

Irene Nierhaus

Haus und Heimat

Zur Geschlechterordnung in Heimatfilm und Wohnbau der Wiederaufbauzeit¹

„Er will mich doch bei sich haben, draußen in den Wäldern, auf der Jagd, in seinem alten Haus“ (Liesl, Enkelin des Hofrats).

„Das hätt' ich schon längst verkauft“ (Max, moderner Bildhauer)

„Das wird er nie tun. Es ist 200 Jahre in der Familie“ (Liesl, Enkelin des Hofrats).

Dieses kurze Dialogstück stellt einen zentralen Wendepunkt im Film *Der Förster im Silberwald*² (Österreich/1954) dar. Liesl, die Enkelin des Hofrats lebt als moderne Künstlerin in der Stadt und ist mit Max, dem *abstrakten* Bildhauer befreundet. Durch

einen Besuch bei ihrem Großvater im Dorf lernt sie das Land, die dörfliche Kultur und schließlich auch den Förster lieben und kehrt am Ende *heim* ins Dorf. In der Auseinandersetzung zeigt Max seine Verachtung für die Traditionen von Familie und Familienbesitz, während Liesl diese Verachtung bereits in Zweifel zieht.

Die Sequenz offenbart die Grundposition dieses Films, und auch die der meisten anderen Heimatfilme. Sie verdeutlicht den Gegensatz zwischen urban-technisierter Zivilisation und ländlich-agrarischer Gemeinschaft, die in Familie, Geschlechterordnung oder Bindung an den *Boden* nach klaren hierarchischen Gesetzen und Werten organisiert ist. Zentrales Motiv ist die Abwehr moderner Lebensweisen, die das Sozialgefüge transformieren und all ihrer Konsequenzen. Die Bilder der Filme korrelieren mit denen, die in anderen gesellschaftlichen Bereichen – so auch im Wohnbau – hergestellt werden, und stellen Grundpositionen der (österreichischen) Wiederaufbaugesellschaft der Jahre 1945 bis 1955 dar.

Vom Begriff zum Inbegriff

Heimatvorstellungen sind Assoziationscluster um eine sozialräumliche und kulturelle Identitätssehnsucht. Sie sind Gedächtnis eines aus der Zeit Liegenden – sei es verloren und/oder noch nicht eingetreten. Das Heimatgefühl bezeichnet der Kommunikationsphilosoph Vilém Flusser als magisches Denken, denn die „geheimen Codes der Heimaten sind nicht aus bewussten Regeln, sondern größtenteils aus unbewussten Gewohnheiten gesponnen.“³ In dieser Psychisierung ist Heimat ein moderner Begriff. Zunächst ein Rechtsbegriff, wird Heimat erst durch die Herausbildung von Nationalstaat, Industrialisierung, Technisierung und Urbanisierung im 19. Jahrhundert zum Inbegriff der mythischen Verbindung von Biografie und Ort, Sozialität und Raum. Heimat ventiliert eine real nie existierende soziale Einheit der Bevölkerung als Volk, das sich, nach Siegfried Kracauer „im Raum leiblich“⁴ darstellt. Die leibliche Verortung bildet eine Kategorie der Heimatvorstellungen und insbesondere ihrer politischen Ideologisierung. Heimat wird zur figurativ faßbaren Form von Nation, die Vergesellschaftungsformen⁵ des modernen Staates populär – nämlich mit Metaphern der vorindustriellen Gesellschaft – übersetzt. Sie ist Produkt der bürgerlich-städtischen Kultur, die seit 1800 rustikalisierte Versatzstücke von Heimat ausbildet; diese werden dann am Beginn dieses Jahrhunderts zur Basis der Heimatschutzbewegungen. Der Heimatschutz wird in der sozialen Auseinandersetzung zur Kampfparole gegen Sozialismus und urbane Zivilisation. Die bäuerliche Sozialordnung mit ihren scheinbar zeitlosen patriarchalen Strukturen vermittelt vorgeblich Stabilität gegenüber der Unberechenbarkeit der städtischen, fluktuierenden Massen.

Parallel zur politischen Funktion von Heimat entwickelt sich ihre ökonomisierbare Seite in Sommerfrische und Tourismus, die ebenfalls von der rustikalen Distanz zum städtischen Leben profitiert. In diesem Spannungsfeld zwischen Nation, Ökonomie und Tourismus bewegen sich Heimatrepräsentanzen, die freilich in den unterschiedlichen historischen Phasen jeweils andere Züge annehmen.

Haus und „Charakter“

Der Bestand des *Vater-Hauses* garantiert den Bestand patriarchaler Familien- und Sozialstrukturen vorbildhaft. Im bereits erwähnten Film *Der Förster vom Silberwald* sind der alte Hofrat (Großvater) und die junge Enkelin geradezu Allegorien von Bestehen und Erneuerung. Der noch nicht verheiratete Förster wird dann die Patrilinearität fortsetzen, die im Heimatfilm durch die fast ausschließliche Präsenz von Vätern und Großvätern – und die fast durchgehende Absenz von Müttern – dargestellt wird. Als behäbiges Bürgerhaus mit dicken Mauern, hölzernen Stiegen, alten Möbeln und gedecktem Tisch ist das Haus immer wieder zu sehen; im Film *Der Förster vom Silberwald* lebt hier der Großvater, der (alte und weise) Hofrat.

Das mit dem Haus verbundene hohe Maß an Tugendhaftigkeit wird erst im Kontrast zum modernen Bildhaueratelier in der Stadt in vollem Ausmaß sichtbar. Das Atelier ist ein *Anti-Haus* mit gläsernen, von kaltem blauem Licht erhellten Innenraum, körperloser filigraner Treppe, Metallspalten und modischen Regalen aus Metall und Glas sowie abstrakten Plastiken und einem Radioschrank mit Jazzmusik. Die hypermodische Ausstattung signalisiert Traditionsverleugnung und bildet den räumlichen Kontext instabiler Persönlichkeiten, wie Liesls Freund Max, dem in der Stadt lebenden Bildhauer.

Haus und *Anti-Haus* bilden Metaphern sozialer Ordnung und Dauer versus Unordnung und Fluktuation. Beide schließen in ihrer Erscheinung an die politisch polarisierte Architekturdebatte an, die schon in der Zeit zwischen den Weltkriegen die Lager spaltet. Materialien wie Stein und Holz in Verbindung mit regional(istisch)en Bauformen sichern scheinbar die alten Werte, während Glas und Stahl als Zeichen der Industrie und Internationalität gelten. 1929 schreibt der wichtigste Theoretiker des deutschen Heimatschutzes Paul Schultze-Naumburg über „das Gesicht des deutschen Hauses“ und seine „drohende Vergewaltigung“: „Tritt man vor die heute so laut angepriesenen Häuser, so beschleicht einen allerdings die Vorstellung, daß sie irgendwo angefertigt und irgendwo durch einen Boten abgestellt wären und genau so gut irgendwo anders stehen könnten. Nirgends spricht etwas von der inneren Verwandtschaft mit der Erdoberfläche, dem Pflanzenwuchs, dem Himmel darüber und dem Blut bodenständiger Bewohner. Es sind wirklich stationäre Schlafwagen geworden, die man überall hinschieben könnte. Als nächste Schlußfolgerung wäre zu erwarten, daß sie gleich durch das fahrbare Haus ersetzt werden. Es gibt ja genug fahrendes Volk, das seinen Lebensstil darin erblickt, keine Heimat zu haben. Tatsächlich gehen diese Bestrebungen ja auch überwiegend von den Nomaden der Großstadt aus, die den Begriff der Heimat längst verloren haben und den Begriff des Elternhauses oder gar des Stammhauses gar nicht kennen. Aber was soll aus einem derartig wurzellos gemachten Volke werden [...]?“⁶

Das Hofratshaus als ein solches Stammhaus verweist schon durch sein Alter auf eine Zeit vor der bedrohlich dargestellten Industrialisierung, die im Film als aggressiver Eindringling visualisiert wird. Da durchschneidet ein glänzender Eisenbahnschienenstrang das Bergtal oder das rote Sportauto von Max schießt laut durch das Bild direkt auf den Betrachter zu – Liesl hingegen sitzt auf dem langsamen Pferdegespann. Das Haus repräsentiert soziale – und damit auch geschlechtliche – Ordnung. Hier wandelt sich die Hofratskelin Liesl von der modernen Künstlerin zum „natürlichen Mädln“; hier

tauscht sie die Ballrobe gegen ein Dirndl, hier schenkt sie dem Großvater eine Muttergottes mit Kind „aus der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts“. Die Statue symbolisiert im Film die Wandlung Liesls. Zum einen wurde sie von Liesl selbst restauriert und markiert somit deren Abwendung von der zeitgenössischen Bildhauerei hin zur reproduktiven Kunstpflege, wie es dem hegemonialen Bild weiblicher Fähigkeiten in den Künsten entspricht. Zum anderen verweist die Statue auf Liesls Wende zur *richtigen*, weil weiblichen Rolle als zukünftige Mutter.

Die Handlungsräume des Films, die durch die Kombination von Ort, Ausstattung und Requisit entstehen, sind nicht nur narrativ ergänzende Folien der Darsteller, sondern verschichten sich mit den Figuren. Wie Kleidung, Gesten und Mimik positionieren Handlungsräume eine *Rolle* im gesamten Geschehen. Die psychische und moralische Verschichtung von Figur und Raum hat in Architektur und Bauen eine lange Geschichte. So wird beispielweise das Haus mit der Körperhülle der Seele identifiziert. Dem hat auch die Aufklärung und die Rationalisierung der industriellen Gesellschaft kein Ende gesetzt. Im Gegenteil, in der Entwicklung der bürgerlichen Wohnkultur im 19. Jahrhundert korrespondiert die Innenraumausstattung mit der emotionalen Ausstattung der neuen bürgerlichen Familie und noch in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts memorieren die Wohnratgeber: „Zeig’ mir Deine Wohnung und ich sage Dir, wer Du bist!“

Die Heimatfilme zeigen im Wechsel mit Natur- und Landschaftsausschnitten *private* und *öffentliche* Orte und Räume, die ein stereotypes, das soziale Gefüge repräsentierendes Ensemble bilden. Zu den *öffentlichen* Orten gehört – an erster Stelle der Dorfhierarchie – die Amtsstube mit dem Schreibtisch von Bürgermeister oder Oberförster. Das informellere Pendant dazu ist der Stammtisch mit männerbündlerischem Status, wo Freizeit stattfindet, aber auch Fragen des Ehrenkodexes abgehandelt werden. Frauen sind in diesen Runden fehl am Platz. In dem Film *Die Fischerin vom Bodensee* (BRD/1956) platzt eine *fesche* Französin in die Männerrunde, die schließlich als Betrügerin entlarvt wird. In dem Film *Die Geierwally* (D/1940, BRD/1956), in dem sich die Protagonistin von der geschlechtlich ambivalenten Wilden zur gezähmten Frau wandeln muß, drängt sie sich heimlich über ein Vordach in eine Männerrunde, was ihr die Kritik einträgt, am unpassenden Ort zu sein: „Anständige Madln sind net am Dach, sondern am Bankl.“

Ins Umfeld des Stammtisches gehören das Gasthaus, wo auch Liebschaften oder im sozialen Rang *niedere* Lieben – etwa zwischen Kellerin/Magd und Jagdgehilfe – angebahnt werden und die Dorffeste, die zumeist am Übergang zwischen Zivilisation und Natur (Tanzboden auf der Wiese) stattfinden. Die Feste sind immer Schauplatz männlicher Rivalität und Potenzmesserei, die z.B. am Schießstand ausgetragen wird: Im Film *Försterliesl* (BRD/1956) ist die Schützenscheibe eine sich bückende, das Hinterteil zeigende Frau.

Das ganze Dorf als sozialer Mikrokosmos kommt stets mit dem Kirchturm als „Zeigefinger Gottes“ ins Bild. Kirche, Kapelle oder Pfarrhaus sind oberste ethische Instanz und sakrales Pendant zu den Amtsstuben.

Zu den *privaten* Orten gehört das Wohnhaus von „anständigen“ Dorfbürgern oder reicheren Bauern, das immer alt und mit Heiligenfiguren und Kachelöfen ausgestattet

ist. Die ständige Präsenz von Herd und Tisch macht diese Objekte zu ikonischen Orten, die stellvertretend für das „Heim“ schlechthin stehen. An beiden hantieren in allen Filmen stets Frauen, so daß sie die Verortung des Weiblichen im Haus bzw. das Hausinnere und das *Heim* als Weibliches repräsentieren. Wenn Männer dagegen am Herd erscheinen, ist dies als Defizitsituation ausgewiesen – so z.B. im Film *Jäger vom Fall* (BRD/1956), wo der verliebte, aber noch unverheiratete Jäger seinem Jagdgast unbeholfen eine Mahlzeit kocht. Auch das Bett ist ein stets mit weiblichen Figuren verbundener Ort. Männer befinden sich nur als Kranke im Bett oder aber sie verstecken als Wilderer ihre Waffe darin – was in dieser libidinösen Besetzung auch auf die gefährliche erotische Anziehungskraft der Wilddiebe deutet.

Die Wohnorte von Wilderern und Schmugglern sind schmutzig, karg und grob mit massiven, rauhen Wänden, roh gezimmerten Möbeln und ungedeckten Tischen, entbehren also jeder integrierenden Häuslichkeit. Im Film *Adler vom Velsatal* (BRD/1956) wird die *brave*, im Dirndlausschnitt ein Kreuz tragende, blonde Andrea im blumengeschmückten Haus mit fürsorglich gedecktem Tisch gezeigt; ihr tritt als Kontrast die schwarzhaarige, mit Ohrenringe behängte Gina, die an die *Zigeunerin* zeitgleicher Schlafzimmerbilder des populären Wandschmucks erinnert, gegenüber.

Blockhütten im Wald oder am Berg dienen dem temporären Aufenthalt: den *Guten* zur Rast, den *Schlechten* als Versteck; immer aber sind sie Zwischenstationen.

Zum Mobiliar der Heimatfilme gehört auch das „Marterl“ (kleine Marter), ein religiöser Bildstock, der die Stelle eines menschlichen Unglücks bezeichnet, zur Besinnung mahnt und mit seinem Heiligenbild Schutz verspricht. Im Film *Die Geierwally* aus dem Jahre 1940 sieht die Kamera der Heldin vom Standpunkt eines Marterls aus nach, als sie den Stall des Vaterhauses anzündet und flieht; der Mord an ihrem Geliebten wird durch das Marterl, das den Schuß abfängt, verhindert. Marterl im Außenraum wie Heiligenstatuetten in Innenräumen geraten bedeutungsreich in Erzählabschnitte. Im Film *Der Förster vom Silberwald* wird die Muttergottesstatue – positioniert zwischen Hofrat und Förster – zum Vorgriff auf die Ehe mit Liesl. Im Film *Försterliesl* gestaltet eine arrogante Städterin eine einfache Stube geradezu blasphemisch zum überquellenden Boudoir um. Sie hängt ein rüschereiches, weibliche Erotik repräsentierendes Ballkleid neben ein Kruzifix.

Marterl und Heiligenstatuette schaffen eine ethisch-religiöse Katastralisierung der Umwelt und eine Allgegenwärtigkeit höherer Gesetzlichkeit. Die Marterl verwandeln Natur in gesegnete Landschaft und sind als religiöse Signaturen auch gängigste Motive der Tourismusprospekte. Zudem werden Marterl und Heiligenstatuette als Produkte der Volkskunst gewertet, d.h. als Darstellung von *richtigen* Werten in maßvoller Form und damit als Gegensatz zur *unrichtig-kritischen* und *maßlosen* modernen Kunst.

Haus und Heimat

Objekte und Räume erzeugen bildreich topologische Situationen. In seiner phänomenologischen Darstellung des Hauses schreibt (ebenfalls in den fünfziger Jahren) Gaston Bachelard: „Das Haus ist ein Verband von Bildern, die dem Menschen eine Stabilität

beweisen oder vortäuschen. Unaufhörlich stellt man sich seine Wirklichkeit vor: alle diese Bilder zu unterscheiden, hieße die Seele des Hauses aussagen [...] das Bild des Hauses (scheint) zur Topographie unseren intimen Seins zu werden.“⁷ Die Beziehung zwischen Haus und „Seelenbildern“ ist, wie erwähnt, eine historisch lang tradierte. Die Architekturtheorie beschäftigt sich immer wieder mit Fragen nach dem *Ur-Haus* – gerade auch im 19. und 20. Jahrhundert, als der Wohnbau zum weitesten Aufgabenfeld der Architekten wird und als sozialpolitische Aufgabe in den Mittelpunkt der Ideologien rückt. In den zwanziger Jahren kommt es zu einer extremen Polarisierung der paradigmatischen Vorstellungen vom Haus. Auf der Seite des Heimatschutzes steht das *Ur-Haus* mit Bodenhaftung und beschirmenden Steildach. Auf der Seite des *Neuen Bauens* wird das Haus dagegen als lebensorganisierender Mechanismus verstanden, der sich über technische Mittel und Materialien (klare Kuben, Stahlrohr etc.) darstellt.

Aus diesem Kontext kommen die Bilder vom Haus und „Anti-Haus“, die in den dreißiger bis fünfziger Jahren in vielen Diskursbereichen gegenwärtig sind. So schreibt der Kunsthistoriker Hans Sedlmayr in seinem in den fünfziger Jahren erschienenen und eifrig rezipierten Buch „Verlust der Mitte“ – ähnlich wie Schultze-Naumburg vom drohenden „beweglichen“ Haus und dem „Loslösen von der Erdbasis“.⁸ Auch der Philosoph Martin Heidegger hakt auf dieser Ebene zivilisationspessimistischer Skepsis ein. Heidegger hatte bei den Architekten vielbeachteten Darmstädter Gesprächen 1951 über *Bauen-Wohnen-Denken* gesprochen. Er ortet die Heimatlosigkeit des modernen Menschen nicht im Fehlen von Wohnungen, sondern im „Rasen“ der Medien und Technologien, das sein „Wesen in das Unheimliche treibt“. Obwohl Heidegger die Sprache als Haus des Seins bezeichnet und das Wohnen als Daseinsform von der Figur eines realen Hauses trennt, bleiben Spuren eines Hauses sichtbar, das Wohnen in seinem Sinn veranschaulicht. Es ist dies das eigene Bauernhaus im Schwarzwald, der einzige reale Bau, auf den er im Darmstädter Vortrag Bezug nimmt: „Denken wir für eine Weile an einen Schwarzwaldhof, den vor zwei Jahrhunderten noch bäuerliches Wohnen baute. Hier hat die Inständigkeit des Vermögens, Erde und Himmel, die Göttlichen und die Sterblichen, einfältig in die Dinge einzulassen, das Haus gerichtet. Es hat den Hof an die windgeschützte Berglehne gegen Mittag zwischen die Matten in die Nähe der Quelle gestellt. Es hat ihm das weit ausladende Schindeldach gegeben, das in geeigneter Schräge die Schneelasten trägt und tief herabreichend die Stuben gegen die Stürme der langen Winternächte schützt. Es hat den Herrgottswinkel hinter dem gemeinsamen Tisch nicht vergessen, es hat die geheiligten Plätze für Kindbett und Totenbaum, so heißt dort der Sarg, in die Stuben eingeräumt und so den verschiedenen Lebensaltern unter einem Dach das Gepräge ihres Ganges durch die Zeit vorgezeichnet.“⁹

Das nicht entfremdete Wohnen bezieht Heidegger auf das heimatliche Urbild, das zwar nicht mehr in der gleichen Weise erscheinen kann und soll, aber in seinem patriarchal-agrarromantischen Grundideal einen prekären gedanklichen Topos für das moderne Leben und Wohnen nach 1945 liefert. Heidegger hatte sich allein und mit seiner Frau, die im Dirndl und mit Haarknoten auftritt, fotografieren lassen. In der Kömodie *Alte Meister* polemisierte Thomas Bernhard über diese Selbstdarstellung: „[...] tritt aus seinem Blockhaus hinaus und schaut auf den Horizont, schnitzt er seinen Stock, setzt er seine Haube auf, nimmt er seine Haube vom Kopf, [...] löffelt er Suppe, schneidet er



„Die Sennerin von St. Kathrein“, 1955, aus: Ge-
traud Steiner: Die Heimat-Macher. Kino in
Österreich 1946-1966, Wien 1987, S. 176.

sich ein (selbstgebackenes) Brot ab, schlägt er ein (selbstgeschriebenes) Buch auf, macht er ein (selbstgeschriebenes) Buch zu, bückt er sich [...].¹⁰ Die von Bernhard ironisierte Konstruktion eines allzeitlich Wahr-Authentischen korreliert mit den Bildern des Projektes *Heimat* in und außerhalb des Heimatfilms.

Kunstprodukt Heimat

Bei einem Großteil der aus bürgerlich-städtischer Perspektive entstandenen Heimatkunst in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts wird eine rustikale Kunstwelt erzeugt. Gleichmaßen ist das Bild von Heimat im Heimatfilm im Gegensatz zu seiner Repräsentanz als Unverwechselbares, Einmaliges und Authentisches ein explizit synthetisches Produkt, das u.a. durch die technische Apparatur des Films entsteht. Bei Filmproduktionen werden Orte und Ansichten unterschiedlichster Herkunft zusammengefügt, um ein möglichst *typisches* Bild heimatlicher Räume herzustellen und dadurch das Ikon Dorf, Haus oder Landschaft zu erzeugen. Ein Filmgasthaus kann aus den Ansichten mehrerer alter Häuser bestehen, „ganze Wagenladungen von alten Madonnen und anderen Holzfiguren wurden per Lastauto abtransportiert und irgendwo malerisch aufgestellt, so daß die Besucher des Films nachher vor Begeisterung ausriefen: 'Gott, ist der Schwarzwald schön!'“¹¹

In den älteren Filmen wird der Raum als hermetisches Kontinuum zwischen Kirche, Gasthaus, Bauernhaus und Landschaft illusioniert. Es sind gleichmäßige Abfolgen von

Gesamtansichten und Ausschnitten, die zu einem bald bekannten Ensemble fusionieren. Bauernhäuser werden in leichter Schräge, fast frontal und als *ganzes* Haus gezeigt, Innenräume von wenig veränderten Standpunkten und nur soweit fragmentiert vorgestellt, daß ein tableauartiger Gesamteindruck möglich bleibt. Der Film *Der Jäger vom Fall* spielt großteils an mehreren, stets wiederkehrenden und gleich positionierten Tischen – dem Tisch am Sennhaus, dem Tisch vor dem Sennhaus, dem Tisch im Försterhaus, etc. – und an diesen Tischen bedienen stets Frauen. Das Bild der stabilen Heimat wird aus ruhenden Ansichten von übersichtlichen Orten zusammengefügt. Die tableauartige Ruhe der Räume dient den Protagonisten, die gleichermaßen standardisiert werden. Unübersichtliche Räume sind nur im Verband mit unsicheren Orten und undurchsichtigen Personen zu sehen – etwa der höhlenartige Keller, in dem sich der Schmuggler aufhält (*Adler vom Velsatal*), oder der verwinkelte Innenraum einer Berg-
hütte, in der sich Wilderer verstecken (*Jäger vom Fall*). Figur und Ort werden – wie zuvor gezeigt – entsprechend dem Prinzip: „Heimat fungiert als der Verdinglichungsbe-
griff von Herkunft schlechthin“¹² identifiziert.

Die zunehmende Thematisierung des Tourismus, der immer auch Teil der Heimatfilme ist – gezeigt werden sich einfügende oder nicht-einfügende Gäste – bedeutet für die Handlungsorte ab Mitte der fünfziger Jahre vermehrt die Kombination von verkürzten, touristisch-typisierten Versatzstücken (im Film *Försterliesl* werden Stall, Heugabel, Schweinetrog sowie Gasthaus, Heurigenbänke und Girlanden, kokette Mägde u.v.m. vorgeführt), d.h. der Film zeigt nicht die Addition von Blicken in die Landschaft, sondern reiht Postkartenansichten aneinander.

Wohnbau und Heimat

Strategien der Beheimatung kennzeichnen auch den Wohnbau der Wiederaufbauzeit und zwar sowohl am einzelnen Gebäude wie in der städtebaulichen Konstellation der Siedlung und in den öffentlichen Bildern an den Hauswänden.

Die Siedlungen des Wiederaufbaus sind als *Nachbarschaft* konzipiert, die im Städtebau nach 1945 das eigentliche planerische Ordnungssystem ist. Mit gemeinschaftsbildenden, lokalen Gruppierungen soll der Atomisierung der Bevölkerung entgegengewirkt werden. Der Nachbarschaftsgedanke enthält die Hoffnung, über eine Bauweise ein nachbarschaftliches Verhalten herzustellen, das gleichzeitig einen Zugriffspfad der Allgemeinheit auf die Einzelwohnung bildet. Das Nachbarschaftsmodell soll also auch garantieren, daß die Bevölkerung durch die Einbindung in überschaubare Gruppen selbst überschaubar bleibt. Der direkte Vorläufer für diesen Gedanken liegt im Städtebau des Nationalsozialismus. Die Praxis der fünfziger Jahre erwies allerdings, daß die dorfähnlichen Nachbarschaften eine Verkennerung der städtischen Lebensrealitäten bedeuteten, da die „realen Integrationsflächen der heutigen Großstadtfamilie“¹³ nicht den Lebensformen im alten Quartier entsprachen.

Die Wohnhäuser des Wiederaufbaus zwischen 1945 und 1955 kombinieren Versachlichung und Narration; der Baukörper wird rationalisiert und standardisiert, während das Baudetail (Dachsimse, Fensterformen oder Torprofile) im Sinn von individualisie-

rendem Handwerk beredsam bleibt. Auch der Umriß mit aufhockendem Satteldach und Standfestigkeit signalisierendem Sockel erinnert an das Einfamilienhaus. Hier werden also Bilder vom Haus bewahrt. Der Soziologe René König bemerkte im Zusammenhang mit retrospektiven Wiederaufbaukonzepten in der Bundesrepublik Deutschland, man könne Häuser „zerstören, nicht aber Bilder, diese überleben die Zerstörung und machen ihre Wirkung beim Wiederaufbau bemerkbar.“¹⁴ Dennoch enthält die Versachlichung des Wohnbaus das Verschwinden vertrauter Erzählweisen vom Haus wie sie der Heimatfilm konstruiert. Dieses Verschwinden wird in den fünfziger Jahren noch als Verlust gewertet, daher übernimmt neben dem narrativen Baudetail damals die Kunst-am-Bau die Erzählung und verbildlicht mit Wandbildern und Plastiken den Sinn des Wohnens, was seitens der Stadtverwaltungen *Vermenschlichung* genannt wird. Die Betonung der Bilder bloß als Täuschungsmanöver gegen die Monotonisierung zu sehen, wäre allerdings zu einfach. Dafür ist die unendlich reproduzierte Gleichform des Baublocks zu präsent und zudem sind Quantität und Massenproduktion durchaus positive und stolze Gütezeichen des Wiederaufbaus. Auch die Besucher der Heimatfilme wissen sich an der Weltläufigkeit des modernen Mediums Film teilhabend und bereisen in der nächsten Woche im Film vielleicht Afrika oder sehen sich in das Chicago der Gangsterkriege versetzt. Die Gleichzeitigkeit von Modernität und Traditionsbindung – oft im Sinn eines akuten Ambivalenzkonfliktes, bleibt für die Wiederaufbau- und beginnende Wirtschaftswundergesellschaft bezeichnend.

Öffentliche Bilder

Natur und Naturhaftigkeit sind das Hauptthema der Wandbilder und Plastiken in den Siedlungen der fünfziger Jahre. Wie im Heimatfilm fungiert in den öffentlichen Bildern des Wohnbaus die Natur einerseits als Ersatz für den Aufenthalt in freier Landschaft, andererseits werden soziale Beziehungen auf diese Weise *vernaturalisiert*. Die Naturbilder mit Personendarstellungen machen durchweg *große* Aussagen über das Leben, die Positionen der Geschlechter und die Gesellschaft als harmonische Gemeinschaft. Das konfliktlose Miteinander erscheint möglich, da alle ihre als *natürlich* eingestuft Positionen erfüllen: Die Frau tritt als pflegende Mutter auf (Frauen tragen bis in die erste Hälfte der fünfziger Jahre oft veraltete Requisiten wie Holzschuhe, Nackenhaarknoten oder bodenlange Gewänder), der Vater als stets Arbeitender, das Kind als fröhlich Spielendes oder brav Lernendes. Die Arbeitenden erscheinen im versöhnlichen Nebeneinander von Hand- und Kopfarbeit. Die Bilder des Films und die Bilder in der Wohnsiedlung sind Metaphern von Fleiß, Ehrenhaftigkeit, Familienglück und Aufbauwillen und benennen die Pflichten der Bewohner, wodurch das *private* Heim und die Freizeit in der Gemeinschaft der Staatsbürger verortet wird. Das hermetische Bild dient als Leitfaden zum Weg aus der konfliktreichen, heterogenen und situationsbezogenen, oft unkonventionellen Realität der Nachkriegszeit.

Dabei geht es immer um das Einhalten einer sozial und damit auch geschlechtlich unverrückbaren Rolle. Der Film *Die Geierwally* (in den Fassungen von 1940 und 1956) dreht sich nur um die Positionierung der Titelheldin als Frau. Es sind Motive der *ver-*

kehrten Welt, wenn sich Wally in Außenräumen bewegt, während Männer in den Innenräumen verharren: Wally klettert zum Geierhorst, während die Männer in der Stube essen; Wally flieht durch die Nacht, während zwei Bauern in der Hütte sitzen; Wally zieht in die Berge, während ihr Vater krank im Bett liegt; nur derjenige, der sie schließlich zur Frau *wendet*, ist auch immer *draußen* und noch weiter *fort*. Die allgegenwärtigen Jäger sind Prototypen der durch Umkleidekabinen gegangenen Soldaten, d.h. sie sind Versöhnungsformen männlicher Umrüstung vom Krieg zum Frieden. Mit ebensoviel Ehrverständnis und Pflichtgefühl nehmen sie ihre Kontrollläufe nun auf heimatlichem – weiblich konnotiertem – Territorium auf, um es gegen „Lumpen“ (und Wilderer, Deserteure, Widerständler, Schwarzmarktprofiture) zu verteidigen. Man könnte meinen, mit der Umarbeitung der gesellschaftspolitischen Ordnung nach 1945 wäre *Heimat* ein obsolet gewordenes Auslaufmodell. Die restaurativen Seiten des neuen Staates brauchen jedoch paternalistisch-bewahrende Bilder, wodurch im Wiederaufbau die Heimatbilder mit neuem Sinn belebt werden. In diese Symbolproduktion gehören neben den Heimatfilmen auch Schlager und eben das Haus mit Satteldach, das schon im Bauformenstreit der zwanziger und dreißiger Jahre den Erhalt konservativer Geschlechter- und Familienstrukturen zu garantieren schien. Die Rekonstruktion und Verbreitung familiärer Beziehungen und ihrer traditionellen geschlechtlichen Strukturiertheit wird in der Wiederaufbaugesellschaft ganz wesentlich über Repräsentanzen wie Haus, Häuslichkeit und familiären Binnenraum vermittelt. Die Familie als mikroskopischen Staat gilt es nach dem Krieg wiederherzustellen und vor *modernen* Bedrohungen zu bewahren: „In der neueren Zeit sind auf Ehe und Familie Anschläge verschiedener Art erfolgt [...]. Der Versuch, die Familie überhaupt aufzulösen, Mann und Frau in die öffentliche Arbeit zu zwingen und die Kinder in der staatlichen Kinderkaserne aufzuziehen, ist zwar dort, wo er gemacht wurde, gescheitert, aber es gibt noch andere zersetzende Einflüsse [...] Kaum einmal in der Woche sind alle Mitglieder der Familie um den gemeinsamen Tisch vereinigt [...]. Es ist doch erschreckend, daß namentlich in der jetzigen Nachkriegszeit die Zahl der Ehescheidungen ein Ausmaß angenommen hat, das den ganzen Jammer des gegenwärtigen Familienlebens zeigt“¹⁵, ist in einer heimatkundlichen Bildungsschrift für Wiener JunglehrerInnen aus dem Jahre 1951 zu lesen.

Die Bilderbündel des Heimatfilms der Wiederaufbauzeit beziehen sich ständig auf Daseinsfragen von gut und böse, gerecht und ungerecht etc. und machen den Film, wie früher das bürgerliche Historienbild, zum Medium und Repräsentanten staatlich-nationaler Ordnungsmuster. Der frühe Heimatfilm kann als Unterhaltungsform der Re-Patriotisierung, Re-Zivilisierung und Re-Integration der Bevölkerung in stabile Verhältnisse nach den Kriegswirren, gleichsam als Staatsbürgererziehung, bezeichnet werden. Außerdem erlaubte er als Medium der Unterhaltung eine Distanzierung zur gelebten Realität. Bis zur staatlichen Konsolidierung Österreichs und dem offiziellen Abschluß des Wiederaufbaus in den Jahren 1954/55 ist der Heimatfilm das meistbesuchte Filmgenre. Seine diskursiven Bilder waren seit Jahrzehnten vertraut und nicht nur im Wohnbau und der Ortsbildpflege, sondern auch in fast allen Medien und medialen Verarbeitungen bekannt: in der Heimatkunst, den Romanen und Volksstücken, den Schlagern und Operetten, Trachtenvereinen und Musikkapellen, in der Tourismuswerbung

und auch in den politischen Symbolen, etwa der Kleidung der Heimatverbände der Ersten Republik oder dem Steirerhut zeitgenössischer Politiker.

Von der Pflicht zur Konsumpflicht

In der zweiten Hälfte der fünfziger Jahre zieht sich in den Wandbildern der Wohnbauten das allgemein-gesellschaftliche Interesse aus seiner unvermittelten Präsenz scheinbar zurück und gibt allmählich der Schilderung des Privaten und der Natur als dem Privaten zugewiesenen Bereich Vorrang: Da spielen Mütter mit ihren Kindern, die Väter arbeiten weniger und sind als Privatpersonen Teil des Familienbildes geworden, die Arbeitsdarstellungen verschwinden und die Bilder zeigen Muße und Situationen der Freizeitgestaltung. Die Gesamtkonografie der Kunst-am-Bau in den Wohnanlagen wechselt von der Staatsbürgerpflicht zum Freizeitkonsum. Damit ist auch ein Strukturwandel angekündigt, der durch die angekurbelte Marktwirtschaft (und den Ausbau des Sozialsystems) den Familienraum zum zentralen Ort der Warenkonsumption macht: Das Reisen wird für einen größeren Teil der Bevölkerung möglich und die heimatlichen Dörfer und Landschaften sind nicht mehr nur im Film zu besichtigen.

Die im Heimatdiskurs immer bestehende folkloristische, ökonomisierbare Seite wurde damit zu ihrer vorrangigen Funktion. Entsprechend der Warenästhetik müssen dabei möglichst viele und eindeutige Images (Ausbildung von Bildstandards) in kurzer Zeit den Verbraucher über die Art der Ware informieren. In den Heimatfilmen ist dieser Vorgang ab der zweiten Hälfte der fünfziger Jahre in der raschen Aneinanderreihung von standardisierten Bildern abzulesen, die durch eine meist lustig-unterhaltsame Story verbunden werden. Im Film *Die Försterliesl* wird das Gasthaus zur Kombination von Tanzboden, Tenne mit *Milchbar* und hereinmarschierender Blasmusikkapelle. Auch die sozialen und geschlechtlichen Bilder werden verstärkt stereotypisiert – so erscheint die Magd immer als sexy, der Knecht als doof, Dorffestszene vervielfachen sich und werden zu einem Panoptikum aus Maibäumen, Trachtenvereinen, Volksmusikskapellen, Volkstanzgruppen, lustigen Raufereien. Die Transformation von der vaterländischen zur warenästhetischen Heimat bedeutet nicht den Rückzug des allgemein-gesellschaftlichen Interesses, sondern ist die Übersetzung von paternalistischen in demokratisch-integrative Formen der Massengesellschaft.

1 Der Beitrag ist eine gekürzte Fassung des Artikels: *Wie im Film. Heimat als Projekt des Wiederaufbaus*, in: *Ohne Untertitel: 100 Jahre Kino in Österreich*. Hrsg. von Ruth Beckermann und Christa Blümlinger. Wien 1996

2 Der Filmtitel im österreichischen Verleih war „*Echo der Berge*“. Der Film wurde von der steirischen Landadelsfamilie Meyr-Melnhof zunächst als reiner Jagdfilm initi-

iert. Siehe Gertraud Steiner: *Die Heimat-Macher. Kino in Österreich 1946-1966*. Wien 1987, S. 160ff. Die Familie gehört zu den größten Grundbesitzern Österreichs mit angeschlossener Papierindustrie.

3 Vilém Flusser: *Von der Freiheit des Migranten. Einsprüche gegen den Nationalismus*. Berlin 1994, S. 21.

4 Siegfried Kracauer: *Aufbruch der Mittelschichten. Eine Auseinandersetzung mit*

dem „Tat“-Kreis. In: *Das Ornament der Masse, Essays*. Frankfurt/Main 1977, S. 83.

5 Zu den Vergesellschaftungsformen gehört u.a. die Übertragung von Verantwortungen aus dem privaten in den allgemein-gesellschaftlichen Bereich der Institutionen und der Verwaltungen. Z.B. bildet sich der Sozialbereich (Altersversorgung, Krankenpflege etc.) erst im 19. Jahrhundert als eine Aufgabe des Staates heraus. Das bedeutet, daß Lebensfunktionen vom unmittelbaren Lebensumfeld persönlich-familialer Beziehungen abgekoppelt und in die „abstraktere“ (negativ oft als „anonym“ bezeichnete) Form einer öffentlichen Institution übersetzt werden. Die Ausbildung der modernen Massengesellschaft ist geprägt von solchen Umformungen.

6 Paul Schultze-Naumburg: *Das Gesicht des deutschen Hauses*. München 1929, S. 9 (Hervorhebungen im Originaltext).

7 Gaston Bachelard: *Poetik des Raumes*. Frankfurt am Main 1960 (Originalausgabe 1957), S. 43 und S. 26.

8 Hans Sedlmayr: *Verlust der Mitte. Die bil-*

dende Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts als Symptom und Symbol der Zeit. Frankfurt/Main 1969, S. 116.

9 Martin Heidegger: *Bauen-Wohnen-Denken*. In: *Mensch und Raum. Das Darmstädter Gespräch 1951*. Braunschweig 1991, S. 100-101.

10 Thomas Bernhard, *Alte Meister. Komödie*. Frankfurt/Main 1988, S. 93.

11 Zit. nach Gertraud Steiner, S. 90.

12 Burghart Schmidt: *Am Jenseits zu Heimat. Gegen die herrschende Utopiefeindlichkeit im Dekonstruktiven*. Wien 1994, S. 183.

13 Elisabeth Pfeil: *Wohnung und Stadt*. In: *Der Aufbau* 1967, Heft 12.

14 Zu den Quellen zum Wohnbau und der Kunst-am-Bau sowie zur Gesamtproblematik vgl. Irene Nierhaus: *Kunst-am-Bau im Wiener kommunalen Wohnbau der fünfziger Jahre*. Wien, Köln, Weimar 1993.

15 *Groszstadtheimat. Ein Wegweiser für den heimatlichen Unterricht in der Großstadt mit besonderer Rücksicht auf die Verhältnisse Wiens*. Hrsg. von Ludwig Battista. Wien 1951, S. 17.