

Echo der Berge – Klänge der Heide. Musik im Heimatfilm der 1950er Jahre

Stephanie Großmann, Universität Passau

Summary. The article presents in its first part an overview of how musical and visual elements can generally interact and interlink within the film. It focuses especially on the potential of music to produce and influence narrative structures and strategies. Based on this, the contribution then examines – by taking the example of the Heimatfilm of the 1950s – how film music affects and leads the filmic narration in this genre and which semantics it connects to the items ‘music’ and ‘music-making’.

Zusammenfassung. Der Beitrag präsentiert zunächst einen Überblick über die Bandbreite der zentralen bildlich-musikalischen Relationen im Film und fokussiert dabei das Potenzial der Musik, narrative Strukturen und Strategien hervorzubringen und zu beeinflussen. Aufbauend darauf untersucht der Beitrag dann am Beispiel des Heimatfilms der 1950er Jahre, welchen Einfluss die Filmmusik auf das filmische Erzählen nimmt und mit welchen Semantiken dieses Genre die Größen ‚Musik‘ und ‚Musizieren‘ auflädt.

1. Einleitung

Ganz allgemein konstituiert sich das filmische Erzählen aus dem Zusammenwirken verschiedener visueller und auditiver Zeichen und Zeichenkomplexe. Auf der Ebene des Bildes sind es die Darstellung des filmischen Raums, der Figuren und Körper, die filmische Erzählhaltung (Point of View), die Bildstruktur, die Einstellungsgröße, -länge und -perspektive sowie Montage und Schnitt, die narrative Strukturen transportieren. Auf der Ebene des Tons ist es primär die gesprochene Sprache (Dialoge, Monologe), die am Prozess der filmischen Narration beteiligt ist, aber auch nachgelagert die Geräusche und die Musik, die auf einer eher atmosphärisch-emotionalen Ebene wirksam sind. Dieser Beitrag widmet sich nun explizit der Musik und ihren Funktionen im filmischen Erzählen. Da die Musik – vor allem im Vergleich mit der Sprache – in Bezug auf die von ihr vermittelte Semantik

ein eher offenes Zeichensystem ist, ist ihr jeweiliges Bedeutungspotenzial im Film in besonderem Maße von den anderen Zeichensystemen abhängig und durch eine permanente Kohärenzbildung zwischen der visuellen und auditiven Ebene des Filmes beeinflusst. Nach einem theoretisch-systematischen Überblick über die bildlich-musikalischen Relationen im Film und die potenziellen Strategien, durch Musik die narrativen Strukturen der Filme zu lenken und zu beeinflussen,¹ untersucht dieser Beitrag am Beispiel des Heimatfilms der 1950er Jahre ganz konkret den Einfluss der Filmmusik auf das filmische Erzählen in diesen Filmen und ihre Funktion innerhalb der Bedeutungsgenerierung.

2. Filmmusik – Musik im Film

2.1 Musik und Bild

Aus einer formalen Perspektive kann das bildlich-musikalische Verhältnis prinzipiell auf drei unterschiedliche Arten aufeinander bezogen sein: 1. Ist die auditive Quelle der Musik auf der visuellen Ebene des Films verortet, spricht man von *intradiegetischer Musik*. Diese ist selbst explizit Teil der Diegese und der filmischen Narration und sie kann von den Figuren gehört werden. Bei der intradiegetischen Musik kann weiter differenziert werden, ob die Musikquelle unmittelbar abgebildet wird, also Teil des Bildraumes ist (*on-screen*), oder ob ihre Quelle innerhalb des dargestellten filmischen Raumes zwar nicht-sichtbar ist, aber durch Kohärenzbildung angenommen werden kann, dass sie trotzdem innerhalb der Diegese hörbar ist (*off-screen*). 2. Ist die Musik hingegen nicht Teil der Diegese, ist sie folglich weder für die Figuren innerhalb der filmischen Narration hörbar noch ihre Quelle sichtbar, spricht man von *extradiegetischer Filmmusik*. 3. Ein durch filmische Montage erzeugter kontinuierlicher Übergang zwischen intra- und extradiegetischer Filmmusik über mehrere Einstellungen und Szenen hinweg soll mit dem Begriff *ambidiegetische Filmmusik* bezeichnet werden. Hierbei ist die Musik entweder zunächst im filmischen Raum verortet und ist dann weiter hörbar, obwohl die Szene gewechselt hat, oder die Filmmusik hat zunächst extradiegetischen Status und erfährt dann aber durch einen Szenenwechsel eine Bindung an den visuell präsentierten Raum.

Neben dem formalen Verhältnis von Musik und Bild gibt es eine Vielzahl von möglichen funktionalen Relationen zwischen der musikalischen und visuellen Ebene, die im Folgenden beschrieben werden sollen.

2.2 Musik und Dramaturgie

Musik übernimmt im Film zumeist eine ordnende und strukturierende Funktion, indem sie innerhalb einer Szene dramaturgische Höhepunkte anzeigt,

die Beziehung zwischen aufeinanderfolgenden Sequenzen verdeutlicht oder in der Diegese weit auseinanderliegende Einheiten verbindet. Die Musik kann also eine Beziehung zwischen den visuellen und anderen auditiven Zeichen des Films aufbauen und auch disparate Zeichenkomplexe zu sinnvollen und sinnhaften Einheiten verschmelzen.

Innerhalb einer Sequenz können einzelne musikalische Elemente mit visuellen Zeichen korrelieren, sodass sie sich gegenseitig hervorheben und verstärken. Es können beispielsweise der Rhythmus der Musik und der Schnitt synchron sein, wodurch die Wahrnehmung der Rezipientinnen und Rezipienten auf die syntagmatische Struktur des Filmes gelenkt wird. So können bei einer hohen Frequenz Bedeutungen wie ‚ereignisreich‘ und ‚schnell‘ oder bei geringer Frequenz auch ‚ruhig‘ und ‚langsam‘ vermittelt werden. Darüber hinaus kann Musik in einer Szene das ‚Wichtige‘ markieren und so als Relevanzsignal fungieren. Musikalische Höhepunkte zeichnen sich zumeist durch die Wiederholung einer Sinneinheit oder eines Themas in gesteigerter Form aus. Diese Steigerung kann beispielsweise durch einen nach oben transponierten Melodieverlauf, eine zunehmende Dynamik oder auch durch eine Verlangsamung in Form eines Ritardando erzeugt werden. Der Spannungsbogen der Musik überträgt sich dabei auf die anderen visuellen und auditiven Zeichen des Films, sodass der Moment der musikalischen Klimax auch als zentraler Moment der gesamten Szene inszeniert wird.

Die Montage reiht einzelne filmische Elemente, einzelne Einstellungen, aneinander und stellt sie in einen Sinnzusammenhang. Durch die spezifische Relation dieser einzelnen Elemente zueinander wird eine Bedeutung generiert, die es zu rekonstruieren gilt. Das Verhältnis der montierten Elemente erschließt sich aber zumeist nicht allein durch die visuellen Inhalte der Elemente, sondern wird durch die auditive Ebene und insbesondere durch die Filmmusik unterstützt, die eine Kohärenz der Bilder etabliert und strukturiert. Prinzipiell sind diesbezüglich zwei Strategien zu unterscheiden:

Einerseits kann der Fortlauf gleicher Musik disparate Bilder und Einstellungen zu einer Einheit verschmelzen. Die Filmmusik glättet also die Übergänge auf der visuellen Ebene, wodurch sie größere Sinneinheiten schaffen kann (z.B. bei Rückblenden oder Zeitraffung). Andererseits kann die auditive Ebene durch eine deutliche Veränderung der musikalischen Struktur anzeigen, dass die aufeinanderfolgenden Bilder bzw. Einstellungen der visuellen Ebene als diskontinuierlich aufzufassen sind, dass zwischen ihnen demnach harte (inhaltliche) Brüche bestehen.

Musikalische Themen und Motive können durch die Verbindung mit visuellen oder sprachlichen Zeichen mit außermusikalischen Größen aufgeladen werden. Diese Verbindung wird hergestellt, indem (meist mehrfach) simultan das musikalische Thema oder Motiv zu hören ist und das visuelle Zeichen fokussiert zu sehen und das sprachliche Zeichen ebenfalls zu hören ist. Dabei wird die musikalische Struktur zum Signifikanten des visuellen oder sprachlichen Signifikats semiotisiert. In der Musikwissenschaft spricht man in diesem Zusammenhang von **E r i n n e r u n g s m o t i v e n**.

Diese musikalischen Erinnerungsmotive können auch Sequenzen, die im Film nicht chronologisch auftreten, aufeinander beziehen, sodass durch die Musik ein intratextuelles Syntagma generiert wird. Hierbei handelt es sich zumeist nicht nur um eine formale syntaktische Verbindung von Elementen, sondern zugleich um eine aus dieser Verbindung rekonstruierbare Zuweisung spezifischer semantischer Bedeutungen; Musik etabliert in diesem Fall einen Sinnzusammenhang auf einer höheren Abstraktionsebene.

2.3 Musik und Spannung

Eine herausgehobene, dramaturgische Funktion, die Musik im Film übernehmen kann, ist die Erzeugung und Verstärkung von Spannung. Der Begriff der Spannung kann in die Bereiche *S u r p r i s e* und *S u s p e n s e* untergliedert werden, wobei *Surprise* die Spannungserzeugung durch plötzliche, unerwartete, überraschende Aktionen bezeichnet, die bei den Rezipientinnen und Rezipienten ein Erschrecken auslösen. *Suspense* hingegen benennt eine sich langsam aufbauende Spannungskurve, bei der eine diffuse Unkalkulierbarkeit der Ereignisse im Vordergrund steht: Mindestens ein Zeichensystem im Film deutet auf eine Bedrohung hin, die sich aber mit den Implikationen der anderen Zeichensysteme nicht deckt. Dadurch wird bei den Rezipientinnen und Rezipienten eine Unsicherheit ausgelöst, die sich im weiteren Verlauf des Films in beide Richtungen bestätigen kann – die erahnte Bedrohung kann eintreten oder aber auch uneingelöst bleiben. *Suspense* beruht somit auf einer Asymmetrie des Wissens, die in den allermeisten Fällen durch die Musik unterstützt und manchmal auch erzeugt wird. Eine prototypische *Suspense*-Sequenz beruht darauf, dass auf der visuellen Ebene des Films zunächst keine Bedrohung vermittelt wird, wohingegen auf der auditiven Ebene der Einsatz von extradiegetischer Filmmusik eine Bedrohung evoziert, die sich auf die Gefühle der Rezipientinnen und Rezipienten überträgt. Vom Klangspektrum stehen dissonante Intervalle, eine extrem hohe oder tiefe Tonlage und Instrumente mit eher kalter Klangfarbe paradigmatisch für drohende Gefahr in der Filmmusik.

2.4 Musik und Emotionalisierung

Musik konstituiert sich aus den Parametern Melodie, Rhythmus, Harmonik, Dynamik, Agogik und Instrumentation und jeder dieser Parameter kann auf bestimmte Emotionen verweisen, indem er der Musik eine *g e s t i s c h e F o r m* verleiht, die mit der gestischen Form von Emotionen korreliert (Bierwisch 1990: 161ff.). Im kulturellen Wissen unserer Gesellschaft ist beispielsweise verankert,² dass wir Trauer tendenziell mit einem langsamen, in sich gekehrten, dumpfen Gestus in Verbindung bringen, der musikalisch durch eine rhythmisch ruhige, langsamer werdende, von der Dynamik eher leise Melodie in Moll gespiegelt werden kann. Freude drückt sich hingegen eher

beschwingt und kraftvoll aus, was musikalisch beispielsweise durch einen punktierten Rhythmus, eine aufsteigende Melodielinie und eine Dur-Harmonik aufgegriffen werden kann. Dieser emotionale Gestus von Musik kann im Film funktionalisiert werden, indem er mit der Emotion der im Film dargestellten Szene, Person oder Situation korreliert. Die Filmmusik fokussiert und verstärkt diese Emotion und rückt sie in den Vordergrund oder der emotionale Gestus der Filmmusik macht überhaupt erst deutlich, welche Emotion der visuellen Ebene zugrunde gelegt werden soll.

Musik hat darüber hinaus die Fähigkeit, diesen emotionalen Gestus innerhalb einer sehr kurzen Zeitspanne zu etablieren; bereits nach wenigen Tönen kann sie innerhalb von Sekunden ein Gefühlsbild aufrufen und auf die Rezipientinnen und Rezipienten übertragen. Diese Wirkung von Musik nutzt der Film, um Szenen, die auf der visuellen und narrativen Ebene zunächst bedeutungslos sind, mit Emotionen aufzuladen und in einen spezifischen Kontext einzubetten. Filmmusik übernimmt hier eine argumentative Rolle im Zusammenwirken der unterschiedlichen am Film beteiligten Zeichensysteme, da sie zentrale Informationen darüber vermittelt, wie eine Szene semantisch eingebettet ist, und die Rezipientinnen und Rezipienten vom emotionalen Stellenwert einer Szene überzeugt. Dabei kann argumentativ oder persuasiv eingesetzte Filmmusik die Entwicklung der Narration antizipieren.

Wird die argumentative oder persuasive Funktion von Filmmusik noch weiter gesteigert, dann kann man von einer perlokutionären Funktion sprechen, bei der die Emotionen der Rezipientinnen und Rezipienten nicht nur beeinflusst, sondern massiv manipuliert werden. Da sich das Hören im Gegensatz zum Sehen eher emotional-unbewusst vollzieht, hat die Filmmusik einen sehr starken und tiefgreifenden Zugriff auf die Gefühle der Rezipientinnen und Rezipienten und kann diese mehr oder weniger unmerklich lenken und leiten. Dieses affektive Potential von Musik (wurde und) wird häufig zur Unterstützung von politischer Propaganda missbraucht, aber auch in amerikanischen Blockbusterproduktionen zur emotionalen Manipulation genutzt. Dabei inszeniert die filmmusikalische Überhöhung von Szenen die im Film visuell und narrativ vermittelten Werte und Normen als unhinterfragbar und allgemeingültig, indem sie die Rezipientinnen und Rezipienten mit ihrer Klanggewalt überwältigt.

2.5 Konzeptionelle Funktionen von Musik

Neben den strukturierenden und emotionalisierenden Funktionen kann Filmmusik auch konzeptionelle Aufgaben für den filmischen Raum übernehmen. Sie kann sowohl auf die zeitliche Situierung der Diegese verweisen als auch das Gefühl für den dargestellten Raum, also die raumsemantische Situierung, unterstützen und so eine integrative Funktion in Bezug auf die visuelle und narrative Ebene ausüben. Plakative Beispiele für einen Verweis auf 1. geographische Räume durch die Musik sind der

Dudelsack als Zeichen für Schottland, der markante Rhythmus des Tangos als Zeichen für Argentinien, auf der Pentatonik aufbauende Harmonien als Zeichen für den ostasiatischen Raum oder die Melodie einer Nationalhymne als Zeichen für einen Staat oder eine Nation. Häufig wird die Inszenierung bestimmter 2. sozialer Räume im Film ebenfalls durch die Musik gestützt. So transportiert beispielsweise intradiegetisch eingesetzte elektronische Musik die Atmosphäre einer Diskothek und der Klang der Orgel das Raumgefühl einer Kirche. Die Filmmusik kann auch mit weiteren 3. räumlich distinkten Merkmalen eines präsentierten Raumes korrelieren. Räumliche Weite kann etwa durch Halleffekte und einen großen Tonumfang einer Melodie und räumliche Enge durch Dämpfung des Klanges und kleine Intervallschritte in der Melodie und Harmonie aufgegriffen werden.

Es wurden bereits die musikalischen Erinnerungsmotive als ein Phänomen beschrieben, das innerhalb eines Films bestimmte Szenen, Personen oder Konzepte syntaktisch und semantisch miteinander verknüpfen kann (vgl. 2.2 Musik und Dramaturgie). Erinnerungsmotive haben aber nun nicht nur innerhalb einer dargestellten Welt das Potential bestimmte Inhalte an sich zu binden, sondern auch über die Grenzen eines Einzeltextes hinaus. Es gibt musikalische Motive, die Bestandteil des kulturellen Wissens einer Gesellschaft sind, sodass mit dem Hören dieses Motivs zum einen das Motiv identifiziert und damit gleichzeitig auch als bedeutsam erkannt und zum anderen die mit ihm verknüpften Konzepte abgerufen werden können. Durch die intertextuelle Verwendung von musikalischen Themen und Motiven kann auf Personen, Gefühle, Ideen und sogar ganze Werkkontexte verwiesen werden und diese können dann mit den Größen der dargestellten Welt in Bezug gesetzt werden, sodass sie den Bedeutungshorizont der dargestellten Welt um textexterne Bezugspunkte erweitern.

2.6 Musik und (gesungener) Text

Von besonderer Relevanz für die Bedeutungsgenerierung durch Filmmusik sind Liedtexte. Ihre semiotische Beschaffenheit hat sowohl Anteil am Zeichensystem ‚Sprache‘ als auch am Zeichensystem ‚Musik‘: Ein sprachlicher Zusammenhang, meist überdeterminiert durch poetische Strukturen, wird mittels musikalischer Strukturen transportiert. Durch die Einbettung in einen musikalischen Zusammenhang werden Liedtexte jedoch anders wahrgenommen als die Figurenrede im Film, da sie in ihrer ästhetischen Ausdrucksweise eher einem Gedicht ähneln und damit in einem Spannungsverhältnis zu alltagssprachlichen Äußerungen stehen. Ihr Status lässt sich in den meisten Fällen als impliziter Kommentar zum filmischen Geschehen beschreiben, denn Liedtexten können Aussagen formulieren, die die Figuren der Diegese oder auch eine extradiegetische Erzählinstanz nicht in dieser Art unmittelbar und unverblümt mitteilen könnten, weil sie entweder in dieser Direktheit oder aber in dieser poetischen Ausdrucksweise unangemessen erscheinen würden.

3. Musik im Heimatfilm der 1950er Jahre

Der sich in den 1950er Jahren etablierende Heimatfilm verweist – sowohl durch die Wahl seiner Sujets als auch durch seine Situierung in ländlichen Topographien – auf ein starkes Bedürfnis nach heiler Welt und Naturromantik in der deutschen Nachkriegsgesellschaft. Nach den Zerstörungen durch den 2. Weltkrieg sind es gerade die idyllischen Rückzugsräume, die der Film als Heimatorte inszeniert und in denen er die filmische Verhandlung von wünschenswerten Normen und Werten vorführt.³ Der Auswahl der für diese Untersuchung herangezogenen Filme ist der von Gräf (2012: 55) formulierte Heimatfilmbegriff zugrunde gelegt, der folgende Genremerkmale als konstitutiv definiert:

1. Das Paradigma der ‚Heimat‘ muss entweder auf der Oberflächen- oder in der Tiefenstruktur der filmischen Narration verhandelt werden.
2. Der Film bedient sich spezifischer Authentizitätssignale, die die dargestellten Welten als mimetische Abbildungen einer realexistierenden extratextuellen Welt inszenieren.
3. Eine positive Lösung der im Film verhandelten Konflikte.⁴

Für die untersuchten Heimatfilme zeigt sich, dass das Zeichensystem Musik massiv an der filminternen Bedeutungsgenerierung und Ideologievermittlung beteiligt ist. Im Folgenden soll nun aufgezeigt werden, wie diese Filme musikalische Strukturen funktionalisieren, um die für den Heimatfilm spezifischen Ideologeme herauszubilden.

3.1 Extradiegetische Filmmusik – Natur, Freiheit und Emotionalisierung

Zunächst kann zwischen der narrativen Funktion von extradiegetischer und intradiegetischer Musik unterschieden werden. Extradiegetische Filmmusik wird im Heimatfilm vor allem in konventioneller Weise zur Emotionalisierung und Spannungsgenerierung eingesetzt. In *Grün ist die Heide* (BRD 1951, Regie: Hans Deppe, Musik: Alfred Strasser), gewissermaßen der Prototyp des deutschen Heimatfilms der 1950er Jahre, kommen sich der Förster Walter Rainer und Helga Lüdersen bei einem Waldspaziergang im Dämmerlicht näher, während zugleich ein gesuchter Wilderer – von den Zuschauerinnen und Zuschauern sowie Helga bereits als Helgas Vater Lüder Lüdersen identifiziert – im gleichen Teil des Waldes auf der Pirsch ist. Der Wechsel zwischen den Szenen, in denen das Liebespaar „Zieprack“⁴⁵ zu sehen ist, und den Szenen, in denen der Wilderer und der zu erlegende Hirsch gezeigt werden, wird deutlich durch unterschiedliche extradiegetische Musik gekennzeichnet. Durch die dramatische und stellenweise dissonante Musik, die die Szenen um Lüdersen begleitet, wirkt auch der dämmerige Wald bedrohlich. Die gleiche Darstellungsweise des Waldes erscheint hingegen in den Einstellungen, die Helga und Walter zeigen, als wild-roman-

tisch, was allein auf die harmonische und sanftere Musik dieser Einstellungen zurückzuführen ist. Durch den mehrfachen Wechsel der Szenen sowie der Musik wird zum einen Spannung generiert, die sich mit dem von Helga und Walter gehörten Schuss und der Flucht Lüdersens entlädt, und zum anderen wird der Wald als ambivalenter Raum inszeniert, da er sowohl mit den Bedeutungen ‚Bedrohung‘ als auch mit ‚Romantik‘ aufgeladen wird.

Eine weitere für den Heimatfilm spezifische Funktion, die an die extradiegetische Filmmusik delegiert wird, ist die rekurrente Überhöhung der visuellen Darstellung von Naturaufnahmen. In Alfred Stummers *Der Förster vom Silberwald / Echo der Berge* (A 1954, Musik: Viktor Hruby) erklingt zu einer Vielzahl der Berg- und Tieraufnahmen deutlich (im musikhistorischen Sinne) hochromantisch geprägte Musik, die sich in ihrem sinfonischen Klang durch eine exzessive Betonung des gefühlvollen Ausdrucks auszeichnet. Dabei findet eine Amalgamierung der Bild- und Tonebene statt, die den Raum ‚Natur‘ als audiovisuell erfahrbaren ‚Klangraum‘ inszeniert (vgl. auch Krah und Wiesel 1999: 156ff.). Die Figuren Hubert Gerold und Liesl Leonhard kommen sich bei einer Bergtour näher, die vor allem durch die Beobachtung der Tiere und der Natur geprägt ist. Die visuell vorgeführte Weite der Berglandschaft, die der Adler majestätisch überfliegt, wird durch die Korrelation mit den bombastischen Blechbläserklängen zum Raum der Freiheit überhöht (vgl. Abb. 1 und 2).

Für die Verwendung extradiegetischer Musik im Heimatfilm lässt sich konstatieren, dass genau die Koppelung von bildlich vorgeführten, natürlichen Landschaftsräumen und sinfonischer Musik, die an sich als kultureller und dezidiert nicht natürlicher Klangraum zu werten ist, einen Topos der Ursprünglichkeit und Authentizität erzeugt. Der Widerspruch zwischen ‚authentischen‘ Bildern und massiv kulturell überformtem Klang wird hierbei durch die filmhistorische Konventionalisierung völlig verschleiert. Denn bereits während der Stummfilmzeit untermalen musikalische Versatzstücke vor allem aus dem Repertoire der Romantik die Filmbilder, sodass gerade die opulente Musik paradoxerweise ein Mehr an Natürlichkeit suggeriert.



Abb. 1 und 2: *Der Förster vom Silberwald* (1954).

3.2 Intradiegetisches Singen und Musizieren als Generator eines (virtuellen) Heimatgefühls

Neben der extradiegetisch verwendeten Filmmusik ist vor allem ein häufiger Einsatz von intradiegetischer Filmmusik signifikant für den Heimatfilm der 1950er Jahre. Permanent wird gesungen, musiziert oder zu Musik getanzt. Ein besonders plakatives Beispiel hierfür ist der Film *Heimat, Deine Lieder* (BRD 1959, Regie: Paul May, Musik: Rolf A. Wilhelm). Von seinen 84 Minuten Laufzeit werden allein 30 Minuten durch explizite intradiegetische Gesangsakte bestritten, sodass man sich dem Eindruck nicht entziehen kann, dass die gesamte Narration nur als Bindeglied zwischen den einzelnen Gesangsnummern fungiert. Zugleich stützt diese Darstellungsweise auch die narrative Strategie des Films: Er etabliert ausdrücklich eine enge Verbindung zwischen den Größen ‚Musizieren‘ und ‚Heimat‘, denn die Kinder im SOS-Kinderdorf finden dort eben genau deshalb eine Heimat, weil sie gemeinsam singen. In der Tiefenstruktur des Films wird diese Konzeption sogar so weit getrieben, dass Hannes, der beste Sänger und Solist des SOS-Kinderdorfchores, letztendlich dadurch belohnt wird, dass er seinen erblindeten und ihm zunächst unbekanntem Vater durch eine Zeitungsankündigung für einen Auftritt des SOS-Kinderchores wiederfindet, also sich die zuvor installierte Substitution der Heimat und Familie durch Musik für ihn in einer realen Familienzusammenführung auflöst.

Wird das aktive Singen von Kinder- und Heimatliedern in *Heimat, Deine Lieder* für die Kindergeneration dazu funktionalisiert, ein unmittelbares Heimatgefühl in der Gemeinschaft des SOS-Kinderdorfes zu installieren, so führt der Film für die ältere Generation eine andere Konzeption durch die Interaktion von Bild und Musik vor: Bei einem Gesangsabend in einem Gasthaus singt der Kinderchor für die Dorfbewohnerinnen und Dorfbewohner, zu denen auch einige Vertriebene zählen, das „Lied vom Riesengebirge“. ⁶ Diese Darbietung erzeugt vor allem bei den Vertriebenen ein sentimentales, wehmütiges Gefühl. Zum Gesangsakt werden parallel schwarz-weiß Bilder der ‚verlorenen‘ schlesischen Städte Hirschberg, Glogau, Oppeln, Liegnitz, Oels, Schweidnitz, Brieg, Bunzlau, Breslau und das Kloster Leubus auf eine Leinwand projiziert, die durch einen Kommentator auch eindeutig benannt werden. Durch die Kombination des echten Gesangs mit den medial- und schwarz/weiß-vermittelten Bildern argumentiert der Film implizit, dass für die ältere Generation ein dezidiert lokaler und – zumindest aus heutiger Sicht – definitiv verlorener Heimatraum nicht ersetzbar ist und ein Heimatgefühl nur in Form der melancholischen Rückerinnerung evoziert werden kann. ⁷

3.3 Musikalische Abgrenzung der semantischen Räume Stadt und Land

Die für den Heimatfilm signifikante Abgrenzung der semantischen Räume Stadt und Land (Gräf 2012; Großmann 2008; Binz 2007; Trimborn

1998) findet rekurrent auf der musikalischen Ebene ihre Entsprechung.⁸ Der städtische Raum und die Figuren, die ihm angehören, werden mit intradiegetischer Musik korreliert, die sich durch die Kombination der Merkmale ‚synthetisch-vermittelt‘ und ‚US-amerikanisch‘ auszeichnet, vier kurze Beispiele mögen dies veranschaulichen: 1. In *Der Förster vom Silberwald* tanzt man im Wiener Atelier des Bildhauers Max Freiberg zu Swing und Jazz aus dem Radio. Liesl wendet sich im Verlauf der Handlung von diesem städtischen Raum und Partner ab und dem semantischen Raum *L a n d* sowie dem Förster Hubert zu. 2. Der Film *Schwarzwaldmelodie* (BRD 1956, Regie: Geza von Bolvary, Musik: Gerhard Winkler) beginnt mit einer Szene in der städtischen „Hot Club Bar“, wo wild und ausgelassen Swing getanzt wird. Dort reißt der angetrunkene Fredy Stettner die Blondine Uschi auf, baut auf dem Heimweg prompt einen Autounfall, begeht Fahrerflucht und wird daraufhin von Uschis Bruder erpresst. Diese Eingangssequenz ist der Katalysator für alle weiteren Konflikte des Films, wodurch implizit auf eine Bedrohung des semantischen Raums *L a n d* durch den mit US-amerikanischer Musik korrelierten semantischen Raum *S t a d t* rekurriert wird. 3. Auch der Film *Die schöne Müllerin* (BRD 1954, Regie: Wolfgang Liebeneiner, Musik: Willy Mattes) führt vor, dass die Grenzüberschreitung des populären Rock’n’Rolls von der Stadt auf ein Dorffest die zuvor gut zur Volksmusik funktionierende tänzerische Choreographie in ein heilloses Chaos stürzt. 4. Dass die amerikanische Musik auf dem Land wirklich nicht zum Broterwerb taugt, zeigt sich an den drei Stromern in *Schwarzwaldmelodie*, die nach einem Aufenthalt in den USA ihr Glück als modern gekleidete Jazzmusiker auf dem Dorf versuchen und damit kläglich scheitern (vgl. Abb. 3). Bereits wenige Minuten nach dieser Szene sind die drei Stromer wieder in ihrer alten Kleidung und mit ihren ursprünglichen Instrumenten den Geld einbringenden Volksliedern treu (vgl. Abb. 4).⁹

Die konkrete Auswahl der intradiegetisch verwendeten Musikrichtung (Swing, Jazz und Rock’n’Roll) trägt folglich dazu bei, den städtischen Raum als Raum der Modernisierung zu semantisieren; und diese Modernisierung wird im Gesamtdiskurs des Heimatfilms konsequent abgewertet.¹⁰



Abb. 3 und 4: *Schwarzwaldmelodie* (1956).

Im Gegensatz dazu wird der traditionsverbundene ländliche Raum mit deutscher Volksmusik korreliert.¹¹ Die Volksmusik wird nicht synthetisch vermittelt, sondern zumeist als unmittelbarer performativer Akt vorgeführt. Darüber hinaus suggerieren die Filme, dass die Lieder nicht erst erlernt werden müssen, vielmehr erschließen sie sich jedem intuitiv. Dies liegt auch darin begründet, dass ihre rhythmischen, melodischen und harmonischen Strukturen sehr einfach und damit auch sehr eingängig sind.¹²

Sowohl die als authentisch inszenierten Naturaufnahmen als auch der ‚echte‘ Gesang und das ‚echte‘ Musizieren verweisen zum einen darauf, dass der ländliche Raum als ‚natürlich‘ gesetzt wird und dass zum anderen die Empfindungen der ihm zugeordneten Figuren dadurch als ‚echt‘ – also als anthropologisch richtig und damit positiv bewertet – semantisiert werden.¹³

Ein weiteres Merkmal der Volkslieder ist ihre Verbreitung durch mündliche Tradierung. Sie werden von den älteren Generationen an die jüngeren weitergegeben, sodass sie selbst zum Zeichen für ‚Tradition‘ semiotisiert werden. Paradigmatisch für diese Form der selbstständigen Verbreitung von Volksliedern sind in den Heimatfilmen die musizierenden Stromer, die in einer Vielzahl der Heimatfilme auftauchen.¹⁴ Sie stellen durch ihren permanenten Gesang ein Bindeglied zwischen extra- und intradiegetischer Musik dar, denn durch sie wird der Naturraum zum Klingen gebracht und dieser Klang übersteigt häufig durch die Ausweitung der instrumentalen Begleitung auf nicht in der Diegese vorgeführte Instrumente den Handlungsrahmen.

3.4 Die Musik leitet (zurück) zum Heimatraum: Zwei Strategien

Die Volksmusik wird folglich dazu funktionalisiert, in Kombination mit den visuell vorgeführten Naturaufnahmen und Trachten eine idyllische Heimat zu installieren, die für alle den restaurativen Normen und Werten unterordnungswilligen Figuren einen Zielraum darstellt (vgl. dazu auch Struck 2007: 62). Gerade an die intradiegetisch erklingenden Volks- und Heimatlieder wird eine katalytische Funktion delegiert, die das Aufgehen der Figuren in diesem Raum motiviert. Hierbei können zwei unterschiedliche Strategien in den Heimatfilmen unterschieden werden: Eine Teilmenge der Filme setzt diesen als Zielraum postulierten semantischen Raum der Heimat als für die Figuren erreichbaren, die andere Teilmenge installiert hingegen zwei konkurrierende positiv semantisierte Heimaträume – eine *a l t e H e i m a t* und eine *n e u e H e i m a t* – von denen die erste als unerreichbarer Sehnsuchtsort gesetzt wird, da sie durch die geopolitischen Folgen des 2. Weltkrieges nicht mehr zum deutschen Staatsgebiet gehört.

Die narrative Strategie der ersten Teilmenge beruht darauf, dass die Figuren, die ihren Heimatraum verlassen wollen oder ihn bereits verlassen haben, durch das Hören eines in der Diegese zuvor mit diesem Heimatraum korrelierten Volksliedes in den Heimatraum zurückberufen werden.

Dies sei an zwei Beispielen belegt. Inge Bachner hat sich in *Am Brunnen vor dem Tore* (BRD 1952, Regie: Hans Wolff, Musik: Willy Schmidt-Gentner) schweren Herzens dazu entschieden, mit ihrem Verlobten, dem Briten Robert Murphy, nach England zu gehen und ihr Heimatdorf und den eigentlich von ihr geliebten Kurt Kramer zu verlassen. Sie ist schon zur Abreise bereit, als die drei Stromer auf dem Dorfplatz das Volkslied *Ach wie ist's möglich dann* anstimmen. Inge lauscht dem Lied und stürmt bewegt zurück ins Haus. Darauf erfährt Murphy, dass Inge nicht ihn, sondern Kurt Kramer liebt. Selbstlos und ritterlich führt er die beiden zusammen und kehrt alleine nach England zurück.

In *Schwarzwaldmelodie* hat der erfolglose Komponist Hans Homann seinen Heimatraum, den Schwarzwald, verlassen, weil die von ihm geliebte Susanne sich dem väterlichen Wunsch folgend mit einem anderen Mann verlobt hat, um dessen vor dem Bankrott stehende Kuckucksuhrenfabrik zu sanieren. Als Hans jedoch in New York City eine englische Version des von ihm komponierten Liedes *Schwarzwaldmelodie* hört, packt ihn das Heimweh und er kehrt sofort in den Schwarzwald zurück.¹⁵ Dort lösen sich selbstredend auch alle beziehungstechnischen und finanziellen Konflikte, sodass schlussendlich Susanne und Hans als glückliches Paar vor idyllischem Schwarzwald-Panorama den Film beenden (vgl. Abb. 5 und 6).¹⁶

Die narrative Strategie für die zweite Teilmenge der Heimatfilme muss notwendigerweise eine andere sein, da der Heimatraum, in den die Figuren zurückberufen werden könnten, nicht mehr zugänglich ist. Auch dies soll an zwei Beispielen gezeigt werden. Im Film *Hohe Tannen / Köhlerliesl* (BRD 1960, Regie: August Rieger, Musik Hans Oliva-Hagen) fahren der Schlagerkomponist Theo Weigand und sein Textdichter Bert Haagen aufs Land, um sich dort für ein neues Heimatlied inspirieren zu lassen. In dem Dorf, in dem sie sich einquartiert haben, nehmen sie an einem „Fest der Heimat“ teil. Das Fest beginnt mit einem Umzug verschiedener Trachtenvereine und Kapellen der Landmannschaften, die auf der visuellen Ebene auf die unterschiedlichen Herkunftsräume der im Dorf Lebenden verweisen.¹⁷ Danach folgen Auftritte der einzelnen Tanz-, Musik- und Gesangs-



Abb. 5 und 6: *Schwarzwaldmelodie* (1956).

vereine; zum Beispiel spielen die „lustigen Oberkriener [...] einen Walzer aus ihrer Heimat.“ Des Weiteren wird folgendes für den Film komponierte Heimatlied intradiegetisch vorgeführt (vgl. Abb. 7):

Unsere Herzen haben Heimweh
Und sie können nicht versteh'n,
Dass so nah und doch so ferne
Ihre Heimatsterne steh'n.

Wo die Mutter ward geboren,
wo das Vaterhaus einst stand,
Hinter Bergen, hinter Wäldern,
Liegt verlor'nes Heimatland.

Zu ihm führen viele Wege,
Doch wir dürfen keinen geh'n,
Nur die Sehnsucht unserer Herzen
Darf der Wind hinüber weh'n.

Unsere Heimat, unsere Heimat,
Ewig bleibst du für uns schön.
Ist das Heimweh auch unendlich,
Einst werd' ich dich wiederseh'n.
Ist das Heimweh auch unendlich
Einst werd' ich dich wiederseh'n.
(*Hohe Tannen* 01:01:20)

Die im Liedtext dargelegte Sehnsucht nach der verlorenen Heimat, die zwar weiterhin topografisch existiert, aber aufgrund eines Verbotes („doch wir dürfen keinen geh'n“) unerreichbar ist, wird auf der visuellen Ebene mit Naturaufnahmen der das Dorf umgebenden Landschaft gekoppelt (vgl. Abb. 8). Der Film argumentiert also implizit und zeichenhaft, dass ein besungenes Absentes durch ein visualisiertes Präsentes substituiert wird.



Abb. 7 und 8: *Hohe Tannen* (1960).

Dem mit der alten Heimat korrelierten Gefühl der innigen Verbundenheit wird hier als substituierender Signifikant der vorgeführte Handlungsraum als neue Heimat zugewiesen.¹⁸

Eine analoge filmische Argumentationskette findet sich in *Die Trapp-Familie in Amerika* (BRD 1958, Regie: Wolfgang Liebeneiner, Musik: Franz Grothe): Die Trapps haben durch finanzielle Verluste und ihre Opposition zum NS-Regime – der Film spielt Ende der 1930er Jahre – ihre österreichische Heimat verlassen müssen. Nun versuchen sie als Familienchor, den Amerikanerinnen und Amerikanern erfolglos Palestrina und Bach näher zu bringen. Erst als sie auf ihrer desaströsen Tournee durch die Verkettung folgender widriger Umstände zu spät zu einem Auftritt kommen, haben sie Erfolg: Sie entdecken in Vermont ein Plätzchen, das dem österreichischen Salzkammergut optisch gleicht, und müssen dieses schöne Fleckchen USA singend erkunden. Da ihnen deshalb am Abend die Zeit fehlt, sich vor dem Konzert umzuziehen, müssen sie mit ihrer Alltagskleidung – Dirndl und Lederhosen – auf die Bühne treten. Diese Kleidung und die authentischen Familienstreitigkeiten vor bereits geöffnetem Vorhang erlauben es natürlich nicht, dass nun die alten Meister gesungen werden, sie entscheiden sich spontan dafür, ein österreichisches Jagdlied zu singen, und ernten



Abb. 9–12: *Die Trapp-Familie in Amerika* (1958).

großen Beifall. Schlussendlich wird ihre befristete Aufenthaltsgenehmigung in New York City durch die Hilfe einer Landsmännin in ein dauerhaftes Bleiberecht umgewandelt. Zum Dank singen sie gleich dort in der Einwanderungsbehörde das Lied *Kein schöner Land*.

Auch hier werden durch die Interaktion von visueller und auditiver Ebene die USA als Substitut der *a l t e n H e i m a t* installiert, da durch die sukzessive Montage mit Überblendung von Bildern der New Yorker Hochhauskulisse (vgl. Abb. 10), dem Vermonter Salzkammergut (vgl. Abb. 11) und den singenden Trapps (vgl. Abb. 9 und 12) die Heimat-Semantik des Liedes auf die *n e u e H e i m a t* transferiert wird.

4. Fazit

Auffällig für den Heimatfilm der 1950er Jahre ist die massive Funktionalisierung von musikalischen Genres, mit denen die oppositionellen semantischen Räume *S t a d t* und *L a n d* und die an diese Räume gebundenen Semantiken voneinander abgegrenzt werden. Hinter diesem klassifikatorischen Einsatz von Filmmusik tritt die innere Struktur der Musik im Prozess der Bedeutungsgenerierung zurück. Außerdem ist die sprachliche Komponente der Musik – sowohl in Form der Liedtexte als auch der Diskurs über Musik und Musizieren – zentral für die Vermittlung der Heimatideologie in der Tiefenstruktur der Filme.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass die Filmmusik und insbesondere die Heimatlieder im Heimatfilm einer permanenten Rückversicherung der Bindung an eine räumlich gedachte *H e i m a t* dienen. Durch ihre ständige Wiederholung, die sich sowohl über die intra- als auch über die extradiegetische Ebene ausdehnt, wird der vorgeführte *l ä n d l i c h e R a u m* als *i d e a l t y p i s c h e H e i m a t* propagiert. Die klangliche Dauerschleife verschleiert dabei völlig einen Widerspruch zwischen heraufbeschworener Heimatideologie und vorgeführter Realität in den dargestellten Welten: Dem installierten Heimatbegriff ist als zentrales Merkmal eingeschrieben, dass die Heimat ein dezidiert singulärer Wert sei, der sich eben dadurch auszeichnet, dass er durch nichts ersetzt werden kann. Gezeigt wird in den Heimatfilmen der 1950er Jahre jedoch zumeist die Übertragbarkeit der Werte und Normen der *a l t e n H e i m a t* auf eine auch und vor allem audiovisuell-musikalisch inszenierte *n e u e H e i m a t*.

Anmerkungen

- 1 Dieser Teil ist eine komprimierte Zusammenfassung meiner ausführlichen und umfassenden Darstellung der Filmmusik (auch unter Einbezug musiktheoretischer Grundlagen zur Beschreibung musikalischer Strukturen) und ihrer Funktionen in Gräf u.a. 2017: 250–284 und in Großmann 2008: 293–320.

- 2 Zum Konzept des kulturellen Wissens vgl. Titzmann 1989.
- 3 Zum immensen Erfolg des Heimatfilms in den 1950er Jahren vgl. Seidl (1987: 62f.). Zum Heimatfilm der 1950er Jahre ganz allgemein vgl. u.a. Kordecki (2015), Gräf (2012), Ludewig (2011), Segeberg (2009), von Moltke (2005), Boa und Palfreyman (2000), Trimborn (1998), Frankfurter (1990), Seeßlen (1990) und Bliersbach (1985).
- 4 Gräf (2012: 54f.) diskutiert auch, welchen expliziten und impliziten Begriffsverwendungen andere Autorinnen und Autoren folgen und zu welchen Problemen diese z.T. unscharfen Abgrenzungen gegenüber anderen Genres führen.
- 5 Zu dieser Verkürzung wurden die Namen der beiden Protagonisten Sonja Ziemann und Rudolf Prack zusammengezogen, die sich dann als Markenname etablierte (Bliersbach 1985: 42 und Segeberg 2009: 126ff.).
- 6 Zu den Ursprüngen und Varianten dieses schlesischen Volkslieds vgl. Hampel (1949: 108ff.).
- 7 Auf die Funktion des Textes des *Riesengebirgslieses*, das ebenfalls in *Grün ist die Heide* intradiegetisch zu hören ist, wurde bereits vielfach eingegangen. Aus diesem Grund wird hier keine genaue Textanalyse geliefert, sondern auf Segeberg (2009: 136), Wilharm (1998: 54ff.) und Gräf (2012: 69f.) verwiesen. Zur Verwendung des Liedes in *Heimat, Deine Lieder* vgl. Kürsten (2010: 266f.), Feistauer (2017: 356ff.) und Tiews (2017: 87f.).
- 8 Zum Modell der semantischen Räume vgl. Lotman (1993: 311ff.).
- 9 In ähnlicher Weise operiert auch *Wenn am Sonntagabend die Dorfmusik spielt* (BRD 1953, Regie: Rudolf Schündler, Musik: Willy Schmidt-Gentner) mit der Jazzmusik: Auf dem Land probiert einer der Stromer Jonnys Trompete aus und die von ihm dilettantisch hervorgebrachten Töne klingen genauso wie zuvor Johnnys von einer breiten Zuhörerschaft goutierten Improvisationen in der Stadt. In seiner Tiefenstruktur argumentiert der Film, dass Jazzmusik zum einen keine wirkliche Kunst ist, weil man sie nicht durch fleißiges Üben erlernen muss, sondern jeder sie einfach hervorbringen kann, und Jazz zum anderen eine völlig lächerliche Angelegenheit ist, da nicht nur die unbescholtenen Zuhörerinnen und Zuhörer sowie das übrige Orchester auf dem Land in haltloses Gelächter ausbrechen, sondern sich auch die Tiere vor Lachen auf dem Boden kugeln.
- 10 Somit ist zumindest in Bezug auf die Musik auch Seeßlen zu widersprechen, der im Heimatfilm der 1950er Jahre einen Kompromiss zwischen „der technologisch und ökonomisch avancierten Moderne“ und der „geschichtslos natürlichen Heimat“ vorgeführt sieht (Seeßlen 1990: 347).
- 11 Eine der wenigen Ausnahmen stellt der Film *Schwarzwaldmädel* (BRD 1950, Regie: Hans Deppe, Musik: Frank Fox) dar. Hier wird der positiv semantisierte ländliche Raum nicht mit Volksmusik und Heimatliedgut korreliert, sondern mit dem Walzer, und der städtische Raum mit Revue-Musik. Jedoch zeigt sich, dass diese Korrelation scheinbar nicht so adäquat ist, denn diese Opposition der Musikstile wird in den folgenden Heimatfilmen nicht mehr aufgegriffen. Der Walzer ist kulturhistorisch eine dezidiert durch das städtische Leben geprägte Musikrichtung (*Wiener Walzer*) und daher in der Tiefenstruktur nicht prädestiniert, die entsprechenden Semantiken des ländlichen Raumes in sich aufzunehmen. Zumindest aus filmmusikalischer Sicht stellt *Schwarzwaldmädel* – im Gegensatz

zu *Grün ist die Heide* – daher auch keinen Prototypen des Heimatfilms dar. Diesen Aspekt unterschlägt Greis, indem sie in ihrer Analyse den signifikanten Unterschied zwischen der mit dem semantischen Raum Land korrelierten Musik in *Schwarzwaldmädel* und *Grün ist die Heide* nicht einmal erwähnt (Greis 1992: 73ff.). In *Wo die Lerche singt* (A 1956, Regie: Hans Wolff, Musik: Franz Lehár und Bruno Uher) korreliert Walzermusik aus dem Radio dann auch mit dem städtischen Raum Wien. Auch wenn Gretl und ihr Großvater vom Komfort der Wohnung des Malers Stefan begeistert sind, wird über den spezifischen Umgang mit der Musik bereits eine gewisse Problematik des städtischen Raumes deutlich: Zunächst tanzt der Großvater zum Walzer aus dem Radio, aber da er nach und nach alle möglichen lärmenden Geräte in der Wohnung einschaltet, wird die Musik sukzessive bis zur Unkenntlichkeit übertönt, bis sie in völligem Getöse untergeht und damit der städtische Raum implizit als ein insgesamt musikfeindlicher Raum inszeniert wird.

- 12 Frankfurter konstatiert, dass der Heimatfilm der 1950er Jahre auf der Ebene der Narration insgesamt „Lernen, das Aneignen und Verarbeiten von Erfahrung verweigert“ (Frankfurter 1990: 341). Dieser Punkt lässt sich auch genau auf die vorgeführten Lieder übertragen, denn diese singen sich wie von selbst, müssen also auch nicht erlernt werden.
- 13 Es sei darauf hingewiesen, dass diese Natürlichkeit sowohl auf der visuellen als auch auf der musikalischen Ebene nur simuliert wird. Denn der filmische Architekturraum wurde zum Teil massiv für die Filme manipuliert und der Gesang wurde im Nachhinein mittels Playback-Verfahren eingespielt. Segeberg beschreibt dies sehr plakativ für die Produktion von *Grün ist die Heide*: „Dabei ließen Plastikblumen, die auf Bäumen angebracht wurden, und Äste, die mit hellgrüner Farbe angesprüht wurden, keinen Zweifel daran, wie synthetisch die in diesem Film derart effektsicher ergrünende Heide-Heimat hergestellt wurde“ (Segeberg 2009: 121). Zur Künstlichkeit der Natur vgl. auch Jary (1993: 59f.).
- 14 Zur Funktion der Stromer im Heimatfilm und ihrer Verkörperung der Landschaft vgl. Boa und Palfreyman (2000: 92f.).
- 15 Die unterschiedliche Vermittlung des *Schwarzwald*-Liedes in den USA und im Schwarzwald hebt Gräf (2012: 65) hervor: „Solange Homanns Lied im Schwarzwald gesungen wird, präsentiert der Film den Singakt in voller Länge. Wird das Lied in englischer Sprache („Black Forest Melody“ als Titel und „country, my country“ als Refrain) in New York in einer Jukebox gespielt und seiner spezifischen Schwarzwald-Semantik durch das mehr oder weniger beliebige „country“ beraubt, bricht der anwesende Homann das Lied ab, indem er die Platte der Jukebox entnimmt. Das verfälschte Zeichen einer semiotischen Manifestation heimatlichen Anthropologieverständnisses darf nicht in voller Länge gespielt werden. Die amerikanische Kultur deformiert die durch das Lied bedeutete Liebe eines deutschen Komponisten zur deutschen Natur, der Signifikant wird seines Signifikats beraubt und dadurch entwertet. Es hat ein Verlust von Authentizität stattgefunden, die freilich selbst als Ergebnis eines Akts medialer Inszenierung erscheint.“
- 16 Seidl sieht im Bildaufbau des Heimatfilms ein versöhnliches Moment: „Der Held schaute auf die schönen Naturszenen, sein Mädchen schaut aufs gleiche Bild, und die Zuschauer im Kino auch: Konsequenter war die Integration des Publikums

nicht zu erreichen: Wir alle sind Zuschauer, riefen die Heimatfilme ihrem Publikum zu und meinten damit – unterschwellig – auch: Wer Zuschauer ist, der ist kein Täter.“ (Seidl 1987: 69).

- 17 Zum für den Heimatfilm der 1950er Jahre konstitutiven Charakter des Trachtenfests vgl. Segeberg 2009: 135, Trimborn 1998: 129ff. und Buddecke 1997: 332.
- 18 Auch wenn Kürstens (2010: 269) Argumentation, bei den gezeigten „Landschaftsaufnahmen“ handele es sich um „Bilder aus der ‚alten Heimat‘“, mir nicht plausibel erscheint, sind ihre Ausführungen zu den musikalischen Halleffekten in dieser Sequenz sehr überzeugend: „Diese Zusammenführung wird des Weiteren durch die Nutzung eines Soundeffekts verdeutlicht bzw. verstärkt, indem diejenigen Stellen, an denen Bilder der ‚alten Heimat‘ eingeblendet werden, auf Ebene der Tonspur mit Echo- bzw. Halleffekten unterlegt werden, so dass sie ein ‚In-die-Ferne gerückt-Sein‘ der Heimat (bzw. des Liedgesangs) assoziieren lassen und gewissermaßen als ‚Echo der Erinnerung‘ hervorgehoben werden. Im Beispiel der besprochenen Filmszene liegt der Hall gewissermaßen auf der Landschaft der ‚verlorenen‘ Heimat [...]“. Vgl. hierzu auch die Argumentation bezüglich *Grün ist die Heimat* bei Gräf (2012: 75f.), Segeberg (2009: 136) und Trimborn (1998: 118f.).

Filmografie (chronologisch)

- Schwarzwaldmädel* (BRD 1950, Regie: Hans Deppe, Musik: Frank Fox, Berolina).
- Grün ist die Heide* (BRD 1951, Regie: Hans Deppe, Musik: Alfred Strasser, Berolina).
- Am Brunnen vor dem Tore* (BRD 1952, Regie: Hans Wolff, Musik: Willy Schmidt-Gentner, Berolina).
- Wenn am Sonntagabend die Dorfmusik spielt* (BRD 1953, Regie: Rudolf Schündler, Musik: Willy Schmidt-Gentner, Berolina).
- Die schöne Müllerin* (BRD 1954, Regie: Wolfgang Liebeneiner, Musik: Willy Mattes, Algefa Film).
- Der Förster vom Silberwald / Echo der Berge* (A 1954, Regie: Alfons Stummer, Musik: Viktor Hruby, Rondo Film).
- Schwarzwaldmelodie* (BRD 1956, Regie: Géza von Bolváry, Musik: Gerhard Winkler, Berolina).
- Die Trapp-Familie* (BRD 1956, Regie: Wolfgang Liebeneiner, Musik: Franz Grothe, Divina-Film).
- Wo die Lerche singt* (A 1956, Regie: Hans Wolff, Musik: Franz Lehár und Bruno Uher, Paula Wessely Filmproduktion).
- Die Trapp-Familie in Amerika* (BRD 1958, Regie: Wolfgang Liebeneiner, Musik: Franz Grothe, Divina-Film).
- Heimat, Deine Lieder* (BRD 1959, Regie: Paul May, Musik: Rolf A. Wilhelm, Divina-Film).
- Hohe Tannen / Köhlerlied* (BRD 1960, Regie: August Rieger, Musik Hans Oliva-Hagen, Rex-Film).

Literatur

- Bierwisch, Manfred (1990). Gestische Form als Bedeutung musikalischer Zeichen. In: Vladimir Karbusicky (ed.). *Sinn und Bedeutung in der Musik. Texte zur Entwicklung des musiksemiotischen Denkens*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 161–178.
- Binz, Vera (2007). *Schwarzwaldmädel. Klischee, Ideal und Realität der Frauenrolle im Heimatfilm und in der Gesellschaft der fünfziger Jahre*. Saarbrücken: VDM.
- Bliersbach, Gerhard (1985). *So grün war die Heide. Der deutsche Nachkriegsfilm in neuer Sicht*. Weinheim und Basel: Beltz.
- Boa, Elisabeth und Rachel Palfreyman (2000). *Heimat. A German Dream. Regional Loyalties and National Identity in German Culture 1890-1990*. Oxford und New York: Oxford University Press.
- Buddecke, Wolfram (1997). Der Förster – ein deutscher Filmberuf. In: Thomas Koebner (ed.). *Idole des deutschen Films. Eine Galerie von Schlüsselfiguren*. München: Edition Text und Kritik, 329–340.
- Feistauer, Verena (2017). *Eine neue Heimat im Kino. Die Integrationen von Flüchtlingen und Vertriebenen im Heimatfilm der Nachkriegszeit*. Essen: Klartext Verlag.
- Frankfurter, Bernhard (1990). Heile Welt und Untergang. Heimat/film als Subkultur. In: Christa Blümlinger (ed.). *Sprung im Spiegel. Filmisches Wahrnehmen zwischen Fiktion und Wirklichkeit*. Wien: Sonderzahl, 335–342.
- Gräf, Dennis (2012). Grün ist die Heide. (De-)Konstruktion von ‚Heimat‘ im deutschen Film der 1950er Jahre. In: Martin Nies (ed.). *Deutsche Selbstbilder in den Medien: Film 1945 bis zur Gegenwart*. Marburg: Schüren, 53–82.
- Gräf, Dennis, Stephanie Großmann, Peter Klimczak, Hans KraH und Marietheres Wagner (2017). *Filmsemiotik. Eine Einführung in die Analyse audiovisueller Formate*. 2. Auflage. Marburg: Schüren.
- Greis, Tina Andrea (1992). *Der bundesdeutsche Heimatfilm der fünfziger Jahre*. Frankfurt am Main: Univ. Diss.
- Großmann, Stephanie (2008). Musik im Film. In: Jan-Oliver Decker und Hans KraH (eds.). *Zeichen(-systeme) im Film*. Themenheft der Zeitschrift für Semiotik 30, 3–4, 293–320.
- Hampel, Vinzenz (1949). *Die Geschichte des Liedes vom Riesengebirge*. In: Josef Renner (ed.). *Hohenelber Heimatbüchlein*. Kempten: Allgäuer Heimatverlag, 108–112.
- Jary, Micaela (1993). *Traumfabrik made in Germany. Die Geschichte des deutschen Nachkriegsfilms 1945–1960*. Berlin: edition q.
- Kordecki, Sarah (2015). Heile Welt ohne Vergangenheit? Westdeutsche Heimatfilme der 1950er Jahre. In: Bastian Blachut, Imme Klages und Sebastian Kuhn (eds.). *Reflexionen des beschädigten Lebens? Nachkriegskino in Deutschland zwischen 1945 und 1962*. München: Richard Boorberg, 161–186.
- KraH, Hans und Jörg Wiesel (1999). ‚Volksmusik‘ und (Volks-)Gemeinschaft. Eine unheimliche Beziehung. In: Hans KraH (ed.). *Geschichte(n). NS-Film – NS-Spuren heute*. Kiel: Ludwig, 123–173.

- Kürsten, Annelie (2010). Wie klingt Heimat? Musik/Sound und Erinnerung. In: Elisabeth Fendl (ed.). *Zur Ästhetik des Verlusts. Bilder von Heimat, Flucht und Vertreibung*. Münster: Waxmann, 253–277.
- Lotman, Jurij M. (1993). *Die Struktur literarischer Texte*. 4. Auflage. München: Fink.
- Ludewig, Alexandra (2011). *Screening Nostalgie. 100 Years of German Heimat Film*. Bielefeld: transcript.
- Moltke, Johannes von (2005). *No Place Like Home. Locations of Heimat in German Cinema*. Berkeley und Los Angeles: University of California Press.
- Seeblen, Georg (1990). Der Heimatfilm. Zur Mythologie eines Genres. In: Christa Blümlinger (ed.). *Sprung im Spiegel. Filmisches Wahrnehmen zwischen Fiktion und Wirklichkeit*. Wien: Sonderzahl, 343–362.
- Segeberg, Harro (2009). Grün ist die Heide. Zur Mentalitätsgeschichte des Heimatfilms. In: Harro Segeberg (ed.). *Mediale Mobilmachung III. Das Kino der Bundesrepublik Deutschland als Kulturindustrie (1950–1962)*. München: Wilhelm Fink, 121–147.
- Seidl, Claudius (1987). *Der deutsche Film der fünfziger Jahre*. München: Heyne.
- Struck, Wolfgang (2007). Wüschelrutengänge im Unbewussten der Provinz: Daheim sterben die Leut'. In: Hans Krahl (ed.). *Bayern und Film*. Passau: Stutz, 59–70.
- Tiewes, Alina Laura (2017). *Fluchtpunkt Film. Integrationen von Flüchtlingen und Vertriebenen durch den deutschen Nachkriegsfilm 1945–1990*. Berlin-Brandenburg: be.bra wissenschaft.
- Titzmann, Michael (1989). Kulturelles Wissen – Diskurs – Denksystem. Zu einigen Grundbegriffen der Literaturgeschichtsschreibung. *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur* 99, 47–61.
- Trimborn, Jürgen (1998). *Der deutsche Heimatfilm der 50er Jahre. Motive, Symbole und Handlungsmuster*. Köln: Teiresias.
- Wilharm, Irmgard (1998). Der Heimatfilm in Niedersachsen. In: Bernd Weisbrod (ed.). *Von der Währungsreform zum Wirtschaftswunder. Wiederaufbau in Niedersachsen*. Hannover: Hahn, 47–56.

Bildquellen

- Abb. 1: *Der Förster vom Silberwald* 1 (1954, eigener Screenshot).
- Abb. 2: *Der Förster vom Silberwald* 2 (1954, eigener Screenshot).
- Abb. 3: *Schwarzwaldmelodie* 1 (1956, eigener Screenshot).
- Abb. 4: *Schwarzwaldmelodie* 2 (1956, eigener Screenshot).
- Abb. 5: *Schwarzwaldmelodie* 3 (1956, eigener Screenshot).
- Abb. 6: *Schwarzwaldmelodie* 4 (1956, eigener Screenshot).
- Abb. 7: *Hohe Tannen* 1 (1960, eigener Screenshot).
- Abb. 8: *Hohe Tannen* 2 (1960, eigener Screenshot).
- Abb. 9: *Die Trapp-Familie in Amerika* 1 (1958, eigener Screenshot).
- Abb. 10: *Die Trapp-Familie in Amerika* 2 (1958, eigener Screenshot).
- Abb. 11: *Die Trapp-Familie in Amerika* 3 (1958, eigener Screenshot).
- Abb. 12: *Die Trapp-Familie in Amerika* 4 (1958, eigener Screenshot).

Dr. Stephanie Großmann
Lehrstuhl für Neuere Deutsche Literaturwissenschaft
Universität Passau
D-94032 Passau
E-Mail: Stephanie.Grossmann@uni-passau.de