

Fritsche, Maria: *Homemade Men in Postwar Austrian Cinema. Nationhood, Genre and Masculinity*. Oxford: Berghahn Books 2013. ISBN: 978-0-85745-945-9; XI, 274 S., 10 Abb.

Rezensiert von: Uta Fenske, Didaktik der Geschichte / Zentrum für Gender-Studies, Universität Siegen

Die Monografie von Maria Fritsche untersucht das letzte goldene Jahrzehnt (1945 bis 1955) des österreichischen Kinos mit dem Fokus auf Männlichkeit und nationale Identität und erschließt damit ein bislang noch nicht bearbeitetes Forschungsgebiet. Dies ist nicht nur für Leserinnen und Leser gewinnbringend, die am österreichischen Kino interessiert sind, sondern für alle, die sich mit Deutschland beschäftigen, da bisher weder zum westdeutschen noch zum ostdeutschen Kino der Nachkriegszeit eine solche Untersuchung vorliegt. Aus der Arbeit lassen sich auch Erkenntnisse für die (west)deutsche Filmlandschaft gewinnen, da das österreichische und (west)deutsche Kino traditionell eng miteinander verzahnt sind. Man denke dabei etwa an personelle Überschneidungen, an die hohe Zahl deutsch-österreichischer Koproduktionen (20% Mitte der 1950er-Jahre), und die gegenseitige Vermarktung insbesondere von Kostüm- und Heimatfilmen, deren bekannteste Beispiele wahrscheinlich „Sissi“ (1955), „Der Kongress tanzt“ (1955) oder „Der Förster vom Silberwald“ (1955) sind, der in Österreich „Das Echo der Berge“ hieß.

Fritsche hat es sich zur Aufgabe gemacht, zu zeigen, wie sich das Kino der Zeit den wichtigen Themen nationale Identität und Männlichkeit annahm. Dabei geht sie von einer Betrachtung der österreichischen Gesellschaft aus, die nach dem Ende des Krieges dramatischen Veränderungen unterworfen war, zu denen auch die Destabilisierung der traditionellen Geschlechterkonzepte zählte. Eine zentrale Frage, die sie stellt und die auch gleichzeitig Auskunft über ihren methodischen Ansatz gibt, ist: „[...] how cinema intervened in and shaped popular discourses and thus helped to stabilise and modernise Austrian society. It investigates whose views cinema endorsed, promoted and contested, and asks whether the film industry largely fol-

lowed its own (economic or artistic) agenda or allied itself with other social institutions, and for what purpose.“ (S. 2) Fritsche legt also ein komplexes Verhältnis von filmischer Repräsentation und gesellschaftlicher Wirklichkeit zugrunde – eine Beziehung, nach der sich beide wechselseitig beeinflussen. Ganz konkret will sie die Filme in Beziehung zu anderen relevanten Diskursen der Zeit setzen, insbesondere zum Umgang Österreichs mit der NS-Vergangenheit und zur Diskussion um die gesellschaftliche Rolle der Frau.

Als Quellenbasis dienen Spielfilme, also ein Medium, das von der Geschichtswissenschaft lange als Quelle vernachlässigt wurde. Seit etlichen Jahren mehren sich in der deutschsprachigen Geschichtswissenschaft zwar die Plädoyers dafür, Filme in das Quellenkorpus aufzunehmen. Und tatsächlich hat sich die Geschichtswissenschaft im Zuge des *iconic*- bzw. *visual turns* audiovisuellen Medien zugewandt, wobei sich die meisten historischen Arbeiten zum Film dem Thema Geschichte im Film widmen. Erst allmählich sind Spielfilme und Fernsehserien, die sich nicht auf historische Themen beziehen, in den Blick von Historikern und Historikerinnen geraten. Insofern ist es sehr zu begrüßen, dass Maria Fritsche in ihrer Arbeit Spielfilme als historische Quellen ernst nimmt und sie für eine kulturwissenschaftliche Analyse fruchtbar macht.

Fritsche hat ein beeindruckendes Filmkorpus vorzuweisen. Von den 212 zwischen 1945–1955 in Österreich produzierten Filmen hat sie 140 gesichtet. Ihr Erkenntnisinteresse richtet sich folglich nicht auf die Analyse einiger weniger Filme, sondern darauf, anhand verschiedener Genres Muster der Darstellung von Männlichkeit herauszuarbeiten (S. 8), indem sie die ästhetische Inszenierung, die Narrative und gewählten Themen analysiert. Die untersuchten Genres sind der historische Kostümfilm, der Heimatfilm, der Touristenfilm und die Komödie. Jedem Genre widmet sie ein Kapitel, in dem sie verschiedene Typen von Männlichkeit und, wenn möglich, die Verbindung zur nationalen Identität herausarbeitet: Der historische Kostümfilm beförderte beispielsweise eine Identität, in der die Bilder des glorreichen, multikulturellen Habsburger-Reiches die NS-Vergangenheit überstrahlten. Die in der Ära

Metternich angesiedelten Filme stellten die Österreicher als friedfertige Opfer fremder Mächte dar – analog zur NS-Herrschaft. Gleichzeitig entwarfen sie mit Metternich eine autoritäre, harte, deutsche Vaterfigur, der in Filmen zur Ära Franz Joseph I. mit dem Kaiser eine freundliche, warme, österreichische Vaterfigur gegenübergestellt wurde. Als weiteren Männlichkeitstyp arbeitet die Autorin für dieses Genre einen weichen, kultivierten, schönen und sensiblen Mann heraus, gerne verkörpert durch Künstler oder Musiker. Der Heimatfilm hingegen offenbare ein ambivalentes Männlichkeitsbild. Einerseits propagiere er eine Männlichkeit, die durch physische und mentale Stärke gekennzeichnet ist, andererseits betrachte er aggressive Männlichkeit kritisch, sodass die Protagonisten oftmals zu Passivität gezwungen seien und Selbstkontrolle sowie die Bereitschaft, das eigene Glück zu opfern, grundlegende Bestandteile des Ideals seien (S. 129). Die Analysen sind sehr aufschlussreich. Da gerade die audiovisuell erfahrbaren Körper, die Körpersprache, Bewegungen, Blicke, Stimmen, Verkrampfungen etc. für die Analyse von Geschlecht eine starke Aussagekraft haben, hätte man sich jedoch gewünscht, dass stärker auf die filmische Inszenierung eingegangen worden wäre.

Den Genre-Kapiteln ist ein Kapitel zur Situation des österreichischen Kinos, den Präferenzen des österreichischen Publikums und den wirtschaftlichen und politischen Bedingungen der Filmindustrie vorangestellt. Fritsche beleuchtet darin die österreichische Filmtradition sowie die Produktionsbedingungen in der Besatzungs- und Nachkriegszeit. Interessant ist dabei auch der Hinweis auf die Genres, die im österreichischen Kino im Untersuchungszeitraum nicht vorkamen (S. 30ff.): So wurden aus Sorge vor der Gefährdung der Jugend kaum Krimis und Problemfilme produziert. Und bis auf „Die letzte Brücke“ (1953), eine österreichisch-jugoslawische Koproduktion unter der Regie des Deutschen Helmut Käutner, wurden keine Kriegsfilme gedreht, was Fritsche einerseits mit der österreichischen Filmtradition, andererseits mit der gewünschten Nachkriegswahrnehmung Österreichs als friedliche Nation, die den Nationalsozialisten zum Opfer gefallen sei, erklärt.

Fritsche argumentiert verschiedentlich in

allgemeiner, grundsätzlicher Weise. Ein Beispiel sei skizziert, da es ein methodisches Manko der Arbeit andeutet: Das Nachkriegskino habe sich, so Fritsche, aufgrund seiner prekären finanziellen Lage und der Abhängigkeit von den Besatzungsbehörden in Bezug auf die zentralen gesellschaftlichen Themen wie nationale Identität, Geschlecht und Schicht in Einklang mit den herrschenden Eliten befunden. Begründet wird diese doch zentrale These mit der knappen Bemerkung, dass Vertreter des Staates und der Kirche regelmäßig Premieren besucht und sich lobend geäußert hätten (S. 43). Hier – wie an anderen Stellen des Buches auch – wäre es hilfreich gewesen, mehr Quellen zur Verfügung zu haben, die diese Aussage unterstützen oder auch die verschiedenen gesellschaftlichen Stimmen tatsächlich hörbar machen und so die Auseinandersetzungen aufzeigen, die über Männlichkeit und Weiblichkeit geführt wurden. Denn eines der Ergebnisse der Arbeit ist, dass sich die Geschlechterverhältnisse im Laufe des Jahrzehnts wieder traditionell verfestigt haben – dass also eine prozesshafte Entwicklung stattgefunden hat. So waren in den ersten Nachkriegsjahren positive Darstellungen selbstbestimmter Frauen und gleichberechtigte Beziehungen zwischen den Geschlechtern wesentlich häufiger als in den 1950er-Jahren (vgl. Kapitel 4) – ein Befund, der im Übrigen auch für andere Kinematografien gilt, man denke an das Hollywoodkino der Nachkriegszeit. Das Fehlen von kontextualisierenden Quellen zu den filmanalytisch gewonnenen Erkenntnissen ist bedauerlich, da erstens so die Spannungen, die sich gerade in gesellschaftlichen Aushandlungsprozessen von Geschlechterkonzepten und Fragen der nationalen Identität manifestieren, nicht sichtbar werden und zweitens das Verhältnis von Text und Kontext methodisch grundsätzlich unklar bleibt.

Trotz dieser kritischen Bemerkungen ist der Gesamteindruck des Buches ein positiver. Es liefert viele spannende und ertragreiche Erkenntnisse und bereichert die historische Forschung zu Männlichkeiten im Film. Maria Fritsche weist sich darüber hinaus als profunde Kennerin des österreichischen Kinos der Nachkriegszeit aus. Die Studie ist gut lesbar und macht Lust darauf, die besprochenen Fil-

me anzuschauen. Ein Index und eine Filmografie aller im Untersuchungszeitraum produzierten Filme erleichtern die praktische Arbeit mit dem Buch. „Homemade Men“ ist eine breite Rezeption zu wünschen.

HistLit 2015-2-093 / Uta Fenske über Fritsche, Maria: *Homemade Men in Postwar Austrian Cinema. Nationhood, Genre and Masculinity*. Oxford 2013, in: H-Soz-Kult 12.05.2015.