

Der Heimatfilm ist eng mit dem westdeutschen Nachkriegskino verbunden.¹ Er entwirft ein spezifisches Bild der Heimat. Die 'Heimat' wird mit ländlichen Gegenden Deutschlands oder Österreichs – Heide, Schwarzwald, Alpen – assoziiert. Naturaufnahmen sind zentraler Bestandteil der Filme. Sie porträtieren nicht bestimmte Landschaften, sondern kombinieren idyllische Bilder verschiedener Schauplätze.² Heimatfilme inszenieren die Natur als Idylle. Exemplarisch zeigt sich dies im Film *Solange noch die Rosen blühen* (Hans Deppe, D 1956). (Abb. 1) Im Zentrum steht eine junge Ärztin, die von ihrer anstrengenden Tätigkeit in einer Kinderklinik in den Bergen Erholung sucht und findet. In einer Szene wandert sie. Ihr Weg führt an Holzfällern vorbei. Die Männer haben Feierabend. Sie



1 Videostandbild aus:
„Solange noch die Rosen
blühen“ (Hans Deppe,
D 1956)

sitzen auf einer sonnigen Wiese, während im Wald das Abendessen zubereitet wird. Untermalt von einem Schifferklavier singen sie: „Wenn am Abend die Berge glühen, dann wollen wir froh und glücklich sein.“ Der Einsatz der filmischen Mittel unterstreicht den geruhsamen Charakter der Narration. Weite Blicke, lange Einstellungen und langsame Kamerashwenks rufen den Eindruck großer Ruhe hervor. Ruhige Blicke auf die Natur sind nicht nur für diesen Film typisch, sondern lassen sich als Kennzeichen der Heimatfilme der 1950er Jahre generell beschreiben. Bevorzugt werden Panorama-Einstellungen. Hell erleuchtet, tiefenscharf, klar und übersichtlich präsentiert und in der typischen 'bunten' Farbigkeit der Filme der 1950er Jahre erinnern sie an Ansichtspostkarten. Jeweils erscheint die Natur aufgeräumt und sorgfältig zum harmonischen Bild arrangiert. Der Blick wird in eine idyllische Weite eingeladen. Die Inszenierung von Ruhe, Ordnung und Weite vermittelt den Eindruck einer 'heilen' überschaubaren Welt.

Die Heimatfilme zeigen große Ähnlichkeit zu den 'Blut- und Boden'-Produktionen des Nationalsozialismus und den Bergfilmen der 1920er Jahre.³ Die ruhigen Landschaftsbilder erweisen sich jedoch als spezifisches Element. Zwar spielt die Natur jeweils eine zentrale Rolle, doch werden die Blicke auf die Natur historisch je unterschiedlich organisiert. Der Waldspaziergang im Film „Solange noch die Rosen blühen“ zitiert eine Szene des Films *Der verlorene Sohn* (Luis Trenker, D 1934), welcher zu den nationalsozialistischen Vorformen des Heimatfilms zählt.⁴ In schwarzweiß gedreht, entwirft er einen Naturburschen, der nach Amerika auswandert, die Liebe einer reichen Amerikanerin erobert, doch sein Glück schließlich mit seiner Jugendfreundin in der Heimat findet. In einer Szene beobachtet die Jugendfreundin eine Gruppe von Holzfällern. Beim Arbeiten im dichten Wald singen die Männer: „Wir sind die lustigen Holzhackerbuam“. Nachdem sie die junge Frau bemerkt haben, halten sie inne. Blicke werden gewechselt. Der Blickwechsel führt zum Faustkampf: Als Freund der jungen Frau weist der Naturbursche einen Kollegen in die Schranken. Dem Faustkampf der Rivalen folgt der Kampf des Kollektivs mit den Naturgewalten. Baumstämme werden abtransportiert. Halbnahe Kamerareinstellungen und Nahaufnahmen, die durch einige wenige Totalen ergänzt werden, führen das Publikum nah an das Geschehen heran, das durch die Dynamik der Bilder den Charakter eines exzessiven Spektakels erhält. Die Kamera verfolgt den Weg der Stämme über eine Rutschbahn vom Hang zum Fluss und zeigt in schnellen Schnitten das virtuose Spiel des Wassers bei deren Eintauchen. Andere Szenen zeigen eindrucksvolle Formenspiele aus Wolkenbergen, Berghängen, Gletschergipfeln, einem dunkel kontrastierenden Himmel, menschenleeren Weiten und Eiszapfen. Dies stellt den Film in die Tradition der Bergfilme der 1920er Jahre. Auf diese verweist auch die Deutung der Natur als Herausforderung.⁵ In Bergfilmen wie in den nationalsozialistischen Vorformen des Heimatfilms kämpfen heroische Männer mit der 'Natur'. Die 'Natur' stellt eine Projektionsfläche männlicher Angstphantasien dar: Wie die 'Frau' gilt es sie zu erkunden und erobern. Im Entwurf heroischer Helden, die ihre Männlichkeit in der Erkundung und Eroberung der 'Natur' erweisen, zeigen Bergfilme und nationalsozialistische Vorformen des Heimatfilms eine Parallele zu Western und unterscheiden sich von den Heimatfilmen. Dies wird deutlich, wenn man Claudius Seidls Vergleich des Heimatfilms mit dem Western in Bezug zum Bergfilm und den nationalsozialistischen Vorformen des Heimatfilms setzt. Seidl beobachtet, dass Western und Heimatfilm an bestimmte Landschaften gebunden sind, sich das Heldenbild und die Inszenierung der Schauplätze jedoch signifikant unterscheiden.⁶ Der Held des Western muss wesentlich mehr körperliches Leiden und explizitere seelische Konflikte ertragen als der Held des Heimatfilms. Zudem muss er das Land bezwingen⁷, während im Heimatfilm die Natur lediglich vor Wilddieben und unverständigen Städtern zu schützen ist. Die Inszenierung der Natur als Herausforderung verbindet Western, Bergfilm und nationalsozialistische Vorformen des Heimatfilms und markiert eine Grenze zu den Heimatfilmen. Heimatfilme verleihen der Landschaft kaum Heroisches, Geheimnisvolles oder Gefährliches, sondern inszenieren eine idyllische Natur als Objekt des Blicks.

Demokratisierungstendenzen und der gemeinschaftliche Blick auf die 'Heimat'

Blicke auf idyllische Natur sind ein wichtiges Moment der Heimatfilme der 1950er Jahre. Bereits Seidl stellt fest, dass in zahlreichen Szenen die Menschen passiv bleiben, nichts tun, als nur die großartige Landschaft zu bestaunen.⁸ *Der Förster vom Silberwald* (Alfons Stummer, Ö 1954) beispielsweise wird mit Panorama-Einstellungen der Bergwelt eröffnet. Dann nähert sich die Kamera dem Wild und der Förster vom Silberwald tritt, begleitet von einem Jungen, ins Bild. (Abb. 2) Er führt den Jungen an die Natur heran. (Abb. 3) Man sieht den Förster und den Jungen beim Beobachten der Natur, und die Natur wird aus ihrer Perspektive gezeigt. Ein Fernglas richtet die Aufmerksamkeit auf den Blick. Narration und Blickinszenierung überkreuzen sich in diesen Bildern. Von Interesse ist hier Christian Metz' Beobachtung, dass die primäre Identifikation der Zuschauer und Zuschauerinnen mit dem Kamerablick mit weiteren sekundären und tertiären Identifikationen – mit den Blicken der Figuren – verbunden sein kann.⁹ Die Kameraführung fordert das Publikum auf, sich mit dem Jungen zu identifizieren und wie dieser die Perspektive des Försters gegenüber der Bergwelt zu übernehmen. Im Laufe der Handlung des Films tritt eine junge Städterin, die weibliche Hauptfigur Liesel, an die Stelle des Jungen. Das städtische Element verbindet Liesel mit dem



2 Videostandbild aus: „Der Förster vom Silberwald“ (Alfons Stummer, Ö 1954)



3 Videostandbild aus: „Der Förster vom Silberwald“ (Alfons Stummer, Ö 1954)

Gros des Publikums im Kino. Mit der jungen Städterin blickt das Kinopublikum festgelegt auf den professionellen Blick des Försters auf die idyllische Natur.

Heimatfilme, in denen Försterfiguren entworfen werden, weisen eine spezifische Blickkonstellation auf: Sie privilegieren einen professionellen Blick. Die filmische Inszenierung verleiht den Bildern der Natur jedoch eine Wirkmächtigkeit, die den Einsatz des Försters in den Hintergrund treten lässt. Folgerichtig verzichten zahlreiche Heimatfilme gleich ganz auf diese Figur. Viele Heimatfilme zeigen ausschließlich Touristen beim gemeinschaftlichen Bestaunen der Natur. An die Stelle des professionellen Blicks tritt der gemeinschaftliche Blick. Der gemeinschaftliche Blick auf die idyllische Natur lässt sich als Zentrum der Heimatfilme beschreiben: Er verbindet das Kinopublikum mit den Protagonisten auf der Leinwand.

Der gemeinschaftliche Blick wird auf Landschaftsbilder gerichtet, die zeitgenössische Technik, modische Bekleidung und modernes Freizeitverhalten in die 'Heimat' integrieren. Die durch Modernisierung geprägte 'Heimat' verweist auf die Gegenwart des 'Wirtschaftswunders'. In der Mehrzahl der Heimatfilme ist der bereits lang tradierte Konflikt zwischen städtischer 'Moderne' und ländlicher 'Tradition' in eine Konkurrenz zwischen 'Wirtschaft' und 'Kultur' eingelassen. Dies spielt auf die im politischen Diskurs als Gegenmodelle gehandelten Vor-

schläge zur Neukonstruktion der Nation als 'Kulturnation' oder als 'Wirtschaftsnation' an. Heimatfilme stellen die beide Vorschläge jedoch nicht gegenüber, sondern schlagen vor der Folie der idyllischen Natur über Bilder – 'VW-Käfer' fahren durch idyllische Landschaften – und narrative Elemente – die Städter finden in der Natur Erholung, während die Landbevölkerung eine 'Tourismusindustrie' aufbaut – mit Bedeutungen in beide Richtungen eine Verbindung vor.

In der 'Wirtschaftswunder-Heimat' werden Prozesse der Gemeinschaftsbildung durchgespielt. Das Figurenrepertoire der Heimatfilme wird in Einheimische und Fremde unterteilt, und der Heimatbegriff herangezogen, um das Fremde hervorzubringen, über dessen Integration im weiteren Handlungsverlauf verhandelt wird. Die Fremden können unter bestimmten Voraussetzungen – bei Männern ist dies der Einsatz für die Natur und bei Frauen die Liebe zum richtigen Mann – in die dörfliche Gemeinschaft integriert werden. Die Frage der Umstrukturierung der dörflichen Gemeinschaft lässt die politischen und gesellschaftlichen Umstrukturierungsprozesse im Nachkriegsdeutschland assoziieren.

Das Interesse im Nachkriegsdeutschland an 'Heimat' steht im engen Zusammenhang mit dem Zusammenbruch des Nationalsozialismus, dem Wegfall der rassischen Begründung der Nation, den gewaltigen Gebietsverschiebungen und den enormen Wanderbewegungen der Bevölkerung. Es bestand ein akuter Bedarf an einer Neukonstitution der nationalen Gemeinschaft. In diesem Prozess wird die 'Heimat' wichtig. Die Heimatliebe war bereits seit längerem national konnotiert. Heimat war im deutschen Kulturraum zunächst ein Rechtsbegriff, doch mit dem Industrialisierungsschub im 19. Jahrhundert wurden Heimat und Identität verbunden: Das moderne Verständnis von Heimat entwarf diese als Kompensationsraum der bürgerlich-städtischen Kultur. Um 1890 entstand die Heimatbewegung; Heimatvereinigungen wurden gegründet, Heimatkunst und Heimatromane wurden produziert und konsumiert, Heimatkunde betrieben und die 'Heimat' wurde als schützenswertes Gut entdeckt. Der Heimatschutz wandte sich gegen Industrie, großstädtische Zivilisation und Sozialismus. Gegenüber dem rasanten Wandel der modernen Massengesellschaft sollte die scheinbar zeitlose 'Heimat' Stabilität symbolisieren. Im Kontext der Reichsgründung wurde das Heimatgefühl zudem gegen internationale Tendenzen mobilisiert. Um die Loyalität der Bevölkerung gegenüber dem neuen deutschen Reich zu stärken, wurde auf die Verbundenheit mit der Region zurückgegriffen: Über die 'Heimat' sollten Vaterland und Heimatliebe zur Vaterlandsliebe verbunden werden.¹⁰ Das Idealbild der 'Heimat' und seine politische Funktion sind ebenso historischem Wandel unterworfen, wie das Interesse an der 'Heimat'. Wie bereits im Nationalsozialismus war auch in den 1950er Jahren die 'Heimat' hochaktuell: Außer im Kino schlug sich dies in Wissenschaft, populärwissenschaftlichen Freizeitaktivitäten, Architektur, Bekleidung, Design und Urlaubsträumen nieder. Heimatfilmen kam jedoch eine spezifische Bedeutung zu. Bereits Gertrud Koch erklärt: „Besonders der Heimatfilm lebt von der doppelten Möglichkeit des Films, gleichzeitig fiktional und dokumentarisch zu sein.“¹¹ In Heimatfilmen können Bilder konkreter Landschaften als Bilder der Nation fungieren. Der Blick auf die 'Heimat' kann



4 Videostandbild aus: „Schwarzwaldmädel“ (Hans Deppe, D 1950)

Nationales ins Spiel bringen, ohne offen mit dem in der Nachkriegszeit problematischen Begriff der Nation operieren zu müssen. Somit bot sich der Heimatfilm in besonderer Weise an, um in einer Zeit, in der Politik nur wenigen Menschen attraktiv erschien, über die Neukonstitution der nationalen Gemeinschaft zu kommunizieren.

Auf der narrativen Ebene wird die gemeinsame Herkunft traditioneller Konzepte der Nation durch das gemeinsame Engagement für die 'Heimat' ersetzt. Auf der Ebene der Blickinszenierung wird dagegen im gemeinschaftlichen Blick auf die moderne Idylle die Teilhabe an der demokratischen Konsumgesellschaft eingeübt. Zwar kommt in Filmen mit Försterfiguren ein professioneller Blick ins Spiel, doch steht auch in diesen Heimatfilmen der gemeinschaftliche Blick auf die 'Wirtschaftswunder-Heimat' im Zentrum. Zumeist arbeitet zudem das Finale der Konkretisierung der Gemeinschaft als demokratische Gemeinschaft zu. Zahlreiche Heimatfilme enden mit einem Blick auf die in der idyllischen Natur versammelte Dorfgemeinschaft. Dabei werden weder auf ein Zentrum ausgerichtete noch unstrukturierte Menschenmengen vorgeführt. (Abb. 4) Die Filme enden, wie beispielsweise *Schwarzwaldmädel* (Hans Deppe, D 1950), mit dem Blick auf tanzende Paare vor eindrucksvollen Naturkulissen. Der Volkstanz ordnet die Menschen zu Paaren, die sich geregelt durch den Raum bewegen. *Der Förster vom*

Silberwald variiert dieses Muster ein wenig. Im Finale versammelt sich die dörfliche Gemeinschaft vor einer Bergkapelle um einen aufgebahrten Hirsch. Die spezifische Form der Festgesellschaft unterscheidet sich deutlich von der Masse, die Klaus Theweleit als Angstvision des soldatischen Mannes der Weimarer Republik beschreibt.¹² Die Festgesellschaft arbeitet vielmehr der Akzeptanz der demokratischen Massengesellschaft zu. Dabei spielen geschlechtliche Konnotationen eine bedeutende Rolle.

Geschlechtliche Hierarchien und die 'Heimat'

Die 'Wirtschaftswunder-Heimat' ist nicht einfach 'heil'. Zahlreiche Entwürfe der 'Heimat' seit der Jahrhundertwende kennzeichnete, dass sie vorwiegend von Frauen – Müttern und Geliebten – bevölkert wurden, die zu einer einzigen imaginären Gestalt verschmolzen, welche Konstanz garantierte, indem sie die Männer, die sich in der Fremde nach der 'Heimat' sehnten, bei der Heimkehr erwartete.¹³ Heimatfilme charakterisiert dagegen eine Abwesenheit der Mütter. Man kann die abwesenden Mütter als Verweis auf nicht aus dem Krieg oder der Gefangenschaft zurückgekehrte Männer lesen.¹⁴ Man kann sie aber auch als Hinweis darauf lesen, dass die im Bild des Weiblichen repräsentierte Garantie der Konstanz auf das Bild der Landschaft übergegangen ist. Dabei kann an feministische Positionen angeschlossen werden, die herausarbeiten, dass Bilder weiblicher Körper im westlichen Repräsentationssystem in hohem Maße allegorische Funktionen haben: Sie verkörpern nicht das Individuelle, sondern das Allgemeine.¹⁵ Bereits Gisela Ecker sieht einen engen Zusammenhang zwischen dem Bild des weiblichen Körpers und dem der heimatlichen Landschaft: „Die Landschaft bekommt als Heimat nur Sinn über eine zusätzliche, hier allegorische, Bedeutung, deren Gefäß eine weibliche Gestalt ist. [...]“¹⁶ Gertrud Koch überträgt diesen Gedanken auf den Heimatfilm: „Die Landschaft ersetzt in gewisser Weise sogar den weiblichen Körper als Bedeutungsträger.“¹⁷ Dabei könnte sie auf Laura Mulveys These verweisen, dass das Publikum im konventionellen Erzählkino seinen Blick mit dem männlichen Protagonist auf die 'Frau' richte.¹⁸ In Heimatfilmen wird der Blick weniger auf Frauen, als vielmehr auf die 'Natur' gerichtet. Die 'Natur' tritt als Objekt des (filmischen) Blicks an die Stelle der 'Frau'. Sie erhält darüber den Status des Weiblichen. Diese Deutung wird durch zwei außerfilmische Traditionen unterstützt: Der traditionellen Analogiesetzung von Weiblichkeit und Natur sowie der Zuordnung der Position des Blicks als aktivem Part zum Männlichen, dem Angeschaut-werden als passivem Part dagegen zum Weiblichen. Gegenüber der 'Natur' befindet sich das Publikum in der männlich konnotierten Position des Blicks. Im gemeinsamen Blick auf die weiblich konnotierte Natur konstituieren Heimatfilme eine männliche Gemeinschaft, die ebenso die Protagonisten auf der Leinwand wie das Publikum im Kino umfasst.

Die männliche Gemeinschaft ist nicht nur in den Försterfilmen patriarchal strukturiert. Der gemeinschaftliche Blick wird auf eine wohlgeordnete Natur ge-

richtet, die für ein spezifisches (unter)geordnetes Weibliches steht. Die Narration verdeutlicht die mit der Organisation der Blicke entworfene geschlechtliche Hierarchie. Heimatfilme stellen die 'Natur' als bedrohtes Gut vor. Traditionell hat der bürgerliche Mann seine Männlichkeit im Schutz des Weiblichen zu erweisen. Die Bedrohung der weiblich konnotierten Natur ruft die Männer zu ihrem Schutz auf. Auch das Kinopublikum kann sich als im Einsatz für den Naturschutz imaginieren. Frauen und Männern werden dabei unterschiedlich bewertete Positionen zugewiesen: Direktes Engagement bleibt männlichen Figuren vorbehalten. Ihnen arbeiten weibliche Figuren zu. Diese Geschlechterrollenverteilung erweist sich als von Gewicht. Ecker stellt den Umgang der Deutschen mit der 'Heimat' seit den 1950er Jahren in den Kontext der These der „Unfähigkeit zu trauern“: „Betrachtet man dagegen den Umgang der Deutschen mit 'Heimat', so fällt genau das Gegenteil auf, nämlich ein Gefühlsüberschwang, der sich in Nostalgie, in Gefühlen der Bedrohung, in den Ausdrucksformen der Idealisierung und in der vehementen Abwehr gleichermaßen äußert. Es läßt sich an dieser Stelle keinerlei Mangel an Gefühlsintensität erkennen, wohl aber eine unheimlich anmutende Verschiebung und Verstellung von Affekten. Die Verschiebung verläuft von Menschen zu Territorien, von Bindungen an Personen zu Bindungen an Landschaften, von der Erinnerung an Ermordete zur narzißtischen Beschwörung des eigenen Ursprungs.“¹⁹ Bezieht man dies auf Heimatfilme, folgt daraus, dass mit der geschlechtlichen Zuordnung im Naturschutz eine Hierarchisierung männlicher und weiblicher Positionen in einem für die neue nationale Gemeinschaft äußerst brisanten Bereich vorgenommen wird: Dem Umgang mit der nationalsozialistischen Vergangenheit. Vor diesem Hintergrund läßt der gemeinschaftliche Blick auf die 'Wirtschaftswunder-Heimat' zur Integration in eine Gemeinschaft ein, die den Entwurf einer partiarchal geprägten Demokratie visualisiert. Autoritäre Strukturen, wie sie die nationalsozialistische Gemeinschaft bestimmt hatten, werden dabei keineswegs völlig negiert. Sie werden vielmehr aktualisiert. Die Gemeinschaft erscheint nicht länger auf eine Führerfigur ausgerichtet. Die 'öffentliche' Sphäre wird in Bildern in Szene gesetzt, die für einen demokratischen Neubeginn stehen können. Die narrativen Muster, die die weiblichen Figuren den männlichen Figuren im Heimatfilm als Natur an die Seite stellen, tradieren dagegen sehr wohl autoritäre Muster. In den Bereich des 'Privaten' verlegt, bleiben sie in den Inszenierungen weitgehend unsichtbar.

- 1 Ich subsumiere den österreichischen Heimatfilm unter den westdeutschen Heimatfilm, da die Filme kaum nationale Unterschiede aufweisen, die Filmindustrien beider Länder eng miteinander verflochten waren und die österreichische Filmwirtschaft auf den Export nach Deutschland ausgerichtet war. Vgl. dazu Gertraud Steiner: *Die Heimat-Macher. Kino in Österreich 1946–1966*. Wien 1987, S. 50–51, hier S. 65.
- 2 Ebd., S. 163.
- 3 Eric Rentschler: *Hochgebirge und Moderne. Eine Standortbestimmung des deutschen Bergfilms*. In: *Film und Kritik* [Themenheft Revisited. Der Fall Dr. Frank. Die Entdeckung der Natur im deutschen Bergfilm], Heft 1, 1992, S. 10.
- 4 Strobel spricht vom 'völkischen' Film. Sie stellt fest, dass der 'völkische' Film bereits wichtige inhaltliche Elemente des Heimatfilms der 1950er Jahre enthält: So steht etwa im Zentrum der Handlung des Films *Die Geierwally* (Hans Steinhoff, D 1940) der Konflikt von Vater und Tochter. Im Heimatfilm bildet der Generationenkonflikt dann in unterschiedlichen Varianten eine der zentralen Thematiken. Vgl. Ricarda Strobel: *Heimat, Liebe und Glück. Schwarzwaldmädel*. In: *Fischer Filmgeschichte*, Bd. 3: 1945–1960. Hrsg. v. Helmut Korte und Werner Faulstich. Frankfurt a.M. 1990, S. 163.
- 5 Die Faszination der Bergfilme lokalisierte bereits die zeitgenössische Presse in der Verbindung von Heldentaten auf der Leinwand und Heldentaten hinter der Kamera. Vgl. Rentschler, 1992, S. 17.
- 6 Claudius Seidl: *Der deutsche Film der fünfziger Jahre*. München 1987, S. 57–61.
- 7 Zum Umgang mit der Natur im Western siehe auch Seeßen, der beschreibt, dass die Landschaft als das 'neue Land', das es zu erobern, zu erkunden und zu zivilisieren galt, eine wichtige Komponente des Western bildet. Georg Seeßen: *Geschichte und Mythologie des Westernfilms*. Marburg 1995, S. 11, 17–18, 22.
- 8 Seidl, 1987, S. 84.
- 9 Christian Metz: *Semiologie des Films*, (Originalausgabe: *Essais sur la signification au*). München 1972.
- 10 Zum Heimatbegriff und seinem Wandel siehe Hermann Bausinger: *Heimat und Identität*. In: *Heimat. Sehnsucht nach Identität*. Hrsg. v. Elisabeth Moosmann. Frankfurt a. M. 1980, 13–29.
- 11 Gertrud Koch: *Vom Heimatfilm zur Heimat*. In: *Kein Land in Sicht. Heimat – weiblich?* Hrsg. v. Gisela Ecker. München 1997, S. 208.
- 12 Klaus Theweleit: *Männerphantasien*, Bd. 2: *Männerkörper. Zur Psychoanalyse des weißen Terrors*, Basel und Frankfurt a.M. 1978.
- 13 Gisela Ecker: „Heimat“. *Das Elend der unterschlagenen Differenz*. In: *Kein Land in Sicht. Heimat – weiblich?* Hrsg. v. Gisela Ecker. München 1997, S. 12–13.
- 14 Jürgen Trimborn: *Der deutsche Heimatfilm der fünfziger Jahre. Motive, Symbole und Handlungsmuster*. Köln 1998, S. 80–83.
- 15 Silke Wenk: *Versteinerte Weiblichkeit. Allegorien in der Skulptur der Moderne*. Köln 1996.
- 16 Ecker, 1997, S. 13.
- 17 Koch, 1997, S. 205.
- 18 Laura Mulvey: *Visuelle Lust und narrative Kino*. In: *Frauen in der Kunst*, Bd. 1. Hrsg. v. Helke Sander und Peter Gorsion. Frankfurt a.M. 1980, S. 15–46 (Originalausgabe: *Visual Pleasure and Narrative Cinema*. In: *screen* 16, Nr. 3, Autumn 1975, S. 6–18).
- 19 Ecker, 1997, S. 28–29.