

Andreas Hudelist

Der erste Migrant im österreichischen Heimatfilm? Über Fremdenhass in Franz Antels RUF DER WÄLDER 2017

<https://doi.org/10.25969/mediarep/2914>

Veröffentlichungsversion / published version
Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Hudelist, Andreas: Der erste Migrant im österreichischen Heimatfilm? Über Fremdenhass in Franz Antels RUF DER WÄLDER. In: *ffk Journal* (2017), Nr. 2, S. 145–159. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/2914>.

Erstmalig hier erschienen / Initial publication here:

<http://www.ffk-journal.de/?journal=ffk-journal&page=article&op=view&path%5B%5D=24&path%5B%5D=23>

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Deposit-Lizenz (Keine Weiterverbreitung - keine Bearbeitung) zur Verfügung gestellt. Gewährt wird ein nicht exklusives, nicht übertragbares, persönliches und beschränktes Recht auf Nutzung dieses Dokuments. Dieses Dokument ist ausschließlich für den persönlichen, nicht-kommerziellen Gebrauch bestimmt. Auf sämtlichen Kopien dieses Dokuments müssen alle Urheberrechtshinweise und sonstigen Hinweise auf gesetzlichen Schutz beibehalten werden. Sie dürfen dieses Dokument nicht in irgendeiner Weise abändern, noch dürfen Sie dieses Dokument für öffentliche oder kommerzielle Zwecke vervielfältigen, öffentlich ausstellen, aufführen, vertreiben oder anderweitig nutzen.

Mit der Verwendung dieses Dokuments erkennen Sie die Nutzungsbedingungen an.

Terms of use:

This document is made available under a Deposit License (No Redistribution - no modifications). We grant a non-exclusive, non-transferable, individual, and limited right for using this document. This document is solely intended for your personal, non-commercial use. All copies of this documents must retain all copyright information and other information regarding legal protection. You are not allowed to alter this document in any way, to copy it for public or commercial purposes, to exhibit the document in public, to perform, distribute, or otherwise use the document in public.

By using this particular document, you accept the conditions of use stated above.

Andreas Hudelist
Klagenfurt

Der erste Migrant im österreichischen Heimatfilm? Über Fremdenhass in Franz Antels *Ruf der Wälder*

Abstract: Der im Jahr 1965 erschienene Film *Ruf der Wälder* ist wahrscheinlich der erste österreichische Film der Nachkriegszeit, der sich mit dem Thema Migration auseinandersetzt. Im Mittelpunkt stehen der Hund Bella und Mario Scalzi, der ihn vor dem Tode rettet und anschließend aufzieht. Vor der Kulisse Salzburgs wird eine friedliche Welt dargestellt, die der Italiener Scalzi stört. Fremdarbeiter sind nach 1945 zwar aufgrund ihres Fachwissens gefragt, doch grundsätzlich unerwünscht. Die Filmanalyse zeigt, welche Vorstellung(en) von Heimat und Österreich nach 1945 im Heimatfilm verhandelt wurden und wie der Heimatfilm Österreich von seiner Beteiligung am Zweiten Weltkrieg freisprechen und „alte Normen“ wie familiäre patriarchale Strukturen wieder einführen soll.

Andreas Hudelist (MMag.) ist Projektmitarbeiter am Institut für Erziehungswissenschaft und Bildungsforschung der Alpen-Adria-Universität Klagenfurt. Er studierte Deutsche Philologie sowie Medien- und Kommunikationswissenschaften in Klagenfurt und Beograd. Er gründete das eJournal etum (eJournal für Theater und Medien). Seine aktuellen Forschungsschwerpunkte umfassen Ästhetik, Cultural Studies, Film und kulturwissenschaftliche Gedächtnisforschung.

© AVINUS, Hamburg 2017
Curschmannstr. 33
20251 Hamburg

Web: www.ffk-journal.de
Alle Rechte vorbehalten
ISSN 2512-8086

Man muss Heimat haben,
um sie nicht nötig zu haben [...].

Jean Améry 1970: 60

1. Einleitung

Nach den Ereignissen des Zweiten Weltkrieges beginnt in den 50er Jahren europaweit eine Prosperitätsphase. Mit der Hilfe aus den Vereinigten Staaten von Amerika konnte man in Österreich Industrie und Infrastruktur wieder herstellen und erweitern. Dadurch wurden zwei Riesenprojekte ermöglicht. Zum einen der Ausbau der Westautobahn und zum anderen der Aufbau des Speicherwerkes Kaprun.

Auch Filmproduktionen liefen vermehrt an und waren eng an die ökonomische und politische Bedingung der Zeit gebunden¹. In Anlehnung an Norman Denzin ist Film immer ein Seismograph von Gesellschaft, der nicht nur die Stimmung einer Gesellschaft in Bildern übersetzt, sondern diese durch die Bilder auch mitgestaltet.² Ähnlich war Theodor W. Adorno davon überzeugt, dass „wenn ein von Massen beehrtes und konsumiertes Medium eine in sich einstimmige, fest zusammengebackene Ideologie übermittelt, diese Ideologie vermutlich ebenso den Bedürfnissen der Kunden sich anpaßt, wie sie diese umgekehrt zunehmend modelt“.³

Die Entstehung des Genres Heimatfilm ist für die Dekaden nach 1945 interessant, da in den Filmen zu sehen ist, welche Themen audiovisuell gerahmt werden und welches österreichisches Selbstbild propagiert wird. „Filme sind kulturelle und symbolische Formen und können dazu genutzt werden, wichtige Merkmale des sozialen Lebens aufzudecken und zu beleuchten“.⁴ Dabei spielen der Begriff der Heimat und seine Darstellung eine wesentliche Rolle. Die Alpen sind in diesem Zusammenhang nicht wegzudenken, da sie dem Nachkriegsösterreich die Identität geben.⁵

Beginnend mit dem Heimatbegriff und seiner Rolle im Genre Heimatfilm, wird anhand von Franz Antels *Ruf der Wälder* (1965) nachgezeichnet, mit welchen filmischen Motiven, die österreichische Nachkriegsidentität geformt wurde. Dabei zeigt sich, wie die räumlichen Anordnungen im Film, Machtstrukturen vorgeben, von denen sich die Figuren leiten lassen. Die Berge, die Wälder oder das Dorf sind Abbild einer heilen Welt, in der nichts Böses existiert und die Zeit still zu stehen scheint.

¹ Vgl. Wilharm 2002: 273.

² Vgl. Denzin 2008.

³ Adorno 1981: 397.

⁴ Vgl. Denzin 2000: 428.

⁵ Vgl. Peterson 2010: 125f.

2. Wieviel Heimat braucht der Film?

In Deutschland eröffnete der Film *Schwarzwaldmädel* (1950) die ‚Heimatfilmwelle‘. Der Film entsprach „konventionellen Sehgewohnheiten und vermittelte Selbstbestätigung und Hoffnung. Er wurde der größte Erfolg der Nachkriegszeit“⁶. Der Heimatfilm entfaltete eine kollektive Identität: „Die Heimatfilmwelle entstand aus der bedenkenlosen, weil lukrativen Nutzung und Verstärkung einer kollektiven Gefühlslage in den 50er Jahren.“⁷ Durch den Film sollte ein schwer zu fassender Begriff vereinfacht werden und die Wiederherstellung einer gemeinschaftlichen Identität, insbesondere in Österreich vorantreiben. Dabei hat der Begriff Heimat viele Bedeutungsebenen. Je nach Perspektive, kann unter anderem mit Heimat der Geburtsort, die Region, das Land, in dem man in die Schule ging, der Kontinent an dem man sich frei bewegt, die gesprochene Sprache und etwas Vertrautes bedeuten.

Der Schriftsteller Jean Améry hat sich mit dem Begriff Heimat stark auseinandergesetzt. Er erklärt, dass ihm Österreich als Geburtsland durch die Shoah genommen wurde. Als er als Widerstandskämpfer der Résistance in Brüssel verhaftet wurde, kehrte er nach seiner Befreiung aus Bergen-Belsen nicht mehr nach Österreich zurück, sondern lebte in Brüssel. Von dort aus studierte er die französische Literatur sowie Philosophie und wurde ihr Vermittler für das deutschsprachige Publikum.⁸ Später stellt er sich die Frage, *Wieviel Heimat braucht der Mensch?* In seinem Aufsatz beschreibt er, dass er erst durch die Verfolgung der Nationalsozialisten zu einem Juden wurde, der durch die Flucht die Heimat verlor. „Heimat ist, reduziert auf den positiv-psychologischen Grundgehalt des Begriffs, *Sicherheit*.“⁹ Folgt man Christoph Türcke, wiegt sich der Mensch im „Zustand des Gewärmt-, Genährt- und Geborgenseins“¹⁰ in der größten Sicherheit. Er beschreibt damit zuerst den pränatalen Zustand eines Menschen, der durch die Geburt seiner Heimat entnommen wird. In diesem Zustand könne jedoch durch das defizitäre Wahrnehmen noch kein heimatliches Gefühl entstehen. Heimat entsteht durch wachsende Vertrautheit und Sicherheit: Gefühle, die erst im Nachhinein Heimat zu dem machen können, was es ist, da sie im heimatlichen Moment kaum verortet werden können. Améry beschreibt den Prozess deutlich:

Heimat ist Sicherheit, sage ich. In der Heimat beherrschen wir souverän die Dialektik von Kennen-Erkennen, von Trauen-Vertrauen: Da wir sie kennen, erkennen wir sie und getrauen uns zu sprechen und zu handeln, weil wir in unserer Kenntnis-Erkenntnis begründetes Vertrauen haben dürfen. Das ganze

⁶ Wilharm 2002: 278.

⁷ Wilharm 2002: 284.

⁸ Vgl. Scheit 2012: 5.

⁹ Améry 1970: 61.

¹⁰ Türcke 2006: 10.

Feld der verwandten Wörter *treu*, *trauen*, *Zutrauen*, *anvertrauen*, *vertraulich*, *zutraulich* gehört in den weiteren psychologischen Bereich des Sich-sicher-Fühlens. Sicher aber fühlt man sich dort, wo nichts Ungefähreres zu erwarten, nicht ganz und gar Fremdes zu fürchten ist.¹¹

Der Heimatfilm versucht gerade diese Sicherheit durch verschiedene Strategien, allen voran aber durch die Landschaftsaufnahmen, herzustellen. Österreich als Heimat(land) ist Améry nach dem „Anschluss“ Österreichs ans Deutsche Reich genommen worden. Auch die Befreiung durch die Alliierten kann diesen Verlust nicht rückgängig machen. Améry „ist gealtert, und er hat in einer Zeitspanne, die nun schon nach Jahrzehnten zählt, lernen müssen, daß ihm nicht eine Wunde geschlagen wurde, die mit dem Ticken der Zeit vernarbt, sondern daß er an einer schleichenden Krankheit laboriert, die mit den Jahren schlimmer wird.“¹² Die einstige Sicherheit wurde ihm genommen und kann nicht wieder hergestellt werden.

Im Exil konnte er zwar ausmachen, wo mal seine Heimat lag, diese wurde aber durch den österreichischen Opfermythos weiterhin zunichte gemacht, sodass er resignierte: „Wir aber hatten nicht das Land verloren, sondern mussten erkennen, daß es niemals unser Besitz gewesen war. Für uns war, was mit diesem Land und seinen Menschen zusammenhing, ein Lebensmißverständnis. Wovon wir glaubten, es sei die erste Liebe gewesen, das war, wie sie drüben sagten, Rassenschande“.¹³ Heimat wird hier zur Utopie, die – wie bei Türcke – unmöglich (wieder) aufgesucht werden kann. Das heimatliche Bild und die damit verbundenen Erfahrungen machen eine abwesende Welt sichtbar.¹⁴ Die fehlende Aufarbeitung der nationalsozialistischen Vergangenheit rückt ein Österreich, wie es Améry als Heranwachsender wahrgenommen hat, in weite Ferne. Der Heimatfilm trägt zu dieser fehlenden Aufarbeitung bei. In diesem Genre wird die Utopie der friedlichen Welt aufgenommen und in überschaubare Räume transformiert, in denen das Böse immer leicht zu lokalisieren ist, bekämpft und überwunden werden kann. Diese Form von Geschichtsaufarbeitung kritisiert jedoch Améry, der sich im Exil mit dem französischen Strukturalismus beschäftigt und in Anlehnung daran eine Kritik formuliert, die den Menschen als Individuum und seinen Erfahrungen stärker beachten muss.¹⁵

Österreich hatte mit sich selbst als Opfer so viel zu tun, dass einzelne oder kleinere Opfergruppen wenig bis gar kein Gehör erhielten. Diese Selbstbezogenheit im Hier und Jetzt zeigt der Heimatfilm, welche bis zur Geschichtslosigkeit reicht:

¹¹ Améry 1970: 61f.

¹² Améry 1970: 73.

¹³ Améry 1970: 64.

¹⁴ Vgl. Nierhaus 1996: 294.

¹⁵ Vgl. Hewera 2012: 10.

Die in der Heimatfilmwelle bewußt genutzten zentralen Motive waren: heile Welt in heiler Natur im Dorf mit traditionaler Struktur; mitmenschliches Verständnis, das über Schuld (Wilderei) und Verlust (Flüchtlinge) hinweghilft; Geschichtslosigkeit: das Böse gibt es nur in Gestalt des kriminellen Wilddiebs, der von außen kommt und wieder verschwindet.¹⁶

Für den österreichischen Heimatfilm sind besonders wichtige Orte, das eingangs erwähnte Speicherkraftwerk Kaprun und die landschaftliche Gegend um Salzburg. Hier, rund um die Hohen Tauern, liegen der größte Nationalpark (Hohe Tauern) und der höchste Berg Österreichs (Großglockner). Christian Strasser bezweifelt jedoch, dass Heimat sich an einer speziellen Filmoptik festmachen lässt und betont die imaginäre Funktion des Heimatbegriffs, die Heimat immer als einen fiktiven Ort bestimmt, „ein Ziel kollektiver Sehnsüchte, das beim Bewohner der Großstadt genauso funktioniert wie beim Landbewohner“.¹⁷ Somit ist darauf verwiesen, dass Heimat immer mehrdeutig ist. Heimat ist aber nicht nur für Individuen von Bedeutung, sondern auch Thema einer kollektiven Idee und kann demnach missbraucht werden. Türcke schreibt: „Heimat ist ein Idiom – schwer belastet mit Geschichte. Deutsche Romantik, deutsche Volkstümelei und deutscher Faschismus haben sich ausgiebig seiner bedient. Unzählige Male ist es mißbraucht und verhunzt worden.“¹⁸ Der Heimatfilm bestätigt diesen Umstand in besonderer Art und Weise. Soziale Normen, wie in etwa patriarchale Strukturen, die während des Krieges durch den Führungswechsel der Frau an die Familienspitze gestört wurden, sollten durch den Heimatfilm wieder hergestellt werden.¹⁹ Die allgemeine Macht von Filmen betont Denzin: „Kinofilme wurden zu einer Machttechnologie, zu einem Apparat der Macht, der Sinn organisierte und Bedeutung ins Alltagsleben brachte“.²⁰

Ungefähr ein Drittel der Gesamtproduktion des österreichischen Films waren zwischen 1946 und 1966 Heimatfilme. Ihre Hauptmerkmale waren die österreichische Landschaft, das Brauchtum und die Mentalität. Die Figuren stammen aus dem bäuerlichen Milieu und werden aus der Perspektive einer Städterin beziehungsweise eines Städters betrachtet.²¹ Franz Antels Film *Ruf der Wälder* aus dem Jahr 1965 zeichnet sich durch viele dieser Elemente aus und soll hier hinsichtlich seiner Funktion, eine österreichische Identität nach dem Zweiten Weltkrieg zu stärken, näher betrachtet werden. Darüber hinaus soll anhand der Figur des Fremden gezeigt werden, wie diese die Vorstellung von Heimat stört und welches homogene Verständnis von Gesellschaft und Österreich in der Nachkriegszeit vorherrscht.

¹⁶ Wilharm 2002: 290.

¹⁷ Strasser 2004: 76.

¹⁸ Türcke 2006: 7f.

¹⁹ Vgl. Strasser 2004: 70, 77.

²⁰ Denzin 2008: 93.

²¹ Vgl. Steiner 1995: 85.

3. Ruf der Wälder (1965)

3.1. Franz Antel

Antel, der 1956 den Theaterkritiker Hans Weigel einen „miesen Juden“ nannte, da dieser von Käthe Dorsch vor seinem Stammcafé geohrfeigt wurde und daraufhin sie anklagte, kreierte in der Öffentlichkeit ein sehr diffuses Bild über seine Einstellung zum Nationalsozialismus. Auf die öffentliche Anschuldigung, ein Nazi zu sein, antwortete Antel, dass er darauf Stolz wäre. Mit dem Film *Der Bockerer* (1981) thematisierte der Regisseur wiederum einen Gegner des Nationalsozialismus. Obwohl die Figur des Bockerers oftmals als unpolitisch beschrieben wird, ist er jemand, der dem Nationalsozialismus nichts abgewinnen kann und durch seine widerspenstigen Handlungen persifliert. Die kritische Auseinandersetzung mit dem Nationalsozialismus in Antels Filmographie passiert spät, jedoch wird sie zu seinem größten Erfolg und prägt Antels Auseinandersetzung mit der österreichischen Geschichte positiv. Seine letzten drei Filme – *Der Bockerer 2* (1996), *Der Bockerer III. Die Brücke von Andau* (2000) und *Der Bockerer IV. Prager Frühling* (2003) – setzen die filmische Bearbeitung historischer Ereignisse fort.

3.2. Ruf der Wälder

Der Film *Ruf der Wälder* ist eine der weniger bekannten Regiearbeiten Franz Antels. Der Film erzählt von Marcello Scalzi – gespielt von Mario Girotti, welcher später unter dem Pseudonym Terence Hill bekannt wird –, der in Österreich, in der „Wiener Vorstadt“ als Schlosser und später beim Tauernkraftwerk in Kaprun als Arbeiter in einer Stahlfabrik tätig ist. Auf den Firmengleisen rettet der Italiener einen streunenden Hund vor einem herannahenden Zug und nimmt ihn zu sich. Die literarische Vorlage *Krambambuli* dazu stammt von Marie v. Ebner-Eschenbach und findet sich in drei von Antels Filmen wieder. Zum ersten Mal im Jahr 1955 in *Heimatland*, 1965 in *Ruf der Wälder* und 1972 in *Sie nannten ihn Krambambuli*. Prägend für die Narration sind dabei immer der Hund und die Thematik der Treue beziehungsweise des Zusammenhalts.

In *Ruf der Wälder* spielt aber zum ersten Mal die Figur eines Ausländers eine bedeutende Rolle. Marcello Scalzi wird meist aufgrund des verbotenen Hundehaltens, wohl aber immer aufgrund seiner Herkunft von einigen seiner Kollegen getadelt, gescholten und geschlagen. Der Hund weicht dabei Scalzi nicht mehr von der Seite und begleitet ihn auch bei der Arbeit. Da der Ausländer sich äußerlich nicht wesentlich von den sogenannten Einheimischen unterscheidet, macht der Hund ihn als Außenseiter sichtbar. Es ist auch der Hund, der von den Kollegen zuerst beschimpft und getreten wird, allerdings nur, um Scalzi aus der Ruhe zu bringen und zu einer Rauferei zu motivieren. Zuerst wird immer das Merkmal der Andersheit angegriffen, um den Menschen aus der Reserve zu locken. Der Fremdanteil im Anderen

wird zum Fremdanteil des Selbst, der durch den Angriff auf den Anderen bekämpft wird.²² Deshalb fordert Julia Kristeva auch, dass wir das Fremde in uns selbst erkennen, damit wir es nicht mehr verabscheuen und hassen.²³

Nach einigen Anschuldigungen und Provokationen, wird Scalzi fälschlicherweise beschuldigt, den Hund auf einen Kollegen gehetzt zu haben. Bei diesem Gespräch ist zufälligerweise der Bauleitungschef der Gletscherbahn in Kaprun, Ingenieur Prachner, zugegen und schlägt vor – nachdem ihm Scalzi von seinem Chef als ausgezeichnete Schlosser vorgestellt wurde – dass dieser ihn nach Kaprun begleite. Zudem sei der Hund sehr zutraulich und beide könnten eine Ortsveränderung gut vertragen.

3.3. Kaprun und der Nationalpark Hohe Tauern

Die Ortsveränderung führt die Handlung nach Salzburg. *Der Ort* des österreichischen Heimatfilms, wo auch am 3. November 1947 die ÖFA (Österreichische Filmgesellschaft) gegründet wurde.²⁴ Die Salzburger Natur stellt im Film die Utopie einer heilen Welt dar, die in der Vergangenheit in Ordnung war und in der nahen Zukunft auch in Ordnung bleiben wird. Regisseur Antel, der sich selbst gerne als Erfinder des österreichischen Heimatfilms bezeichnet, lässt zentrale Elemente desselben Filmgenres und der Nachkriegszeitfilme in *Ruf der Wälder* einfließen. So stehen zumindest visuell im Film die Natur und die starke Technologisierung im Gegensatz zueinander. Oftmals sieht man die österreichische Natur, an der sich auch der Hund, der „bella piccolina“ gerufen wird, erfreuen kann; die Flüsse, die Weiden und natürlich die Berge. Das Stahlkraftwerk und die spätere Drahtseilbahn werden als starke Gegensätze, nochmals verstärkt durch die Musik, eingeführt. Die Seilbahn, von der die Rede ist, ragt von der salzburgerischen Seite in die Hohen Tauern hineinragen und soll den Ausbau des Kraftwerks Kaprun beschleunigen. Das Kraftwerk, das bereits Ende der 1920er Jahre geplant war und an dem mit Hilfe von Häftlingen im Zweiten Weltkrieg gebaut wurde, war in der Nachkriegszeit Symbol des österreichischen Wiederaufbaus. In der Nachkriegszeit soll hier die Arbeit im Vordergrund gestanden sein, wo alle Arbeiter einer Gruppe angehörten. Nationale, kulturelle oder sprachliche Grenzen waren – so der Mythos – nicht existent. Weil hunderte Menschen am Bau durch die Natur, aber auch durch andere Unfälle ums Leben kamen, spielte die Entstehung des Kraftwerks und der damit verbundenen Infrastruktur eine immense Rolle für den Opfermythos Österreichs. Elfriede Jelinek kritisiert die öffentlichen Opferzahlen in ihrem Theaterstück *In den Alpen*:

²² Vgl. Hudelist 2014: 190.

²³ Vgl. Kristeva 1995: 11.

²⁴ Vgl. Strasser 2004: 67.

Zahlen Sie gleich, sterben Sie später, aber dafür in neuer Strecken-Rekordzeit! Ja, die Chance zu sterben hat jeder! Vielleicht sind das nächste Mal Sie dabei! Diesmal sind aber schon wir die Strecke. Hier liegen Sie richtig. Wir liegen gut im Rennen. Wir geben Ihnen 155 Opfer auf einmal! Bei dem, was Sie gezahlt haben, hätten Sie eh nicht über 200 Stück erwarten können. Ich glaube jedoch, das, was wir wissen, ist nur die Spitze des Eisbergs. Das meiste wurde verschwiegen. Neulich ist einer hier spazierengegangen, der hat den Totenschädel eines seit Jahrzehnten vermißten Wanderers auf einen Wegweiser gespißt gefunden. Etliche hat damals auch die Betonspinne erwischt, droben, auf der Dammkrone. Wutsch, waren sie weg, im Guß des Damms verschwunden, gleich eingemauert, das Einmauern haben wir damals ja noch gekonnt, egal, was die Heimat von uns dachte. Egal, was die Heimat anderer von uns dachte.²⁵

Jelinek verweist hierbei nicht nur auf die Vergangenheit Kaprun vor, während und nach dem Nationalsozialismus, sondern auch auf die unmittelbare Gegenwart der Ereignisse am 11. November 2000. Damals brannte die Gletscherbahn und 155 Menschen starben.²⁶ Es gibt noch mehr Opfer, die der Bau des Kraftwerks und der Seilbahn verschuldeten. Diese Opferzahl kann jedoch nicht bestimmt werden, da sie seit dem Baubeginn in den 1920er Jahren beginnt, dann im Nationalsozialismus mit jüdischen Zwangsarbeitern und Kriegsgefangenen sowie in den 50er Jahren mit „Fremdarbeitern“²⁷ und Migranten weiter geführt wurde. Jelinek greift hier auch den Heimatbegriff auf, der alles andere als Sicherheit verspricht. Der Mythos Kaprun fußt auf der Ausbeutung und Tötung von Arbeitskräften. In *Ruf der Wälder* erfährt man davon aber nichts.

3.4. Der Fremde in der Fremde

Trotz der unmittelbaren historischen Nähe zum Nationalsozialismus, ist dieser in *Ruf der Wälder* überraschender Weise nicht existent. Der Film zeugt also von der Geschichtslosigkeit, die den Heimatfilm beherrschen soll²⁸. Es fällt jedoch auf, dass ein Ausländer, hier Terence Hill in der Rolle von Scalzi, den Umgang mit Fremden in Kaprun und Umgebung thematisiert. Der Film

²⁵ Jelinek 2002: 9.

²⁶ Vgl. Godeysen 2009.

²⁷ Interessant ist in diesem Zusammenhang auch die Benennung Scalzis als Fremdarbeiter. Ein Kompositum, das verschiedene Bedeutungsebenen eröffnet. Erstens kann der Arbeiter ein Fremder sein, zweitens kann die Arbeit dem Arbeiter fremd sein oder drittens jemand minderwertige Arbeit verrichten. Letzteres verweist auch auf den starken Gebrauch des Wortes „Fremdarbeiter“ in der Zeit des Nationalsozialismus, der damit nicht nur eine fremdvölkische Einstufung von Arbeitern vorsah, sondern auch ihre Minderwertigkeit bezeichnete (auch wenn italienische Arbeiter in der Ausländerhierarchie einen relativ hohen Stellenwert hatten – sie wurden nämlich nicht in Zwangslagern eingewiesen).

²⁸ Vgl. Wilharm 2002: 290.

ist der erste seiner Art in der österreichischen Nachkriegszeit, der sich mit Migration auseinandersetzt. Dabei ist Scalzi ganz klar ein Außenseiter. Egal ob in der Wiener Vorstadt oder in Kaprun, er scheint der einzige zu sein, der nicht nur eine zweite Sprache spricht, sondern eben nicht aus Österreich stammt. Im gesamten Film begegnet man keinem anderen Ausländer als Scalzi – übrigens auch keinem anderen Hund außer Bella. Was Scalzi letztendlich von den anderen unterscheidet, ist neben der treuen Hündin sein Akzent. So sind er und Bella in Kaprun bei der Mehrheit sehr schnell bekannt, ziehen aber nicht nur vereinzelt besondere Aufmerksamkeit auf sich, sondern auch Fremdenhass an. Während Ingenieur Prachner oder die Bankangestellte Angelina Hirt recht gut mit ihm und Bella auskommen, kann Arbeiter Ferdinand Kubesch sowohl den Hund als auch den Italiener vom ersten Anblick nicht ausstehen und sieht die anbahnende Romanze zwischen Scalzi und Hirt vorher. Kubesch beteuert, dass „im Prinzip die Makkaroni alle Mädels wegschnappen“.

Als Kubesch und sein Kollege beim Versuch, in die Bank einzubrechen, von Bella ertappt und der Kollege auch vom Hund angefallen wird, stürzt dieser in der Auseinandersetzung mit Scalzi unglücklich und ist auf der Stelle tot. Kubesch möchte Scalzi Bankraub und Mord anhängen. Im Prozess wird Scalzi zu zwei Jahren Körperverletzung verurteilt. Bella wird von den Jägern zu sich genommen. Aus dem Gefängnis flüchtet Scalzi zurück nach Kaprun, da er plant, sich mit der Bankangestellten Angelika Hirt auf und davon zu machen. Sie möchte aber in Kaprun bleiben und verweigert die gemeinsame Flucht. Im Wald werden beide Jäger durch den zu sich genommenen Hund Bella auf Scalzi aufmerksam. Als sie ihn festnehmen möchten, ruft Scalzi ihnen zu, dass sie weggehen sollen, weil er sonst auf sie schießen werde. Als Bella auf ihn zu rennt, kommt er aus seinem Versteck hervor und wird von einem der Jäger erschossen. Diese Szene verweist am deutlichsten auf die literarische Vorlage *Krambambuli* von Marie von Ebner-Eschenbach, da hier die Hündin zwischen den Menschen hin und hergerissen ist, sich letztendlich aber für ihren ersten Herrn entscheidet.²⁹

3.5. Schad um den „Fremdarbeiter“

Obwohl die Treue zum Lebensretter Marcello Scalzi im Film vom Hund Bella bis zum Schluss aufrechterhalten bleibt, bringt diese ihm auch den Tod. Bella steht zwischen ihrem neuen Herrchen, dem Jäger und dem alten Herrchen, Scalzi. Damit verrät sie sein Versteck und macht es möglich, dass auf ihn geschossen wird.

Scalzi strebte nach Freiheit und wollte sich stets in der Natur aufhalten. Vielleicht steht hier der Hund auch für das Sinnbild des Fremdarbeiters, der nicht weiß, wohin und vorübergehend aufgenommen wird, um schlussend-

²⁹ Vgl. von Ebner-Eschenbach 2009: 11.

lich wieder rausgeworfen zu werden, da man ihn und seine Kenntnis(se) nicht mehr braucht. Bei von Ebner-Eschenbach ist nachzulesen, dass die Treue und der Zusammenhalt verschiedene Seiten haben.

Zwei volle Monate brauchte es, bevor Krambambuli, halb totgeprügelt, nach jedem Fluchtversuche mit dem Stachelhalsband an die Kette gelegt, endlich begriff, wohin er jetzt gehöre. Dann aber, als seine Unterwerfung vollständig geworden war, was für ein Hund wurde er da! Keine Zunge schildert, kein Wort ermißt die Höhe der Vollendung, die er erreichte, nicht nur in der Ausübung seines Berufes, sondern auch im täglichen Leben als eifriger Diener, guter Kamerad und treuer Freund und Hüter.³⁰

Während der Hund Bella sich dieser Treue verschrieb, scheiterte Scalzi, da ihn die Züchtigung das Leben kostete. Er wollte sich nicht freiwillig unterwerfen, denn er wurde zu Unrecht gemaßregelt und eingesperrt. Bella konnte durch Scalzi vor dem Zug gerettet werden und wurde anschließend wie Scalzi als etwas Fremdes wahrgenommen. Trotzdem bleibt der Hund ein Tier und wird von den Jägern wegen seiner praktischen Eigenschaften aufgenommen, weshalb hier die Integration gelang. Scalzi war als Arbeiter willkommen, aber nicht als Italiener, Mann oder Mensch; somit war seine Arbeit willkommen, er nicht. In der literarischen Vorlage stirbt der Hund ebenso aus Kummer und verlorenem Zuhause. Als dieser von seinem zweiten Herrchen gefunden wird, seufzt er nur: „Schad um den Hund“.³¹ Man könnte meinen, dass dies im Film auch für Scalzi gilt, denn es scheint schade zu sein, allerdings nur um seine Fachkraft als Arbeiter.

3.6. Migration des italienischen Fremdarbeiters

Die Migration ist nur auf eine Person beschränkt und ist demnach auch kein so großes Phänomen der Wanderung, wie wenn über Flucht gesprochen wird. Trotzdem steht Scalzi für eine Gruppe, die „Wirtschaftsflüchtlinge“ genannt wird und oftmals die Debatte der Flüchtlinge bestimmt. Im Film kann man sehen, dass seine Integration misslingt. Weder in der Wiener Vorstadt noch in Kaprun gelingt sie ihm. Er kann schlussendlich nur durch den Tod als Bedrohung entschärft werden. „Der moderne Arbeiter in der Gesichtlosigkeit der Städte. Aber auch im Angesicht der Berge muß er immer verlieren. Und der Tourist ist die äußerste Parodie des Arbeiters im Gebirg, und auch er geht oft verloren und verliert selber sein Leben.“³²

Als Marcello aufgrund des Schneefalls beschließt, zu Fuß von „der Höhe“ ins Tal zu gehen, eilt ihm Bella mit seinem Rosenkranz voraus und holt Hilfe. Währenddessen spricht Ingenieur Prachner mit Angelika Hirt und erklärt ihr, dass er sie von einer Enttäuschung bewahren möchte, denn Liebe ist et-

³⁰ von Ebner-Eschenbach 2009: 4.

³¹ von Ebner-Eschenbach 2009: 12.

³² Jelinek 2002: 259.

was anderes als ein Leben miteinander zu verbringen. Die Liebe bedeutet nicht, dass man zueinander gehört. Zudem erklärt Prachner, Scalzi als einen jähzornigen Menschen kennen gelernt zu haben, als er beinahe jemanden umbrachte. Dies ist eine maßlose Übertreibung der beschriebenen Rauferei, die nicht einmal einen Faustschlag beinhaltet. Er will ihn zwar nicht schlecht machen, jedoch betonen, dass das Zueinanderpassen nicht so einfach ist, wie man es gerne haben möchte. Mit der Nationalität habe das nichts zu tun, aber was die Ursache ist, wird nicht genauer ausgeführt. Scalzi wird dabei aber als jemand der nicht in das Dorf passt beschrieben. Dabei hat Prachner den italienischen Fremdarbeiter nach Kaprun geholt. Als Arbeitskraft war er ihm also willkommen, aber als potentieller Partner von Hirt sieht er Scalzi als Gefahr. Als Fremdarbeiter ist er so lange erwünscht, wie sein Fachwissen und seine Arbeitskraft gebraucht wird. An der Figur Prachner kann man sehen, dass der Fremdarbeiter für die Verrichtung von Arbeit notwendig ist, jedoch die Person unerwünscht bleibt, obwohl Prachner Scalzi gegenüber keine schlechten Worte verliert. Der Fremdenhass auf Scalzi kommt letztendlich bei Kubesch zum Vorschein. So muss Scalzi zum Beispiel, als er in Kaprun ankommt, auf der Ladefläche von Kubeschs Kastenwagen Platz nehmen, da Fremdarbeiter und Hunde keine Menschen seien und demnach auch nicht vorne mitfahren dürfen. Leichter hat es der Forstadjunkt Bernd Helwig, der zeitgleich mit Scalzi in Kaprun ankommt und von Josef „Pepi“ Nindl mit der Kutsche abgeholt wird. Für den Förster Mathias ist der Forstadjunkt zwar zuerst unbrauchbar, jedoch kann sich dieser im Laufe des Films – ganz im Gegensatz zu Scalzi – sein Respekt erarbeiten und gehört schlussendlich zur Gemeinschaft in Kaprun.

4. Fazit – Wieviel Film braucht die Heimat?

Der Bergfilm wurde zum Teil vom Heimatfilm sowohl abgelöst als auch, etwas verändert, weitergeführt. Während die Berge und die Natur im Bergfilm stark an religiöse Bekehrungen erinnern, haben die Darstellungen von Natur im Heimatfilm nicht mehr diese explizit religiöse Konnotation. Im Heimatfilm ist das Bildarsenal trivialisiert und leicht verständlich.³³ In diesem Zusammenhang führt das Genre ein Ideal der romantischen Tradition fort. Die Bilder des Films *Ruf der Wälder* imaginieren einen unmöglichen Ort, der die ZuseherInnen aus der fremd empfundenen Umwelt befreit. Dabei konfrontiert uns die täuschende Filmwelt mit dominanten Ideologien.³⁴ Heimat ist nicht zuletzt auch im Heimatfilm ein hoch aufgeladener politischer Begriff, der uns durch die Filmbilder erst zeigen soll, was darunter zu verstehen ist. Er zeigt uns, in welcher Umwelt und Umgebung wir uns heimisch fühlen sollen. „Film wird dadurch zu einem stark umkämpften Ort

³³ Vgl. Steiner Daviau, Gertraud: 314.

³⁴ Vgl. Winter 2003: 162.

der Produktion und Artikulation von Bedeutungen.“³⁵ Während die Berufe und die ausgeführten Arbeiten für die Figuren zentral sind, werden die Tätigkeiten kaum gezeigt. Die Arbeiter sieht man nur in den Pausen oder am Weg in die Arbeit vor der Naturkulisse. Dabei ist es die Arbeit, die die Identität der Figuren ausmacht. So werden die Personen meist mit ihren Berufen vorgestellt. Doch nur Angelika Hirt sieht man am Bankschalter, wobei dies der Ort für Flirts und Koketterien ist. Die Bedrohung durch den italienischen Fremdarbeiter kommt hier besonders zu Tage. Durch seinen Akzent und seinen Hund fällt er sofort auf und ist ein Dorn in den Augen der männlichen Verehrer Hirts. Sie wird damit zur Protagonistin, in die sich u.a. sowohl Hellwig als auch Scalzi verlieben. Scalzi ist jedoch bereits in Italien verlobt und Hellwig verliebt sich im Laufe des Films in die Schwester Lucie des Försters Mathias. Beide buhlen jedoch um Hirt. Somit stehen die Handlungen der einzelnen Figuren im Vordergrund und ihre Probleme werden personalisiert. Der Österreicher Hellwig kann sich in die Dorfgemeinschaft assimilieren, sodass er am Filmende von den anderen nicht mehr zu unterscheiden ist. Scalzi bleibt ein Außenseiter. Für Gertraud Steiner ist dies ein Kennzeichen des Heimatfilms:

Dadurch, daß er alle Probleme personalisiert und nie auf Strukturen eingeht, entzieht sich der Heimat-Film der gesellschaftlichen Stellungnahme. Die Geschehnisse spielen in einem scheinbar politikfreien, ahistorischen Raum in einer gesellschaftlichen Ordnung, mit der alle, bis auf wenige Bösewichte zufrieden sind. Schlecht sind die, die die Norm nicht erfüllen, nicht 'normal' und 'natürlich' sind. Wer auf die Idee kommt, die bestehende Ordnung durchbrechen zu wollen, ist ein absoluter Außenseiter und muß diese zumeist mit seinem Untergang bezahlen.³⁶

Da die Figur Scalzis sich nicht in die Dorfgesellschaft einfügen kann, wird sie aus dem Film wahrhaftig ‚rausgeschossen‘ und damit entfernt. Der Forstadjunkt hingegen kann sich eingliedern und bildet mit Angelika Hirt ein Vorzeigepaar des Ortes. „Darin wurzelt eine Meta-Identität, in der die Ich-Identität untergeht und sich bis zur Ununterscheidbarkeit auflöst.“³⁷

Der Film ist für die Heimat notwendig, weil er es schafft, einer Masse ein dominantes Bild der Opferrolle Österreichs zu versinnbildlichen. In *Ruf der Wälder* stehen der technologische Fortschritt und die Bezwingung der Natur im Vordergrund. Die Figuren bewegen sich in einem märchenhaften Ort, in dem aber nur die Gegenwart zählt. Besonders in der Nachkriegszeit war der österreichische Heimatfilm sicherlich ein hervorragendes Ventil, Österreich als passiven Teilnehmer des Zweiten Weltkrieges zu inszenieren, was bis in die 80er Jahre zur Waldheimaffäre gelang.³⁸ *Ruf der Wälder* ist noch ein Pro-

³⁵ Nestler 2015: 102. Vgl. dazu auch Hudelist 2015: 116.

³⁶ Steiner 1987: 255.

³⁷ Lamb-Faffelberger 2013: 280.

³⁸ Vgl. Tillner 1996: 184.

dukt der konservativ-katholischen und bildungsbürgerlich-aufstiegsorientierten, gewerkschaftlichen Kreise auf dem Filmmarkt.³⁹ Dabei setzt der Film eine heimatliche Idylle fort, die im Schatten des meistbesuchtesten österreichischen Heimatfilm *Echo der Berge* (1954) oder unter dem deutschen Verleihtitel *Der Förster vom Silberwald*, steht.⁴⁰ Mit 22 Millionen Besuchern war er der erfolgreichste Heimatfilm in Österreich der 50er Jahre und blieb in diesem Genre auch danach unerreicht. Die dazugehörige Landschaft der Karawanken, Tirols und Salzburgs, sind auch für den Film essentiell., wobei uns die nähere Betrachtung des Films *Ruf der Wälder* zeigt, dass die utopische Bilderwelt nur eine vorgegaukelte friedliche Welt darstellt, die den Mythos einer konfliktfreien Zone aufrecht erhalten soll. Jelinek sieht in den Bergen immer einen aufgehäuften Totenberg und das unheimliche Vergangene: „Was für ein Aufwand, aus dem Unheimlichen wieder Heimat herauszukratzen!“⁴¹. Gérard Thiériot und Christian Schenkermayr bekräftigen die Natur als Lügenbild:

Die Gebirgslandschaft ist hier eine einzige Lüge, die Reinheit und Gottesnähe vortäuschen soll – dabei wurde sie von den Nazis als identitätsstiftender Mythos gebraucht und den jüdischen Bergsteigern verboten. Heute ist sie dank Tourismus und Wasserkraftwerk eine wunderbare Geldquelle.⁴²

Die Natur wird demnach im Heimatfilm geschichtslos gebraucht. Für *Ruf der Wälder* kommt diese Geschichtslosigkeit durch das Hier und Jetzt im Dorf zum Tragen. Dadurch entsteht ein räumlich und zeitlich abgegrenzter Raum, der nur dadurch bedroht werden kann, wenn etwas Fremdes eindringt und die Ordnung stört. Der Film gibt zwei Lösungen vor: Entweder die Assimilierung, wie im Fall des Forstadjunkts Bernd Helwig, oder den Tod, wie beim Fremdarbeiter Mario Scalzi.

Literatur

- Adorno, Theodor W. (1981): „Der wunderliche Realist“. In: ders.: *Noten zur Literatur*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, S. 388–408.
- Améry, Jean (1970): „Wieviel Heimat braucht der Mensch?“. In: ders.: *Jenseits von Schuld und Sühne*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, S. 55–76.
- Buchschwenter, Robert (1996): „Ruf der Berge – Echo des Fremdenverkehrs“. In: Beckermann, Ruth/Blümlinger, Christa (Hrsg.): *Ohne Untertitel. Fragmente einer Geschichte des österreichischen Kinos*. Wien: Sonderzahl, S. 259–283.
- Denzin, Norman K. (2008): „Die Geburt der Kinogesellschaft“. In: Winter, Rainer/Niederer, Elisabeth (Hrsg.): *Ethnographie, Kino und Interpretation – die performative Wende der Sozialwissenschaften*. Bielefeld: transcript, S. 89–136.

³⁹ Vgl. Mattl 1996: 83.

⁴⁰ Vgl. Fritz 1984: 82f. und Buchschwenter 1996: 262.

⁴¹ Jelinek 1991: 10.

⁴² Thiériot/Schenkermayr 2013: 187.

- Denzin, Norman K. (2000): „Reading Film – Filme und Videos als sozialwissenschaftliches Erfahrungsmaterial“. In: Flick, Uwe/Kardorff, Ernst von/Steinke, Ines (Hrsg.): *Qualitative Forschung. Ein Handbuch*. Reinbek: Rowohlt, S. 416–428.
- Ebner-Eschenbach, Marie von (2009): *Krambambuli. Und andere Tiergeschichten*. Hamburg: Hamburger Lesehefte Verlag, S. 3–12.
- Fritz, Walter (1984): *Kino in Österreich. 1945-1983. Film zwischen Kommerz und Avantgarde*. Wien: Österreichischer Bundesverlag.
- Godeysen, Hubertus (2009): „Tunnelbrand: Gerechtigkeit für Kaprun“. *Die Zeit* (06.08.2009). www.zeit.de/2009/33/A-Kaprun. (31.08.2016).
- Hewera, Birte (2012): „La douce France?“. *Zwischenwelt. Literatur/Widerstand/Exil* 4, S. 8–11.
- Hudelist, Andreas (2014): „Der Vampir als Freund und Feind: Dialog der Kulturen in True Blood“. In: Nachreiner, Thomas/Podrez, Peter (Hrsg.): *Fest|Stellungen. Dokumentation des 25. Film- und Fernsehwissenschaftlichen Kolloquiums*. Marburg: Schüren, S. 182–191.
- Hudelist, Andreas (2015): „Episoden als Spiel. Filmbildung und Cultural Studies“. In: Hartung, Anja/Ballhausen, Thomas/Trültzsch-Wijnen, Christine/Berberi, Alessandro/Kaiser-Müller, Katharina (Hrsg.): *Filmbildung im Wandel*. Wien: new academic press, S. 110–20.
- Jelinek, Elfriede (2002): *In den Alpen*. Berlin: Berlin Verlag.
- Jelinek, Elfriede (1991): *Totenauberg*. Hamburg: Rowohlt Verlag.
- Kristeva, Julia (1995): *Fremde sind wir uns selbst*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Lamb-Faffelberger, Margarete (2013): „Heimat“. In: Janke, Pia (Hrsg.): *Jelinek Handbuch*. Stuttgart: J.B. Metzler, S. 277–280.
- Mattl, Siegfried (1996): „An der Peripherie. Staatliche Filmbegutachtung und Filmkultur“. In: Beckermann, Ruth/Blümlinger, Christa (Hrsg.): *Ohne Untertitel. Fragmente einer Geschichte des österreichischen Kinos*. Wien: Sonderzahl, S. 81–100.
- Nestler, Sebastian (2015): „Filmbildung und Cultural Studies. Ein Über- und Ausblick“. In: Hartung, Anja/Ballhausen, Thomas/Trültzsch-Wijnen, Christine/Berberi, Alessandro/Kaiser-Müller, Katharina (Hrsg.): *Filmbildung im Wandel*. Wien: new academic press, S. 101–109.
- Nierhaus, Irene (1996): „Wie im Film“. In: Beckermann, Ruth/Blümlinger, Christa (Hrsg.): *Ohne Untertitel. Fragmente einer Geschichte des österreichischen Kinos*. Wien: Sonderzahl, S. 285–304.
- Peterson, Shane D. (2010): „Projection Spaces: Manifestations of the Alpine in the Reception of the Austrian ‘Heimatfilm Echo der Berge’ and of the Vienna Flak Towers“. *Austrian Studies* Vol. 18, S. 124–140.
- Scheit, Gerhard (2012): „Jean Améry und die französische Welt. Zum 100. Geburtstag Jean Amérys“. *Zwischenwelt. Literatur/Widerstand/Exil* 4, S. 5.

- Steiner, Gertraud (1995): „Von der Heimatdichtung zum Heimatfilm“. In: Riedl, Joachim (Hrsg.): *Auf der Suche nach der verlorenen Identität*. Wien: Brandstätter, S. 80-85.
- Steiner, Gertraud (1987): *Die Heimat-Macher. Kino in Österreich 1946-1966*. Wien: Verlag für Gesellschaftskritik.
- Steiner Daviau, Gertraud (2001): „Der Bergfilm zwischen Kunst, Kitsch und Ideologie. Über Ganghofer, Fanck, Riefenstahl und Trenker zum Heimatfilm“. In: Aspetsberger, Friedbert (Hrsg.): *Der Berg. Einige Berg- und Tal-, Lebens- und Todesbahnen*. Innsbruck u.a.: Studienverlag, S. 302–315.
- Strasser, Christian (2004): „Das Salzburger Land als Projektionsfläche von Politik und Gesellschaft im Heimatfilm“. In: Pasinato, Antonio (Hrsg.): *Heimatsuche. Regionale Identität im österreichisch-italienischen Alpenraum*. Würzburg: Königshausen & Neumann, S. 67–80.
- Thiériot, Gérard/Schenkermayr, Christian (2013): „In den Alpen; Das Werk; Ein Sturz; Kein Licht“. In: Janke, Pia (Hrsg.): *Jelinek Handbuch*. Stuttgart: J.B. Metzler, S. 185–190.
- Tillner, Georg (1996): „Österreich, ein weiter Weg. Filmkultur zwischen Austrofaschismus und Wiederaufbau“. In: Beckermann, Ruth/Blümlinger, Christa (Hrsg.): *Ohne Untertitel. Fragmente einer Geschichte des österreichischen Kinos*. Wien: Sonderzahl, S. 175–196.
- Türcke, Christoph (2006): *Heimat. Eine Rehabilitierung*. Springe: Zu Klampen Verlag.
- Wilharm, Irmgard (2002): „Filmwirtschaft, Filmpolitik und der ‚Publikumsgeschmack‘ im Westdeutschland der Nachkriegszeit“. *Geschichte und Gesellschaft* 28. Jg., H. 2, S. 267–290.
- Winter, Rainer (2003): „Filmanalyse in der Perspektive der Cultural Studies“. In: Eherenspeck, Yvonne/Schäffer Burkhard (Hrsg.): *Film- und Fotoanalyse in der Erziehungswissenschaft. Ein Handbuch*. Opladen: Leske + Budrich, S. 151–164.

Filmographie

Der Bockerer. Deutschland, Österreich 1981, Franz Antel, 104 Minuten.

Der Bockerer 2. Österreich 1996, Franz Antel, 95 Minuten.

Der Bockerer III. Die Brücke von Andau. Österreich 2000, Franz Antel, 97 Minuten.

Der Bockerer IV. Prager Frühling. Österreich 2003, Franz Antel, Kurt Ockermüller, 90 Minuten.

Echo der Berge. (alternativer Titel: *Der Förster vom Silberwald*). Österreich 1954, Alfons Stummer, 88 Minuten.

Heimatland. Österreich 1955, Franz Antel, 95 Minuten.

Ruf der Wälder. Österreich 1965, Franz Antel, 85 Minuten.

Schwarzwaldmädel. Westdeutschland 1950, Hans Deppe, 100 Minuten.

Sie nannten ihn Krambambuli (alternativer Titel: *Was geschah auf Schloss Wildberg*). Deutschland, Österreich 1972, Franz Antel, 98 Minuten.