler Bergregionen. Vgl. Baumgartner, *Situation und Geschichte des Films in Südtirol*, 118f., Fußnote 18: Nach Eigenangaben Trenkers habe er die ersten Skiaufnahmen in Südtirol heimlich gemacht. Die Außenaufnahmen für die Fronleichnamsprozession finden bereits offiziell in Südtirol statt.

<sup>647</sup> In Hollywood-Filmen und Ufa-Produkten der Zeit werden Stadtaufnahmen meist im Studio in nachgebauten Szenerien gefertigt.

<sup>648</sup> Vgl. die Dokumentation bei Leimgruber, *Luis Trenker*, 16–18.

<sup>649</sup> Vgl. Trenker, *Alles gut gegangen*, 299f.; Baumgartner, *Kaufmann, Beispiele alpenländischen Filmschaffens*, 27.

<sup>650</sup> In seinem Bericht vom 1. 3. 1934 beklagt Lyssa Trenkers negative Äußerungen über die deutsche Nation und deren Gesetze: „Zusammenfassend muss ich erklären, dass Herr Trenker deutschfeindlich

zudem, dass Trenker sein Drehbuch nicht einhalte, das bereits der deutschen Vorzensur vorgelegt und genehmigt worden war. Dazu beschäftige er zu viele ÖsterreicherInnen und zu wenig Deutsche, dafür aber SchauspielerInnen anderer Länder; er habe gegen behördliche Einmischungen opponiert und prahle mit Hitlers Freundschaft, aufgrund derer er sich an keine Gesetze halten müsse; er wolle nicht in Bayern drehen und drohe außerdem mit seiner Abwanderung in die USA<sup>651</sup>. Lyssas Urteil über Luis Trenker: „T. ist weder Nationalsozialist [sic] noch deutsch. Er ist Kaufmann um j e d e n [Herv. im Original] Preis, selbst auf dem Rücken der Partei.“<sup>652</sup> Trenker streitet mit ihm auch wegen einem weiteren Verbleib in New York, zu dem das Geld fehlt: Die Berliner Filmbank sperrt die Kredite, Carl Laemmle, Präsident der Universal Pictures, springt auf eine persönliche Intervention Trenkers hin ein.<sup>653</sup>

Anscheinend schaden diese Querelen Trenker nicht, er hat mächtige Fürsprecher und nimmt als bekannter Künstler eine Sonderstellung<sup>654</sup> ein, die ihm gewisse Freiräume und Privilegien erlaubt, auch in finanzieller Hinsicht; zugleich wird er vom Regime für eigene Anliegen vereinnahmt.

## 9.2. Rezeption

Bei der Uraufführung in Stuttgart am 6. 9. 1934 durch die deutsch-amerikanische Universal-Film ist der jüdische Produzent des Films, Paul Kohner, nicht anwesend, da er bereits nach Kalifornien emigriert ist.<sup>655</sup> Der Film, besonders die Amerika-sequenzen, ernten großen Beifall. Trenker benötigt wegen des Menschenandrangs eine Polizeieskorte, um aus dem Kino zu kommen (berichtet der *Film-Kurier* am nächsten Tag). Anlässlich der Erstaufführung am 3. 10. 1934 in Berlin rezensiert der *Kinematograph* den Film: Trenker, so der begeisterte Kritiker, bringe „packend“ das „Entwurzeltsein und die daraus entstehende Unfruchtbarkeit im Schöpferischen“

---

gesinnt ist.“ Leimgruber, Luis Trenker, 17. Außerdem habe er kritische Worte zur Bücherverbrennung und der Behandlung der Juden in Deutschland geäußert.

<sup>651</sup> 1934 befürchtet die NS-Filmpublizistik, Trenker würde in den USA bleiben: „Geht Luis Trenker für längere Zeit nach Hollywood?“ (*Film-Kurier* 17. 10. 1934), zit. nach Rentschler, *The Ministry of Illusion*, 331, Fußnote 21. Philipp Gassert erwähnt einen Artikel ähnlichen Inhalts in der *Lichtbild-Bühne* vom selben Tag, vgl. Gassert, *Amerika im Dritten Reich*, 176, Fußnote 159.

<sup>652</sup> Leimgruber, Luis Trenker, 18.

<sup>653</sup> Vgl. Pilz, *Berge, Glaube und Heimat*, 128.

<sup>654</sup> Zur besonderen Position, die berühmte SchauspielerInnen und FilmkünstlerInnen (wie Hans Albers, Detlef Sierck etc.) zur Zeit des Nationalsozialismus einnehmen, und den Freiheiten, die ihnen gewährt werden, vgl. Elsaesser, *Weimar cinema and after*; Sarkowicz, *Hitlers Künstler sowie Ascheid, Hitler's Heroines*, die sich mit der „Ausnahmestellung“ weiblicher Stars im System beschäftigt.

<sup>655</sup> Vgl. Rentschler, *The Ministry of Illusion*, 80. Zur Rezeption des Films vgl. auch Eric Rentschler, *Home Sweet Heimat. Luis Trenker, The Prodigal Son*. In: *Filmexil* (1/1992) 13–27.

zum Ausdruck und stelle das „namenlose Großstadtelend in New York [...] ergreifend“ dar.<sup>656</sup> Die Premierenstimmung in Berlin wird auch von einem Rezensenten der Berliner *Lichtbild-Bühne* unter dem Titel „Der beste Film des Jahres“ geschildert: „*Von der Fassade des Capitols leuchtet der Name Luis Trenker und seines Films. Festliche Stimmung, gespannte Erwartung und Vorgefühl, hier ereignet sich etwas Großartiges, Einzigartiges, das die Menschen beglückter nach Hause gehen lässt, als sie gekommen sind. [...] Der Jubel am Schluss war beispiellos!*“<sup>657</sup>

In Dresden kommt *Der verlorene Sohn* vor Parteimitgliedern der SA, SS und Wehrmacht bei einer Veranstaltung zur Unterstützung der NS-Volkswohlfahrt zur Aufführung (*Lichtbild-Bühne* 25. 9. 1934). Von der NS-Presse wird *Der Verlorene Sohn* positiv, teils euphorisch aufgenommen. Martin Behnke äußert sich in seinem Artikel „Endlich vollsaftige Filmkunst“ (4. 10. 1934) in der SA-Presse *Der Angriff* geradezu hymnisch: „*Hier ist ohne Experimente und ohne Routine eine Avantgarde der Tat, hier ist eine nationalsozialistische Filmkunst, weil Ursprünglichkeit und Instinkt die treibenden Kräfte sind.*“<sup>658</sup> Auch der *Völkischer Beobachter* vom 5. 10. 1934 singt „Das Hohelied der Heimat“ und meint, der Film befestige „den Glauben an die Wiedererweckung des deutschen Films“.<sup>659</sup> Die Zeitschrift der Hitler-Jugend *Wille und Macht* jedoch ortet versteckte katholische Propaganda, finanziert durch die „Katholische Aktion“.<sup>660</sup>

Die Religiosität des Films erregt nicht nur das Missfallen rechter RezensentInnen, laut Trenker attackieren auch kommunistische Zeitschriften in Wien den Film.<sup>661</sup> Goebbels wollte angeblich den Verleih in Deutschland verhindern, was sich an der langen Zeit zeige, die zwischen der Zensurierung (29. 6. 1934) und der tatsächlichen Uraufführung (6. 9. 1934) verstrichen ist.<sup>662</sup> Bei der „Internationalen Filmkunstausstellung“ in Venedig erhält *Der verlorene Sohn* 1935 den Pokal des Italienischen Ministeriums für Volkskultur für den „ethisch bedeutendsten Auslandsfilm“.<sup>663</sup> In Südtirol wird er jedoch von Präfekt Mastromattei verboten – ein schwerer Schlag für Trenker.<sup>664</sup> 1941 kommt der Film in Deutschland erneut ins Kino.

---

<sup>656</sup> *Kinematograph* (5. 10. 1934), zit. nach Vogt, *Die Stadt im Film*, 330.

<sup>657</sup> Zit. nach Baumgartner, Kaufmann, *Beispiele alpenländischen Filmschaffens*, 25–27.

<sup>658</sup> Zit. nach Rapp, *Höhenrausch*, 212.

<sup>659</sup> Zit. nach Pilz, *Berge, Glaube und Heimat*, 129.

<sup>660</sup> Vgl. Trenker, *Alles gut gegangen*, 305 sowie König, *Trenker, Bera Luis*, 204.

<sup>661</sup> Vgl. Trenker, *Alles gut gegangen*, 306.

<sup>662</sup> Normalerweise betrug diese Zeitspanne zwei Tage bis drei Wochen. Vgl. Birgel, *Luis Trenker*, 43.

<sup>663</sup> Vgl. Klaus, *Deutsche Tonfilme*, 220 sowie Rentschler, *The Ministry of Illusion*, 80. Trenker selbst gibt an, den Preis 1934 erhalten zu haben: Trenker, *Alles gut gegangen*, 306. Laut Felix Moeller wird die Verteilung dieser Ehrungen zwischen Deutschland und Italien heimlich von Goebbels und seinen italienischen Kollegen ausgehandelt, von den KünstlerInnen aber als Auszeichnung ihrer Kunst empfunden. Vgl. Moeller, „*Ich bin Künstler und sonst nichts*“, 142.

<sup>664</sup> Vgl. Trenker, *Alles gut gegangen*, 306 und Birgel, *Luis Trenker*, 60, Fußnote 11. Christian Rapp vermutet, dies sei wegen der „versteckten Eindeutschung Südtirols“ geschehen. Rapp, *Höhenrausch*,

Nach dem Krieg von den Alliierten vorübergehend als antiamerikanisch verboten und ohne US-Verleih,<sup>665</sup> wird *Der verlorene Sohn* Anfang der Fünfzigerjahre wieder in Deutschland aufgeführt. Am 7. Jänner 1953 melden die *Bremer Nachrichten*, Trenker habe den Film „unter Verwendung früherer Aufnahmen neu gedreht“.<sup>666</sup> Ein Rezensent der *Süddeutschen Zeitung*, Gunter Groll, bescheinigt dem Film zwar manch naive, nach dem Krieg anachronistisch gewordene Schwäche, hält ihn aber seiner „Bildkraft“ und seinen Milieuschilderungen wegen dem „heutigen konstruktiven Raffinement“ für mehr als ebenbürtig. Denn nie sonst in einem deutschen und in fast keinem amerikanischen Film sei New York so überzeugend dargestellt worden: „Doch so erreicht er, dass die Stadt New York hier pulst und lebt und glänzt und leidet wie niemals sonst in einem deutschen und nur ganz selten in einem amerikanischen Film. In aller Einfalt.“<sup>667</sup> Die New-York-Szenen verhelfen dem *Verlorenen Sohn* auch in den USA zu positiver Aufmerksamkeit, vor allem als er 1983 im Auftrag des Goethe-Instituts abermals in New York gezeigt wird.<sup>668</sup>

Anscheinend ist die Faszination „Trenker“ bis heute ungebrochen: Trenkers Filme sind populär, werden teilweise im Fernsehen gezeigt,<sup>669</sup> 2004 ist eine DVD-Box mit acht Filmen Luis Trenkers (u. a. *Der verlorene Sohn*, nicht jedoch *Der Kaiser von Kalifornien*) erhältlich.<sup>670</sup> Doch auch in der Forschung, die sich kritisch mit dem Film im Nationalsozialismus auseinandersetzt, wird sein Werk zunehmend rezipiert und in diesem Kontext analysiert.<sup>671</sup>

---

212. Auch die anderen Trenkerfilme sind laut Elisabeth Baumgartner erst nach dem Zweiten Weltkrieg in Südtirol zu sehen. Vgl. Baumgartner, Situation und Geschichte des Films in Südtirol, 105f.

<sup>665</sup> Vgl. Rentschler, *The Ministry of Illusion*, 81.

<sup>666</sup> Zit. nach Vogt, *Die Stadt im Film*, 327, der meint, Änderungen in der „Nachkriegsfassung“ seien nicht belegt. Rentschler erwähnt, dass Tonio nur in der Fünfzigerjahrefassung ausspricht, er komme aus Bayern. Vgl. Rentschler, *The Ministry of Illusion*, 85.

<sup>667</sup> Gunter Groll, *Die Wiederkehr des verlorenen Sohns*. In: *Süddeutsche Zeitung* (11. 6. 1953), zit. nach Vogt, *Die Stadt im Film*, 327f.

<sup>668</sup> Trenkers amerikanischer Bewunderer William K. Everson lobt die Sequenz: „some of the most startling photographic imagery of the Bowery in the Depression“. William K. Everson, *Der verlorene Sohn*. In: *Cinefest 6*. Syracuse, New York (15. 3. 1986), zit. nach Vogt, *Die Stadt im Film*, 328.

<sup>669</sup> In den Siebzigern zählten v. a. die Filme Luis Trenkers, aber auch Arnold Fancks zum Standard-Nachmittagsprogramm österreichischer und deutscher Fernsehsender. Seit den Neunzigern findet eine (wissenschaftlich angehauchte) Wiederbelebung der (Berg-)Filme und ihrer AutorInnen in Kino- und Fernsehdokumentationen sowie neu aufgelegten Videoeditionen (z. B. von Arte) statt. Vgl. Rapp, Höhenrausch, 13. Andreas Kilb prophezeit: „Jetzt geht es mit dem Genre wieder bergauf.“ Andreas Kilb, *Kino im Höhenrausch*. In: *Geo Special* (6/Dezember 2004/Jänner 2005), 102–104, 102.

<sup>670</sup> Den Hinweis auf das Erscheinen der DVDs verdanken wir Philipp Wagner.

<sup>671</sup> Vgl. dazu ausführlich Kapitel 2.5 „Die ‚Person Trenker‘ in der Forschung“.

## Bibliografie

Theodor W. Adorno, Max Horkheimer. Dialektik der Aufklärung. Frankfurt/Main 2002

Gerd Albrecht, Nationalsozialistische Filmpolitik. Stuttgart 1969

Götz Aly, Hitlers Volksstaat. Raub, Rassenkrieg und nationaler Sozialismus. Frankfurt a. M. 2005

Rainer Amstädter, Über tausend Meter Seehöhe begann das Dritte Reich. Die Berge und ihre ideologische Inbesitznahme durch den Nationalsozialismus. In: Friedbert Aspetsberger (Hg.), Der Berg: Einige Berg- und Tal-, Lebens- und Todesbahnen. Innsbruck u. a. 2001, 287–301

Celia Applegate, A nation of provincials: the German idea of Heimat. Berkeley/Los Angeles/Oxford 1990

Antje Ascheid, Hitler's Heroines. Stardom and Womanhood in Nazi Cinema. Philadelphia 2003

Friedbert Aspetsberger (Hg.), Der Berg: Einige Berg- und Tal-, Lebens- und Todesbahnen. Innsbruck u. a. 2001

Friedbert Aspetsberger (Hg.), Der BergFilm 1920–1940. Innsbruck u. a. 2002

Friedbert Aspetsberger, „Innere Filme“, Licht- und Schattenspiele angesichts des Berges. Ungefähr ein Vorwort. In: Aspetsberger, Der BergFilm, 1–17

David E. Barclay, Elisabeth Glaser-Schmidt (Hg.), Transatlantic Images and Perceptions. Germany and America since 1776. Cambridge 1997

David E. Barclay, Elisabeth Glaser-Schmidt, Introduction. In: Barclay, Glaser-Schmidt, Transatlantic Images and Perceptions, 1–18

Dieter Bartetzko, Obsessionen aus Stein. Die Architekten des „Dritten Reichs“. In: Hans Sarkowicz (Hg.), Hitlers Künstler. Die Kultur im Dienst des Nationalsozialismus. Frankfurt a. M./Leipzig 2004, 110–134

Dieter Bartetzko, Zwischen Todesschwärmerei und Empfindelei. Erhabenheitsmotive in NS-Staatsarchitektur und postmodernem Bauen. In: Merkur. Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken (9–10/1989), 833–847

Otto Basler, Amerikanismus. Geschichte eines Schlagwortes. In: *Deutsche Rundschau* 224 (August 1930), 142–146

Andrea Bastian, Der Heimat-Begriff. Eine begriffsgeschichtliche Untersuchung in verschiedenen Funktionsbereichen der deutschen Sprache. Tübingen 1995

David Bathrick, Introduction: Modernity Writ German: State of the Art as Art of the Nazi State. In: Robert C. Reimer (Hg.), Cultural History through a National Socialist lens: essays on the cinema of the Third Reich. Rochester/Woodbridge 2000, 1–10

Jean Baudrillard, Agonie des Realen. Berlin 1978

Elisabeth Baumgartner, Situation und Geschichte des Films in Südtirol. In: Süd/Tiroler Filmwoche in Wien. Von Luis Trenker bis Giorgio Moroder und Reinhold Messner. 2. – 24. März 1985. (o. O.) 1985, 91–122

Elisabeth Baumgartner, Martin Kaufmann, Beispiele alpenländischen Filmschaffens von Luis Trenker bis heute. In: Südtirol. Filmkulisse – Filmthema. Filmtage in Bozen 24. – 30. September 1982. Beispiele alpenländischen Filmschaffens von der Pionierzeit bis heute. (o. O.) (o. J.), 9–36

- Hermann Bausinger, Heimat und Identität. In: Konrad Köstlin, H. Bausinger (Hg.), Heimat und Identität. Probleme regionaler Kultur. 22. Deutscher Volkskunde-Kongress in Kiel vom 16. bis 21. Juni 1979. Neumünster 1980 (= Studien zur Volkskunde und Kulturgeschichte Schleswig-Holsteins; 7), 9–24
- André Bazin, Der amerikanische Film par excellence. In: Jean Louis Rieuepeyrou, Der Western. Geschichten aus dem Wilden Westen. Die Geschichte des Wildwest-Films. Bremen 1963
- Ute Bechdorf, Wunsch-Bilder? Frauen im nationalsozialistischen Unterhaltungsfilm. Tübingen 1992
- Beate Bechtold-Comforty, Luis Bedek, Tanja Marquardt, Zwanziger Jahre und Nationalsozialismus. Vom Bergfilm zum Bauernmythos. In: Ludwig-Uhland-Institut für Empirische Kulturwissenschaft der Universität Tübingen (Hg.), Der deutsche Heimatfilm. Bildwelten und Weltbilder. Bilder, Texte, Analysen zu 70 Jahren deutscher Filmgeschichte. Tübingen 1989, 33–67
- Wolfgang Becker, Film und Herrschaft. Organisationsprinzipien und Organisationsstrukturen der nationalsozialistischen Filmpropaganda. Berlin 1973
- Walter Benjamin, Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Frankfurt a. M. 1998
- Wolfgang Benz, Hermann Graml, Hermann Weiß (Hg.), Enzyklopädie des Nationalsozialismus, München 1997
- Homi K. Bhabha, Die Verortung der Kultur. Tübingen 2000 (= Stauffenberg discussion; 5)
- Franz A. Birgel, Luis Trenker: A Rebel in the Third Reich? *Der Rebell*, *Der verlorene Sohn*, and *Der Kaiser von Kalifornien*, *Condottieri*, and *Der Feuerteufel*. In: Reimer, Cultural History through a National Socialist lens, 37–64
- Hartmut Bitomsky, Kinowahrheit. Berlin 2003 (= Texte zum Dokumentarfilm; 8)
- Ernst Bloch, Erbschaft dieser Zeit. Frankfurt a. M. 1985
- Ernst Bloch, Vom Hasard zur Katastrophe. Politische Aufsätze 1934–1939. Frankfurt a. M. 1972
- Ernst Bloch, Das Prinzip Hoffnung. Frankfurt a. M. 1985
- Elizabeth Boa, Rachel Palfreyman, Heimat. A German Dream. Regional Loyalties and National Identity in German Culture 1890 – 1990. Oxford/New York 2000
- Hartmut Böhme, Das Steinerne. Anmerkungen zur Theorie des Erhabenen aus dem Blick des „Menschenfremdesten“. In: Christine Pries (Hg.), Das Erhabene: Zwischen Grenzerfahrung und Größenwahn. Weinheim 1989, 119–142
- Leo Braudy, Marshall Cohen (Hg.), Film Theory and Criticism. Introductory Readings. New York 1999
- Robert Buchschwenter, Wer die Heimat im Stich lässt ... Von der ewigen Wiederkehr der „verlorenen Söhne“. Eine Geschichte über Luis Trenkers Legende Der verlorene Sohn. Unveröffentlichtes Manuskript. Wien 1992
- Edmund Burke, A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful. Hg. v. James T. Boulton. London 1967 (= Uxori Liberis Nepotibus)
- Elisabeth Büttner, Christian Dewald, Das tägliche Brennen. Eine Geschichte des österreichischen Films von den Anfängen bis 1945. Salzburg/Wien 2002
- Thomas B. Byers, Titanic Histories. In: Zeitgeschichte 6 (29. Jahrgang/2002), 286–297
- Michel de Certeau, Kunst des Handelns. Berlin 1988



- Francis Courtade, Pierre Cadars, Geschichte des Films im Dritten Reich. München/Wien 1975
- Robert von Dassanowsky, Der Einfluß von Fanck und Riefenstahl im zeitgenössischen amerikanischen Film. In: Aspetsberger, Der BergFilm, 113–124
- Donald G. Daviau, „Der Kaiser von Kalifornien“. Luis Trenkers filmische Interpretation des bemerkenswerten Lebens von Johann August Sutter. In: Aspetsberger, Der BergFilm, 143–161
- Helmut H. Diederichs, Filmkritik und Filmtheorie. Analyse, Urteil und utopischer Entwurf. In: Wolfgang Jacobsen, Anton Kaes, Hans Helmut Prinzler (Hg.), Geschichte des deutschen Films. Stuttgart/Weimar 1993, 451–464
- James Donald, Imagining the modern city. Minneapolis 1999
- Wolf Donner, Propaganda und Film im „Dritten Reich“. Berlin 1995
- Boguslaw Drewniak, Der deutsche Film 1938–1945. Ein Gesamtüberblick. Düsseldorf 1987
- E. F. W. Eberhard, Feminismus und Kulturuntergang. In: Gerd Stein (Hg.), Femme fatale – Vamp – Blaustrumpf. Sexualität und Herrschaft. Frankfurt a. M. 1985 (= Kulturfiguren und Sozialcharaktere des 19. und 20. Jahrhunderts; 3), 231–234
- Paulus Ebner, Die USA als Gegenentwurf zu „Heimat“. Das Amerikabild in *Der verlorene Sohn* (1934) und *Der Kaiser von Kalifornien* (1936) von Luis Trenker. In: Susan Ingram, Markus Reisenleitner, Cornelia Szabó-Knotik (Hg.), Identität, Kultur, Raum: Kulturelle Praktiken und die Ausbildung von Imagined Communities in Nordamerika und Zentraleuropa. Wien 2001, 183–198
- Umberto Eco, Über Gott und die Welt. Essays und Glossen. München/Wien 1985
- Elisabeth Eisert-Rost u. a., Heimat. In: Ludwig-Uhland-Institut für Empirische Kulturwissenschaft der Universität Tübingen, Der deutsche Heimatfilm, 15–32
- Thomas Elsaesser, Moderne und Modernisierung. Der deutsche Film der dreißiger Jahre. In: montage/av 3 (2/1994), 23–40
- Thomas Elsaesser, Weimar cinema and after: Germany's historical imaginary. London/New York 2000
- Sabine Entner, „Gesucht: Blonder Bubikopf, wirklich vollschlank und von prima Qualität.“ Wer ist die „neue Frau“? In: Marion Wiesinger (Hg.), Land der Töchter. 150 Jahre Frauenleben in Österreich. Wien 1992, 93–100
- Arnold Fanck, Die Zukunft des Bergfilms (1930). In: Jan-Christopher Horak, Berge, Licht und Traum. Dr. Arnold Fanck und der deutsche Bergfilm. München 1997 (= off-Texte; 5), 149–153
- Iring Fetscher, Heimatliebe – Brauch und Missbrauch eines Begriffs. In: Rüdiger Görner (Hg.), Heimat im Wort. Die Problematik eines Begriffs im 19. und 20. Jahrhundert. München 1992, 15–35
- Filmarchiv 12*. Texte zur Filmretrospektive und Ausstellung „Kino Alpin. Arnold Fanck und der Bergfilm.“ 3. 12. 2003 bis 20. 1. 2004
- Christopher Frayling, Spaghetti Westerns: Cowboys and Europeans from Karl May to Sergio Leone. London 1981
- Saul Friedländer, Kitsch und Tod. Der Widerschein des Nazismus. Frankfurt a. M. 1999
- Walter Fritz, Der Filmregisseur Luis Trenker. Ein politikbelasteter Künstler, neu gesehen. In: Süd/Tiroler Filmwoche in Wien, 11f.
- Joseph Garncarz, Hollywood in Germany. Die Rolle des amerikanischen Films in Deutschland: 1925–1990. In: Uli Jung (Hg.), Der deutsche Film. Aspekte seiner Geschichte von den Anfängen bis zur Gegenwart. Trier 1993 (= Filmgeschichte international; 1), 167–213

- Philipp Gassert, *Amerika im Dritten Reich. Ideologie, Propaganda und Volksmeinung 1933–1945*. Stuttgart 1997 (= *Transatlantische historische Studien*; 7)
- Terri Ginsberg, Kirsten Moana Thompson (Hg.), *Perspectives on German Cinema*. New York 1996 (= *Perspectives on Film*)
- Deniz Göktürk, *Künstler, Cowboys, Ingenieure: Kultur- und mediengeschichtliche Studien zu deutschen Amerika-Texten*. München 1998 (= *Literatur und andere Künste*)
- Ivan Goll, *Die Neger erobern Europa*. In: *Die literarische Welt* 2 (15. 1. 1926). In: Anton Kaes (Hg.), *Weimarer Republik. Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1918–1933*. Stuttgart 1983, 256–259
- Herbert Grammatikopoulos u. a., *Stadt(heimat)film*. In: Ludwig-Uhland-Institut für Empirische Kulturwissenschaft der Universität Tübingen, *Der deutsche Heimatfilm*, 173–192
- Antonio Gramsci, *Philosophie der Praxis. Eine Auswahl*. Frankfurt/Main 1967
- Stephen Greenblatt, *Wunderbare Besitztümer. Die Erfindung des Fremden: Reisende und Entdecker*. Berlin 1998
- Ina-Maria Greverus, *Auf der Suche nach Heimat*. München 1979
- Ina-Maria Greverus, *Kultur und Alltagswelt. Eine Einführung in Fragen der Kulturanthropologie*. München 1978
- Tom Gunning, *The Cinema of Attractions: Early Film, its Spectator and the Avant-Garde*. In: Thomas Elsaesser, Adam Barker (Hg.), *Early Cinema: Space – Frame – Narrative*. London 1990, 56–62
- Rüdiger Hachtmann, „Die Begründer der amerikanischen Technik sind fast lauter schwäbisch-allemannische Menschen“: *Nazi-Deutschland, der Blick auf die USA und die „Amerikanisierung“ der industriellen Produktionsstrukturen im „Dritten Reich“*. In: Alf Lütke, Inge MarBolek, Adelheid von Saldern (Hg.), *Amerikanisierung. Traum und Alptraum im Deutschland des 20. Jahrhunderts*. Stuttgart 1996 (= *Transatlantische Historische Studien*; 6), 37–66
- Sabine Hake, *Film in Deutschland. Geschichte und Geschichten seit 1895*. Reinbek bei Hamburg 2004
- Sabine Hake, *Girls and Crisis: The Other Side of Diversion*. In: *New German Critique* (40/1987), 147–164
- Sabine Hake, *Popular Cinema of the Third Reich*. Austin 2001
- Albrecht von Haller, *Die Alpen* (Vers 31–80, 121–160, 321–364). In: Franz Loquai (Hg.), *Die Alpen. Eine Landschaft und ihre Menschen in Texten deutschsprachiger Autoren des 18. und 19. Jahrhunderts*. München 1996, 7–11
- Miriam Hansen, *America, Paris, the Alps: Kracauer and Benjamin on Cinema and Modernity*. In: Lütke, MarBolek, von Saldern, *Amerikanisierung*, 161–198
- Miriam Hansen, *Early Silent Cinema: Whose public Sphere?* In: *New German Critique* (20/1983), 147–184
- Miriam Hansen, Karsten Witte, Thomas Elsaesser, Gertrud Koch, *Dossier on Heimat*. In: Ginsberg, Thompson, *Perspectives on German Cinema*, 107–117
- Hartmut Häußermann, Walter Siebel, *Stadtsoziologie. Eine Einführung*. Frankfurt a. M./New York 2004
- Joe Hembus, *Das Western-Lexikon. 1567 Filme von 1894 bis heute*. München 1995
- Jeffrey Herf, *Reactionary Modernism. Technology, culture, and politics in Weimar and the Third Reich*, Cambridge 1990
- Martin Heusser, Gudrun Grabher (Hg.), *American Foundation Myths*. Tübingen 2002 (= *Swiss papers in English language and literature*; 14)

- Karl-Heinz Hillmann, Wörterbuch der Soziologie. Stuttgart 1994
- Hilmar Hoffmann, 100 Jahre Film von Lumière bis Spielberg, 1894–1994. Der deutsche Film im Spannungsfeld internationaler Trends. Düsseldorf 1995
- Jan-Christopher Horak, *Luis Trenker's The Kaiser of California: how the West was won, Nazi style*. In: Historical Journal of Film, Radio, Television (Vol. 6, No. 2/1986), 181–188
- Jan-Christopher Horak (Hg.), Berge, Licht und Traum. Dr. Arnold Fanck und der deutsche Bergfilm. München 1997 (= off-Texte; 5)
- Jan-Christopher Horak, Dr. Arnold Fanck: Träume vom Wolkenmeer und einer guten Stube. In: Horak, Berge, Licht und Traum, 15–66
- Yvonne Barbara Houy, „Of course the German Woman should be modern.“ The Modernization of Womens's appearance during National Socialism. Ann Arbor, Michigan, Univ. Diss. 2002
- Francois Hubert, Das Konzept „Ecomusée“. In: Gottfried Korf, Martin Roth (Hg.), Das Historische Museum. Labor, Schaubühne, Identitätsfabrik. Frankfurt a. M./New York 1990, 199–214
- David Stewart Hull, Film in the Third Reich: A Study of the German Cinema 1933–1945. Berkeley 1969
- Christoph Hust, Paul Hindemith als Filmkomponist. Über die Musik zu Arnold Fancks Im Kampf mit dem Berge: in Sturm und Eis. In: Filmarchiv 12, 28–35
- Andreas Huyssen, After the Great Divide. Modernism, Mass Culture, Postmodernism. Bloomington/Indianapolis 1986 (= Theories of Representation and Difference)
- Andreas Huyssen, The Vamp and the Machine: Fritz Lang's *Metropolis*. In: Ginsberg, Thompson, Perspectives on German Cinema, 624–640
- Wolfgang Jacobsen, Anton Kaes, Hans Helmut Prinzler (Hg.), Geschichte des deutschen Films. Stuttgart/Weimar 1993
- Uli Jung (Hg.), Der deutsche Film. Aspekte seiner Geschichte von den Anfängen bis zur Gegenwart. Trier 1993 (= Filmgeschichte international; 1)
- Fernand Jung, Zwei Bücher zum Nazifilm. In: epd Film (3/1990), 8f.
- Detlef Junker, The Continuity of Ambivalence: German Views of America, 1933–1945. In: Barclay, Glaser-Schmidt, Transatlantic Images and Perceptions, 243–263
- Anton Kaes, From Hitler to Heimat. The Return of History as Film. Cambridge, Massachusetts/London 1992
- Anton Kaes (Hg.), Kino-Debatte. Texte zum Verhältnis von Literatur und Film 1909–1929. München/Tübingen 1978 (= Deutsche Texte; 48)
- Anton Kaes, New Historicism: Literaturgeschichte im Zeichen der Postmoderne? In: Moritz Baßler (Hg.), New Historicism. Literaturgeschichte als Poetik der Kultur. Frankfurt a. M. 1995, 251–267
- Anton Kaes (Hg.), Weimarer Republik. Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1918–1933. Stuttgart 1983
- Wolfgang Kaschuba, Einleitung: Bildwelten als Weltbilder. In: Ludwig-Uhland-Institut für Empirische Kulturwissenschaft der Universität Tübingen, Der deutsche Heimatfilm, 7–13
- Bernd Kiefer, Eroberer des Nutzlosen. Abenteuer und Abenteurer bei Arnold Fanck und Werner Herzog. In: Thomas Koebner (Hg.), Idole des deutschen Films. Eine Galerie von Schlüsselfiguren. München 1997, 104–115

- Ernst Kieninger, Editorial. In: Filmarchiv 12, 3
- Andreas Kilb, Kino im Höhenrausch. In: Geo Special (6, Dezember 2004/Jänner 2005), 102–104
- Ulrich J. Klaus, Deutsche Tonfilme. Lexikon der abendfüllenden deutschsprachigen Spielfilme 1929–1945 (5/1934). Berlin/Berchtesgaden 1993
- Edeltraud Klüeting, Antimodernismus und Reform. Zur Geschichte der deutschen Heimatbewegung. Darmstadt 1991
- Gertrud Koch, Kracauer zur Einführung. Hamburg 1996
- Gertrud Koch, Von Detlef Sierck zu Douglas Sirk. In: Frauen und Film. Heft 44/45: Faschismus (1988), 109–129
- Thomas Koebner, Der Schock der Moderne. Die Stadt als Anti-Idylle im Kino der Weimarer Zeit. In: Irmbert Schenk (Hg.), Dschungel Großstadt. Kino und Modernisierung. Marburg 1999 (= Bremer Symposien zum Film), 67–82
- Stefan König, Der Mythos vom heiligen Berg. Kleine genealogische Abhandlung in Sachen deutscher Bergfilmtradition. In: Horak, Berge, Licht und Traum, 105–123
- Stefan König, Florian Trenker, Bera Luis. Das Phänomen Luis Trenker. Eine Biographie. München 1992
- Lutz P. Koepnick, The dark mirror. German cinema between Hitler and Hollywood. Berkeley/Los Angeles/London 2002 (= Weimar and now; 32)
- Lutz P. Koepnick, Unsettling America, German Westerns and Modernity. In: Modernism/Modernity 2.3 (9/1995), 1–22
- Rudy Koshar, The Antinomies of Heimat: Homeland, History, Nazism. In: Jost Hermand, James Steakley (Hg.), Heimat, nation, fatherland: the German sense of belonging. New York u. a. 1996 (= German life and civilization; 22), 113–136
- Siegfried Kracauer, Die Angestellten. Aus dem neuesten Deutschland. Frankfurt a. M. 1971
- Siegfried Kracauer, Das Ornament der Masse. Essays. Frankfurt a. M. 2002
- Siegfried Kracauer, Schriften. Bd. 5.2: Aufsätze 1927–1931. Hg. v. Inka Mülder-Bach. Frankfurt a. M. 1990
- Siegfried Kracauer, Der Vamp-Film (1939). In: Stein, Femme fatale – Vamp – Blaustrumpf, 157–160
- Siegfried Kracauer, Von Caligari zu Hitler. Eine psychologische Geschichte des deutschen Films. Frankfurt a. M. 2002
- Klaus Kreimeier, Die Ufa-Story. Geschichte eines Filmkonzerns. Frankfurt a. M. 2002
- Klaus Kreimeier, Von Henny Porten zu Zarah Leander. Filmgenres und Genrefilm in der Weimarer Republik und im Nationalsozialismus. In: montage/av (3/2/1994), 41–54
- Marie-Luise Kreuter, Reichskonkordat. In: Benz, Graml, Weiß, Enzyklopädie des Nationalsozialismus, 678f.
- Ferdinand Kümberger, Der Amerikamüde. Wien/Köln/Graz 1985
- Ulrich Kurowski, Luis Trenker, 4. 10. 1892 – 13. 4. 1990. In: epd Film (6/1990), 3f.
- Hans-Thies Lehmann, Das Erhabene ist das Unheimliche. Zur Theorie einer Kunst des Ereignisses. In: Merkur (9–10/1989), 751–764

- Florian Leimgruber (Hg.), Luis Trenker, Regisseur und Schriftsteller. Die Personalakte Trenker im Berlin Document Center. Bozen 1994
- Erwin Leiser, Deutschland, erwache! Propaganda im Film des Dritten Reichs. Reinbek bei Hamburg 1989
- Erwin Leiser, Nazi Cinema. New York 1975
- Konrad Paul Liessmann, Philosophie der modernen Kunst. Eine Einführung. Wien 1998
- Franz Loquai (Hg.), Die Alpen. Eine Landschaft und ihre Menschen in Texten deutschsprachiger Autoren des 18. und 19. Jahrhunderts. München 1996
- Franz Loquai, Nachwort. In: Loquai, Die Alpen, 438–486
- Stephen Lowry, Der Ort meiner Träume? Zur ideologischen Funktion des NS-Unterhaltungsfilms. In: montage/av (3/2/1994), 55–72
- Stephen Lowry, Pathos und Politik: Ideologie in Spielfilmen des Nationalsozialismus. Tübingen 1991 (= Medien in Forschung + Unterricht; Serie A, 31)
- Alf Lüdtkke, Inge Marbolek, Adelheid von Saldern (Hg.), Amerikanisierung. Traum und Alptraum im Deutschland des 20. Jahrhunderts. Stuttgart 1996 (= Transatlantische Historische Studien; 6)
- Alf Lüdtkke, Ikonen des Fortschritts. Eine Skizze zu Bild-Symbolen und politischen Orientierungen in den 1920er und 1930er Jahren in Deutschland. In: Lüdtkke, Marbolek, von Saldern, Amerikanisierung, 199–210
- Alf Lüdtkke, Inge Marbolek, Adelheid von Saldern, Einleitung. In: Lüdtkke, Marbolek, von Saldern, Amerikanisierung, 7–33
- Ludwig-Uhland-Institut für Empirische Kulturwissenschaft der Universität Tübingen (Hg.), Der deutsche Heimatfilm. Bildwelten und Weltbilder. Bilder, Texte, Analysen zu 70 Jahren deutscher Filmgeschichte. Tübingen 1989
- Kurt Luger, Franz Rest (Hg.), Der Alpentourismus. Entwicklungspotenziale im Spannungsfeld von Kultur, Ökonomie und Ökologie. Innsbruck u. a. 2002 (= Tourismus: transkulturell & transdisziplinär; 5)
- Kaspar Maase, Nahwelten zwischen „Heimat“ und „Kulisse“. Anmerkungen zur volkskundlich-kulturwissenschaftlichen Regionalitätsforschung. In: Zeitschrift für Volkskunde (94. Jahrgang/1998, Heft 1), 53–70
- Herbert Marcuse, Der Kampf gegen den Liberalismus in der totalitären Staatsauffassung. In: Schriften Bd. 3: Aufsätze aus der Zeitschrift für Sozialforschung 1934–1941. Frankfurt a. M. 1979, 7–44
- Siegfried Mattl, Sabine Müller, Amerikanismus diesseits der Imagologie. Einleitung. Basistext BTWH 2002/03. Unveröffentlichtes Manuskript, Wien 2002. Im Besitz der AutorInnen
- Colin McArthur, Chinese boxes and russian dolls. Tracking the elusive cinematic city. In: David B. Clarke (Hg.), The cinematic city. New York 1997, 19–45
- Jutta Menschik-Bendele, Psychoanalytisches zum Bergfilm. Heldinnen und Helden in den 30er Jahren. In: Aspetsberger, Der BergFilm, 85–99
- Merkur (9–10/1989)
- Monika Messner, The Foundation of a Myth: Visualizing the American West. In: Heusser, Grabher, American Foundation Myths, 175–185
- Michael Mitterauer, Reinhard Sieder, Vom Patriarchat zur Partnerschaft. Zum Strukturwandel der Familie. München 1991

- Felix Moeller, „Ich bin Künstler und sonst nichts.“ Filmstars im Propagandaeinsatz. In: Sarkowicz, Hitlers Künstler, 135–175
- Renate Möhrmann, Einleitung. In: Renate Möhrmann (Hg.), Verklärt, verkitscht, vergessen. Die Mutter als ästhetische Figur. Stuttgart/Weimar 1996, 1–19
- montage/av (3/2/1994)
- Robert Müller, Kritik des Amerikanismus. [www.dalank.de/archiv/rm\\_amer.html](http://www.dalank.de/archiv/rm_amer.html)
- Laura Mulvey, Visual Pleasure and Narrative Cinema. In: Braudy, Cohen, Film Theory and Criticism, 833–844
- Mica Nava, Modernity's Disavowal. Women, the city and the department store. In: Mica Nava, Alan O'Shea (Hg.), Modern Times. Reflections on a century of English modernity. London/New York 1996, 38–76
- Nancy P. Nenno, „Postcards from the Edge“: Education to Tourism in the German Mountain Film. In: Randall Halle, Margaret McCarthy (Hg.), Light motives. German popular film in perspective. Detroit 2003 (= Contemporary Film and Television Series), 61–83
- Rudolf Nottebohm, Hans-Jürgen Panitz (Hg.), Fast ein Jahrhundert. Luis Trenker. München/Berlin 1987
- Kurt Nowak, Kirchen und Religion. In: Benz, Graml, Weiß, Enzyklopädie des Nationalsozialismus, 187–202
- Rudolf Oertel, Film Spiegel. Wien 1941
- Otto Alfred Palitzsch, Die Eroberung von Berlin. In: *Der Kreis* 5 (Juli/August 1928). In: Kaes, Weimarer Republik, 281–283
- Julian Petley, Capital and Culture. German Cinema 1933–45. London 1979
- Patrice Petro, Nazi Cinema at the Intersection of the Classical and the Popular. In: *New German Critique* (74/1998), 41–55
- Detlev J. K. Peukert, Die Weimarer Republik. Krisenjahre der Klassischen Moderne. Darmstadt 1997 (= *Moderne Deutsche Geschichte*; 9)
- Gudrun Pilz, Berge, Glaube und Heimat. Eine ideologiekritische Auseinandersetzung mit dem Schriftsteller Luis Trenker. Wien, Univ. Diss. 1997
- Christine Pries (Hg.), Das Erhabene: Zwischen Grenzerfahrung und Größenwahn. Weinheim 1989
- Christine Pries, Einleitung. In: Pries, Das Erhabene, 1–32
- Michael Prinz, Die soziale Funktion moderner Elemente in der Gesellschaftspolitik des Nationalsozialismus. In: Prinz, Zitelmann, Nationalsozialismus und Modernisierung, 297–327
- Michael Prinz, Rainer Zitelmann (Hg.), Nationalsozialismus und Modernisierung. Darmstadt 1994
- Leonardo Quaresima, Der Film im Dritten Reich. Moderne, Amerikanismus, Unterhaltungsfilm. In: montage/av (3/2/1994), 5–22
- Arthur Maria Rabenalt, Film im Zwielficht. Über den unpolitischen Film des Dritten Reiches und die Begrenzung des totalitären Anspruches. Hildesheim 1978
- Christian Rapp, Höhenrausch. Der deutsche Bergfilm. Wien 1997
- Christian Rapp, Körper macht Kino. Skilaufen, Laufbild und der Weiße Rausch. In: Aspetsberger, Der BergFilm, 79–84

- Christian Rapp, Zur Topographie des deutschen Bergfilms (Arnold Fanck, Luis Trenker, Leni Riefenstahl). Wien, Univ. Diss. 1995
- Christian Rapp, Zwischen Naturapotheose und Körperkult. Eine Kurzbetrachtung des Genres Bergfilm. In: Filmarchiv 12, 6–11
- Peter Reichel, Der schöne Schein des Dritten Reiches. Faszination und Gewalt des Faschismus. Frankfurt a. M. 1996
- Robert C. Reimer (Hg.), Cultural History through a National Socialist lens: essays on the cinema of the Third Reich. Rochester/Woodbridge 2000
- Robert C. Reimer, Carol J. Reimer, Nazi-retro Film. How German narrative cinema remembers the past. New York u. a. 1992 (= Twayne's Filmmakers Series)
- Eric Rentschler, Hochgebirge und Moderne: Eine Standortbestimmung des Bergfilms. In: Uli Jung, Walter Schatzberg (Hg.), Filmkultur zur Zeit der Weimarer Republik. Beiträge zu einer internationalen Konferenz vom 15. bis 18. Juni 1989 in Luxemburg. München u. a. 1992, 195–214; sowie in: Horak, Berge, Licht und Traum, 85–102
- Eric Rentschler, Home Sweet Heimat: Luis Trenker, *The Prodigal Son*. In: Filmexil (1/1992), 13–27
- Eric Rentschler, How American Is It: The U.S. Image and Imaginary in German Film. In: Ginsberg, Thompson, Perspectives on German Cinema, 277–294
- Eric Rentschler, The Ministry of Illusion. Nazi Cinema and Its Afterlife. Cambridge, Massachusetts/London 1996
- Eric Rentschler, Mountains and Modernity: Relocating the Bergfilm. In: Ginsberg, Thompson, Perspectives on German Cinema, 693–713
- Cheli Reutter, The Fate of the American Western Film. In: Heusser, Grabher, American Foundation Myths, 187–199
- Frank Roost, Die Disneyfizierung der Städte. Großprojekte der Entertainmentindustrie am Beispiel des New Yorker Times Square und der Siedlung Celebration in Florida. Opladen 2000 (= Stadt, Raum, Gesellschaft; 13)
- Alfred Rosenberg, Der Mythos des 20. Jahrhunderts. Eine Wertung der seelisch-geistigen Gestaltenkämpfe unserer Zeit. München 1930
- Arno Rußegger, Das Matterhorn des Luis Trenker. Zum Thema Erstbesteigung als Wiederholung im Film. In: Aspetsberger, Der BergFilm, 55–77
- Arno Rußegger, Bergfahrer sind sichtbar. Zur Metaphorik des Raums im Bergfilm der 1930er Jahre. In: Filmarchiv 12, 18–23
- Adelheid von Saldern, Überfremdungsängste. Gegen die Amerikanisierung der deutschen Kultur in den zwanziger Jahren. In: Lütke, Marßolek, von Saldern, Amerikanisierung, 213–244
- Barry Salt, Film Style and Technology: History and Analysis. London 1992
- Hans Sarkowicz (Hg.), Hitlers Künstler. Die Kultur im Dienst des Nationalsozialismus. Frankfurt a. M./Leipzig 2004
- Thomas J. Saunders, Hollywood in Berlin. American Cinema and Weimar Germany. Berkeley/London 1994 (= Weimar and now; 6)
- Hans Dieter Schäfer, Amerikanismus im Dritten Reich. In: Prinz, Zitelmann, Nationalsozialismus und Modernisierung, 199–215

- Hans Dieter Schäfer, Das gespaltene Bewusstsein. Über die deutsche Kultur und Lebenswirklichkeit in Deutschland 1933–1945. München/Wien 1981, 114–162
- Irmbert Schenk (Hg.), Dschungel Großstadt. Kino und Modernisierung. Marburg 1999 (= Bremer Symposien zum Film)
- Irmbert Schenk, Geschichte im NS-Film. Kritisch Anmerkungen zur filmwissenschaftlichen Suggestion der Identität von Propaganda und Wirkung. In: *montage/av* (3/2/1994), 73–98
- Wolfgang Schivelbusch, Die Kultur der Niederlage. Der amerikanische Süden 1865 Frankreich 1871 Deutschland 1918. Berlin 2001
- Heide Schlüpmann, Faschistische Trugbilder weiblicher Autonomie. In: *Frauen und Film*. Heft 44/45: Faschismus (1988), 44–66
- Heide Schlüpmann, Unheimlichkeit des Blicks. Basel 1990
- Cornelia Schmitz-Berning, Vokabular des Nationalsozialismus. Berlin/New York 2000
- Gerhard Schoenberger, Ideologie und Propaganda im NS-Film. Von der Eroberung der Studios zur Manipulation ihrer Produkte. In: *Jung, Der deutsche Film*, 91–110
- Karl-Heinz Schoeps, Literature and film in the Third Reich. Rochester/Woodbridge 2004 (= Studies in German Literature, Linguistics, and Culture)
- Gertrud Scholtz-Klink (Hg.), Die Frau im Dritten Reich. Eine Dokumentation. Tübingen 1978
- Linda Schulte-Sasse, Entertaining the Third Reich: Illusions of wholeness in Nazi cinema. Durham/London 1996
- Georg Seeßen, Durch die Heimat und so weiter. Heimatfilme, Schlagerfilme und Ferienfilme der fünfziger Jahre. In: Hilmar Hoffmann, Walter Schobert (Hg.), Zwischen Gestern und Morgen. Westdeutscher Nachkriegsfilm 1946–1962. Frankfurt a. M. 1989 (= Schriftenreihe des Deutschen Filmmuseums Frankfurt a. M.), 136–161
- Georg Seeßen, Tanz den Adolf Hitler. Faschismus in der populären Kultur. Berlin 1994 (= *Critica Diabolis* 47)
- Georg Seeßen, Bernt Kling, Unterhaltung. Lexikon zur populären Kultur. Bd. 2: Komik, Romanze, Heimat und Familie, Sport und Spiel, Sex. Reinbek bei Hamburg 1977
- Georg Seeßen, Claudius Weil, Western-Kino. Geschichte und Mythologie des Western-Films. Reinbek bei Hamburg 1979 (= Grundlagen des populären Films; Bd. 1)
- Edward Shorter, Die Geburt der modernen Familie. Reinbek bei Hamburg 1983
- Edward Shorter, Bäuerliches Heiratsverhalten und Ehebeziehungen in der vorindustriellen Gesellschaft. In: Heidi Rosenbaum (Hg.), Seminar: Familie und Gesellschaftsstruktur. Materialien zu den sozioökonomischen Bedingungen von Familienformen. Frankfurt a. M. 1980, 252–266
- Friedrich Sieburg, Anbetung von Fahrstühlen. In: *Die literarische Welt* 2 (23. 7. 1926). In: Kaes, Weimarer Republik, 274–276
- Reinhard Sieder, Sozialgeschichte der Familie. Frankfurt a. M. 1987
- Georg Simmel, Die Alpen. In: Simmel, Philosophische Kultur. Über das Abenteuer, die Geschlechter und die Krise der Moderne. Gesammelte Essays. Berlin 1998
- Georg Simmel, Alpenreisen. In: <http://socio.ch/sim/alp95.htm>



- Georg Simmel, Die Großstädte und das Geistesleben. In: Simmel, Aufsätze und Abhandlungen 1901–1908. Bd. 1. Gesamtausgabe Bd. 7. Hg. v. Otthein Rammstedt. Frankfurt a. M. 1992, 116–131
- Georg Simmel, Soziologie. Untersuchungen über die Formen der Vergesellschaftung. Gesamtausgabe Bd. 11. Hg. v. Otthein Rammstedt. Frankfurt a. M. 1992
- Susan Sontag, Faszinierender Faschismus. In: Sontag, Im Zeichen des Saturn. Essays. Frankfurt a. M. 1990, 96–125
- Michael Sorkin, See you in Disneyland. In: Sorkin (Hg.), Variations on a Theme Park. The New American City and the End of Public Space. New York 2000, 205–232
- Jürgen Spiker, Film und Kapital. Der Weg der deutschen Filmwirtschaft zum nationalsozialistischen Einheitskonzern. Berlin 1975 (= Zur politischen Ökonomie des NS-Films; 2)
- Gerhard Stahr, Volksgemeinschaft vor der Leinwand? Der nationalsozialistische Film und sein Publikum. Berlin 2001
- Richard Steigmann-Gall, The Holy Reich. Nazi Conceptions of Christianity, 1919–1945. Cambridge 2003
- Gerd Stein (Hg.), Femme fatale – Vamp – Blaustrumpf. Sexualität und Herrschaft. Frankfurt a. M. 1985 (= Kulturfiguren und Sozialcharaktere des 19. und 20. Jahrhunderts; 3)
- Gertraud Steiner, Der Sieg der „Natürlichkeit“ im österreichischen Heimatfilm. In: Filmarchiv 12, 24–27
- Gertraud Steiner-Daviau, Arnold Fanck und Luis Trenker: „Regisseure für Hollywood“. In: Aspetsberger, Der BergFilm, 125–141
- Gertraud Steiner-Daviau, Der Bergfilm zwischen Kunst, Kitsch und Ideologie. Über Ganghofer, Fanck, Riefenstahl und Trenker zum Heimatfilm. In: Aspetsberger, Der Berg, 302–315
- Monika Steinhauser, Im Bild des Erhabenen. In: Merkur (9–10/1989), 815–832
- Frank Stern, Zwischen Ideologie und Unterhaltung: Der NS-Propagandafilm. In: Filmarchiv 23: Kino und Nationalsozialismus. Texte zur Retrospektive NS-Propagandafilme. 1. 4. bis 30. 4. 2005, Metro Kino, 46–54
- Rita Thalmann, Frausein im Dritten Reich. Frankfurt a. M. 1987
- Hans-Ulrich Thamer, Volksgemeinschaft: Mensch und Masse. In: Richard van Dülmen (Hg.), Erfindung des Menschen. Schöpfungsträume und Körperbilder 1500–2000. Wien/Köln/Weimar 1998, 367–386
- Klaus Theweleit, Männerphantasien. Bd. 1 und 2. München/Zürich 2002
- Georg Tidl, Die Frau im Nationalsozialismus. Wien/München/Zürich 1984
- Harry Tomicek, Der amerikanische Western. Hg. v. Österreichisches Filmmuseum, Wien (o. J.)
- Ferdinand Tönnies, Gemeinschaft und Gesellschaft. Grundbegriffe der reinen Soziologie. Darmstadt 1991 (= Bibliothek klassischer Texte)
- Dora Traudisch, Mutterschaft mit Zuckerguss? Frauenfeindliche Propaganda im NS-Spielfilm. Pfaffenweiler 1993 (= Frauen in Geschichte und Gesellschaft; 23)
- Luis Trenker, Alles gut gegangen. Geschichten aus meinem Leben. München 1979
- Luis Trenker, Berge und Heimat. Hamburg 1960
- Luis Trenker, Das große Luis Trenker Buch. Gütersloh/München/Wien (o. J.)
- Luis Trenker, Meine Berge. Berlin 1939

- Luis Trenker, Mutig und heiter durchs Leben. Hg. v. Herbert Reinö. München 1982
- Luis Trenker erzählt aus seinem Leben. Anekdotisch. München/Esslingen 1970
- Frank Trommler (Hg.), Amerika und die Deutschen. Bestandsaufnahme einer 300-jährigen Geschichte. Opladen 1986
- Guntram Vogt, Die Stadt im Film. Deutsche Spielfilme 1900–2000. Marburg 2001
- Robert Warshaw, Movie Chronicle: The Westerner. In: Braudy, Cohen, Film Theory and Criticism, 654–667
- Eva Warth, Hure Babylon versus Heimat. Zur Großstadtrepräsentation im nationalsozialistischen Film. In: Schenk, Dschungel Großstadt, 97–111
- Harry Erwin Weinschenk (Hg.), Wir von Bühne und Film. Berlin 1939
- Sabine Weiss, Die Österreicherin. Die Rolle der Frau in 1000 Jahren Geschichte. Graz/Wien/Köln 1996
- David Welch, Propaganda and the German Cinema 1933–45. London/New York 2001
- Karl Heinz Wendtland, Deutsche Spielfilmproduktion 1933–1945. Blüte des deutschen Films oder Ideologiefabrik der Nazis. Berlin o. J.
- Linda Williams, Film Bodies: Gender, Genre and Excess. In: Braudy, Cohen, Film Theory and Criticism, 701–715
- Elizabeth Wilson, The Sphinx in the City. Urban Life, the Control of Disorder, and Women. Berkeley/Los Angeles/Oxford 1992
- Karsten Witte, Film im Nationalsozialismus. Blendung und Überblendung. In: Jacobsen, Kaes, Prinzler, Geschichte des deutschen Films, 119–170
- Karsten Witte, The Indivisible Legacy of Nazi Cinema. In: New German Critique (74/1998), 23–30
- Karsten Witte, Visual Pleasure Inhibited: Aspects of the German Revue Film. In: New German Critique (24–25/1981–1982), 238–263
- Will Wright, Six Guns and Society. A Structural Study of the Western. Berkeley/London 1975
- Rainer Zitelmann, Die totalitäre Seite der Moderne. In: Prinz, Zitelmann, Nationalsozialismus und Modernisierung, 1–20
- Stefan Zweig, Die Monotonisierung der Welt. In: *Berliner Börsen-Courier* (1. 2. 1925). In: Kaes, Weimarer Republik, 268–273
- <http://de.wikipedia.org/wiki/Rauhnacht> (12. 2006)
- <http://www.celebrationfl.com> (12. 2006)
- [www.cinemaweb.com/silentfilm/bookshelf/11\\_loc\\_8.htm](http://www.cinemaweb.com/silentfilm/bookshelf/11_loc_8.htm) (11.2006)
- <http://website.lineone.net/~luke.mckernan/Irving.htm> (11.2006)

## **Filmografie**

*Der heilige Berg* ( D 1925/26, R: Arnold Fanck)

*Berge in Flammen* (D/F 1931, R: Karl Hartl, Luis Trenker)

*Der Rebell* (D 1932, R: Kurt Bernhardt, Luis Trenker)

*Das blaue Licht* (D 1932, R: Leni Riefenstahl)

*Sprung in den Abgrund* (D 1933, R: Harry Piel)

*Hitlerjunge Quex. Ein Film vom Opfergeist deutscher Jugend* (D 1933, R: Hans Steinhoff)

*Hans Westmar, einer von vielen* (D 1933, R: Franz Wenzler)

*Der verlorene Sohn* (D 1934, R: Luis Trenker)

*Der Kaiser von Kalifornien* (D 1936, R: Luis Trenker)

*Condottieri* (I 1937, R: Luis Trenker)

*Sergeant Berry* (D 1938, R: Herbert Selpin)

*Frauen für Golden Hill* (D 1938, R: Erich Waschnek)

*Wasser für Canitoga* (D 1939, R: Herbert Selpin)

*Gold in New Frisco* (D 1939, R: Paul Verhoeven)

*Luis Trenker erzählt* (Sendereihe des Bayerischen Rundfunks, D 1959–1973)

*Die Macht der Bilder: Leni Riefenstahl* (D/Uk/F/BG 1993, R: Ray Müller)

## Abstract

Die vorliegende Arbeit untersucht den Topos „Amerika“ in Luis Trenkers Film *Der verlorene Sohn* (D 1934).<sup>672</sup> Trenker tritt als Drehbuchautor, Regisseur und Hauptdarsteller auf. Der Film ist ästhetisch und inhaltlich positioniert in der späten Weimarer Republik, dem Aufstieg des Nationalsozialismus. Nach Siegfried Kracauer weisen viele Filme dieser Ära bereits auf eine Eingliederung in die autoritären Strukturen des NS-Systems hin und tragen Elemente der faschistischen Ideologie. Auch *Der verlorene Sohn* propagiert eine reaktionäre Ideologie, die mit fortschrittlicher Kameratechnik und innovativer Bildgestaltung transportiert wird – ein Charakteristikum des Bergfilmgenres, in dem Luis Trenkers Schaffen seinen Anfang nimmt und das Ende der Zwanzigerjahre seinen Höhepunkt erreicht.

Der Film transportiert Bilder und Wahrnehmungen jenes Landes, das bereits in den Zwanzigerjahren zum Referenzpunkt wichtiger kultureller und wirtschaftlicher Debatten wird. Die Analyse der auf mehreren Ebenen – narrativ, visuell, auditiv – entworfenen Bilder von „Amerika“ wird in zeitgenössische deutsche Diskurse über dieses Land eingebunden. Dabei geht es weniger um das „reale“ „Amerika“, sondern darum, womit es in der deutschen Diskussion verbunden und besetzt wird – also um deutsche Projektionen und Imaginationen, die in Feuilleton, Film und Literatur ihren Niederschlag finden sowie in politische Auseinandersetzungen einfließen.

„Amerika“ funktioniert in den Diskursen der Zwanziger- und Dreißigerjahre als Chiffre für Moderne, Modernisierung, Rationalisierung und Massenkultur. Einfluss und Übernahme solcher Entwicklungen in Deutschland werden unter dem Schlagwort „Amerikanisierung“ gefasst und in Feuilletons und „Amerikabüchern“ verhandelt. Dabei werden von KritikerInnen besonders die Produkte der Massenkultur (Film, Revuen etc.) zur Bedrohung für die „deutsche Kultur“ stilisiert. Positiv aufgenommen werden technische Errungenschaften, die Rationalisierung von Produktionsvorgängen, ebenso die amerikanische Produktkultur – bei einer Übernahme sollen sie jedoch „eingedeutscht“, den Verhältnissen im Land angepasst werden.

---

<sup>672</sup> Diese Arbeit ist Teil eines Gemeinschaftsprojektes, das die Darstellung von „Amerika“ in jenen zwei Filmen Luis Trenkers untersucht, die (zum Teil) in den USA gedreht wurden: *Der verlorene Sohn* (D 1934) und *Der Kaiser von Kalifornien* (D 1936). Konzept und Aufbau des gesamten Projekts haben wir gemeinsam entwickelt; Vorwort, Einleitung, das Kapitel über den Regisseur sowie der Schluss – eine Synthese unserer Ergebnisse – wurden gemeinsam verfasst. Die Filmanalysen – Kernstück der einzelnen Arbeiten – sind von der jeweiligen Autorin zu verantworten. Vgl. Marie-Noëlle Yazdanpanah, „Amerika“ in Luis Trenkers *Der Kaiser von Kalifornien* (1936), Wien, Dipl. Arb. 2005.

Film ist bereits in den Zwanzigerjahren ein wesentliches Transportmittel für Vorstellungen von „Amerika“: In Deutschland sind US-Filme zu sehen, die die Wahrnehmung von Land und Gesellschaft wesentlich formen; Hollywood wird zunehmend zum Referenzpunkt bezüglich Struktur und Organisation der Filmindustrie, der fortschrittlichen Filmtechnik, des story tellings sowie des Starsystems.

Nach 1933 ist eine Kontinuität vieler Amerikavorstellungen zu erkennen, wobei nun die Formel der „Bedrohung“ durch „Amerika“ aufgeweicht wird und einer Darstellung der Aneignung und Überwindung „Amerikas“ im „besseren“ NS-System weicht. Die Konkurrenz mit Hollywood bleibt aufrecht. Propagandaminister Goebbels will keine zu offensichtliche Propaganda im Film sehen; das deutsche Kino soll den populären Geschmack treffen und den deutschen Markt erweitern, wodurch (US-)Importe überflüssig werden sollen.

Trenker rekurriert im Film *Der verlorene Sohn* auf zeitgenössische Amerikabilder: Ideen einer Überlegenheit des NS-Modells, das soziale Missstände beseitigt, über die amerikanische Demokratie und das Wirtschaftsmodell Roosevelts prägen zunehmend die Wahrnehmung. Die Figur „Amerika“ steht nicht allein für den „American Dream“, den Traum vom sozialen Aufstieg und Erfolg, oder als Modell für technischen Fortschritt, Rationalisierung und Kommerzialisierung; „Amerika“ wird nun verbunden mit sozialer Ungerechtigkeit als Folge des amerikanischen Klassensystems und des US-Kapitalismus. Das Erscheinungsjahr 1934 ist geprägt von einer weltweiten Wirtschaftskrise – Arbeitslosigkeit, Not und Elend sind die Folgen; doch zeigt Luis Trenker diese Missstände nicht am Beispiel einer deutschen Stadt auf, sondern verlegt sie nach New York – Sinnbild für den amerikanischen Kapitalismus. In realistisch anmutenden, ästhetisch innovativen Szenen – teilweise mit versteckter Kamera gefilmt – präsentiert er den „Moloch Großstadt“, ein typisches Thema der Zwanzigerjahre. Manhattan steht in *Der verlorene Sohn* für eine entfremdete Form der Moderne, die in Kontrast gesetzt wird zur Schönheit der Südtiroler Bergwelt. Neben die narrative Darstellung des Unglücks hinter glänzenden Fassaden tritt bei Trenker jedoch weiterhin eine visuelle Faszination für New York als prototypische Großstadt mit moderner Architektur und tosendem Verkehr.

Diese Ambivalenz in der Wahrnehmung Amerikas, das Schwanken zwischen Bewunderung, Ablehnung und Befremden, charakterisiert *Der verlorene Sohn* und weist den Film als Bestandteil einer umfassenden deutschen „Amerika“-Rezeption zur Entstehungszeit aus.

## Lebenslauf

### Julia Teresa Friehs

Studium der Geschichte, Germanistik und Fächerkombination (Film- und Medienwissenschaften, Kulturwissenschaften und Gender Studies, Deutsch als Fremdsprache) an der Universität Wien

Teilnahme am internationalen Forschungsnetzwerk BTWH (University of California Berkeley, Eberhard-Karls-Universität Tübingen, Universität Wien, Harvard University); Vorträge bei internationalen wissenschaftlichen Konferenzen (März 2006 Berkeley, März 2006 Vancouver, Oktober 2006 Oldenburg, September 2004 Harvard, Juni 2003 Tübingen)

Mitarbeit an wissenschaftlichen Projekten (derzeit an der Erstellung des virtuellen Museums „Die Welt der Habsburger“)

Mitarbeit im Wien Museum (wissenschaftliche Mitarbeit bei den Ausstellungen „Am Puls der Stadt – 2000 Jahre Karlsplatz“ (2008) und „Am Gänsehäufel – ein Strandbad wird 100“ (2007), seit 2005 Inventarisierungsarbeiten, Lektoratstätigkeit)

Lehrauftrag an der New Design University St. Pölten (2005/06)

Lektoratstätigkeit bei Wiener Zeitschriften-Verlagen (seit 2000)

Wissenschaftliche Publikationen:

u. a. „HipHop in der Banlieue. Aneignungen von städtischem Raum in *La Haine*“ (mit Marie-Noëlle Yazdanpanah), in: *Alternative Histories of Urban Consumption. Alternative Geschichten urbanen Konsums*, hg. v. Susan Ingram, Wien: Mille Tre 2008;

„Alpine Medienavantgarde? Luis Trenker, der John Wayne der Dolomiten“ (gemeinsam mit Daniel Winkler, M. Yazdanpanah). In: *sinn-haft* 21/2007: *Alpine Avantgarden und urbane Alpen* (<http://www.sinn-haft.at/>);

Mitherausgeberin „Museum und Film“, Wien: Turia + Kant 2003;

Mitherausgeberin und Beiträge in *peng. zeitschrift für film kunst kultur* (2002/03)