

Das „Schwarzwaldmädel“

Rückblicke und Ausblicke auf eine Erfolgs-Geschichte

Am 7. September 1950 hatte in den Stuttgarter Universum-Lichtspielen ein Film Premiere, der Kinogeschichte schrieb – das „Schwarzwaldmädel“. Über Nacht wurden seine Protagonisten Sonja Ziemann und Rudolf Prack zu Stars und stiegen neben Maria Schell und O. W. Fischer, Romy Schneider und Karlheinz Böhm sowie Ruth Leuwerik und Dieter Borsche zum Traumpaar des deutschen Films jener Dekade auf. 16 Millionen Besucher zog es in die Kinosäle – kein deutscher Kinofilm war seither erfolgreicher. Das Massenmedium Film machte den Schwarzwald berühmt, und als Fremdenverkehrsregion profitierte dieser nachhaltig von seiner cineastischen Popularisierung. Ganz überraschend jedoch kam der enorme Anklang, den das „Schwarzwaldmädel“ fand, nicht. Dieser Erfolgsstoff hatte sich über einen großen Zeitraum hinweg als Erzählung, Bühnenstück und Operette enorm wandlungsfähig gezeigt und schon zuvor ein außerordentlich großes Publikum angesprochen.

Über hundert Jahre früher, im Frühjahr 1847 nämlich, erschien Berthold Auerbachs zweiter Band des Erzählzyklus „Schwarzwälder Dorfgeschichten“. Hierin findet sich auch die 125seitige Erzählung „Die Frau Professorin“, die literarische Urfassung des „Schwarzwaldmädel“-Stoffes.

Die Auerbach-Erzählung hat kurz gefasst folgenden Kern: Ein Maler und dessen Bibliothekarsfreund kehren von einer langen Kunst- und Bildungsreise aus Oberitalien und Tirol in einem Schwarzwalddorf ein, das Weißenbach heißt. Selbst leben sie zwar in der Residenzstadt des Landes, brechen jedoch regelmäßig aus deren gesellschaftlichem Treiben in die ländliche Dorfidylle aus. Bewohner und Besucher sind sich vertraut, und vor großem

Publikum nun berichten die beiden Bildungsreisenden von ihrer Fahrt und ihren Abenteuern. Sie tun dies auf ungewöhnlich beschwingte Weise, musizieren, singen und tanzen – Volkslieder durchziehen die gesamte Erzählung. Dieser musikalische Aspekt legt bereits in der Auerbachschen Urerzählung die Grundlage zur späteren Adaption des Stoffs für Operette und Musikfilm. Die Begegnung des Malers, bei Auerbach Reinhard genannt, mit Lorle, der zur Frau gereiften Tochter des Lindenwirts, wird zum spannungsvollen Kern der Handlung. Reinhard kannte Lorle aus früheren Begegnungen noch als Mädchen und schüchternes Naturkind. Nun projiziert er in sie all seine Wünsche nach und Vorstellungen von vollendeter Harmonie, Natürlichkeit und Reinheit. Folgerichtig verleiht er der Maria des von ihm angefertigten Altarbildes für die Dorfkirche Lorles Züge, und ebenso folgerichtig verliebt er sich in sie und wirbt um ihre Gunst. Sein Freund, der philosophisch hoch ambitionierte und frühsozialistisch engagierte Bibliothekar beobachtet hingegen die sozialen Probleme der Dorfgesellschaft, deren wachsende Armut und Landflucht und konfrontiert seinen realitätsfernen Malerfreund damit. In gleicher Weise beobachtet er auch die seiner Ansicht nach hochproblematische Verbindung zwischen dem Stadtmenschen Reinhard und dem Dorfwesen Lorle. Maler Reinhard jedoch ignoriert jegliche skeptische Bemerkung. Gegen die Vorbehalte ihrer Eltern und argwöhnisch von den Dorfbewohnern beäugt, zieht Lorle mit Reinhard als dessen Frau in die Residenz, wo der Maler eine Anstellung als Hofmaler annimmt und im weiteren Fortgang der Geschichte eine fulminante gesellschaftliche Karriere macht. Das Paar entfremdet sich zusehends, Lorle schafft nicht die Integration



Reinhard malt Lorle als Maria. Illustration von W. Hasemann. Aus: Lorle, die Frau Professorin, von Berthold Auerbach mit 72 Illustrationen von Wilhelm Hasemann. Stuttgart 1885, S. 57. BLM Inv.Nr. 2003/1603

in die ihr kulturell fremde Stadtgesellschaft sowie in die spezifisch großbürgerlichen und höfischen Kreise, in denen ihr Mann verkehrt. Ihre alte Vertraute Bärbel stirbt – als Haushälterin mit in die Stadt gezogen – in Lorles Armen. Kurz darauf trifft sie auch der Tod des an der Trennung von ihr krankenden Vaters. Lorle selbst leidet an der städtischen Zivilisation und wendet sich karitativen Aufgaben zu: Sie pflegt eine Nachbarin und übernimmt nach deren Tod die Pflugschaft für ihre Kinder. Ihr Mann Reinhard „pflegt“ hingegen sein Verhältnis zu einer künstlerisch ambitionierten Adligen und gerät dadurch in immer größeren Konflikt mit den höfisch-großbürgerlichen Kreisen. Aus deren Abhängigkeit jedoch kann er sich letztlich nicht befreien. Lorle trennt sich schließlich von dem degutanten, zivilisationsmüden und alkoholsüchtigen Reinhard. Für ihre Wohltätigkeit hochangesehen, kehrt sie als „Frau Professorin“ in ihr Heimatdorf zurück.

Alle „Schwarzwälder Dorfgeschichten“ Auerbachs, die zwischen 1843 und 1854 erschienen, wurden in der biedermeierlichen

Lesegesellschaft ihrer Zeit breit rezipiert. Geradezu euphorisch aufgenommen wurde jedoch seine Erzählung „Die Frau Professorin“. Textimmanent gesehen war ein Grund dafür sicher die gekonnte Adaption des antiken Pygmalion-Stoffes (obwohl Auerbachs Lorle bereits manche Züge der von Shaw später geschaffenen Eliza Doolittle antizipiert) mit seinen psychologischen, sozialen und politischen Aspekten: Identitäts- und Ego-Probleme durch die „Formung“ eines Lebenspartners. Politisch betrachtet, traf Auerbach am Vorabend der Revolution von 1848/49 jedoch durch die Betonung der Standesproblematik sowie der Dichotomie Stadt-Land, Arm-Reich und Traditionell-Modern auch den Nerv des liberalen Bürgertums.

Der 1812 im schwäbischen Nordstetten geborene Erzähler und Publizist war als radikalliberaler Student 1837 mit der Obrigkeit kollidiert und für ein Jahr auf dem Hohenasperg inhaftiert worden. Gewiss war er kein romantischer Schwärmer, sondern warf einen häufig ironisch gefärbten Blick auf die ihn umgebende Realität. Literarisch rechnete sich Auerbach dem Realismus zu und galt auch unter zeitgenössischen Mitautoren als einer seiner exponiertesten Vertreter in Deutschland. Die „Schwarzwälder Dorfgeschichten“ werfen dabei stilllebenartige, nur scheinbar unpolitische Schlaglichter auf die ländliche Welt, die sich zunehmend zur Neben- oder Gegengesellschaft zu den wachsenden urbanen Zentren ausformte.

Bereits im Jahr ihrer Veröffentlichung geschah etwas, was der Auerbachschen Erzählung einen noch höheren und nachhaltigeren Bekanntheitsgrad verlieh. Die Züricher Bühnenschauspielerin, Theaterdirektorin und Dramatikerin Charlotte Birch-Pfeiffer erkannte das außerordentliche Bühnen-Potential des Stoffes. Sie tat, was damals wie auch heute noch durchaus üblich ist: Sie kolportierte und adaptierte die Auerbach-Erzählung und dramatisierte sie für das Theater. Ende 1847 hatte der Schwarzwaldmädel-Stoff als Bühnenstück unter dem Titel „Dorf und Stadt“ am Berliner Schauspielhaus Premiere. Konzeptionell unterscheidet sich Birch-Pfeiffers Arbeit jedoch erheblich von der Auerbachs. Signifikant für die inhaltliche

Struktur ihrer Rührstücke waren das Happy-End und die Läuterung der Protagonisten. So verfuhr sie auch in diesem Fall und verkehrte die tragische und eher kulturpessimistische Tendenz der Vorlage ins sentimental-naive. In der Umarbeitung der „Frau Professorin“ veränderte Birch-Pfeiffer bei den Handlungssträngen wenig an Auerbachs Vorlage, viel jedoch an der Charakteristik der handelnden Personen. Sie glättete sämtliche Sozialkritik und persönliche Tragik. Weder stirbt Lorles geliebte Haushälterin, noch ihr Vater, noch verlässt gar Lorle ihren Reinhard, dem sie in Großmut jegliche Untreue verzeiht. Die balladesken, volksliedinspirierten Stellen der Auerbachschen Erzählung überträgt Birch-Pfeiffer in üppige Singszenen und erntet schon damals für diese auflockernden Gesangeinlagen reichen Publikumsapplaus. In der dramaturgischen und literarischen Qualität sowie sprachlichen Eloquenz kann die Bühnensfassung nicht mit der erzählerischen Vorlage mithalten. Allerdings sprach der einfachere Ton und die simplere Gedankenführung das Publikum unmittelbarer an und schuf so die Grundlage für den großen Bühnenerfolg dieses Stückes. Birch-Pfeiffer betont bereits in ihrer Titelei den Stadt-Land-Konflikt. Sie thematisiert damit den für die Zeitgenossen deutlich spürbaren Modernisierungsschub der Stadtgesellschaft und deren wehmütigen Blick zurück, auf die vermeintlich unverändert gebliebene Lebenskultur der ländlich-dörflichen Agrargesellschaft. Die zunehmende Verarmung der Landbevölkerung und die „Freisetzung“ von Arbeitskräften, die das ökonomische Reservoir der beginnenden Industrialisierung bildeten, werden von Birch-Pfeiffer nicht zur Kenntnis genommen. In der Auerbach-Vorlage jedoch reflektieren der Maler Reinhard und sein Freund der Bibliothekar diesen Hintergrund, indem sie in romantischer Tradition beginnen systematisch Volkslieder zu erheben und zu dokumentieren, weil sie diese als Relikte einer verschwindenden Kultur begreifen. Mit dem Gefühl des Verlustes von Schlichtheit, Einfachheit und Ursprünglichkeit, die die bürgerliche Gesellschaft immer im Landleben verkörpert sah, kokettiert auch das Theaterpublikum Birch-Pfeiffers und fühlt sich von deren Präsentation bestätigt. Dieser Effekt



Textheft zum Bühnenstück Birch-Pfeiffers. Leipzig o. Jahr (um 1900). BLM Inv.Nr. 2003/1601

lässt sich bei allen späteren Bearbeitungen der Auerbachschen Erzählung beobachten, ob als Theaterstück, als Operette oder als Kinofilm.

Charlotte Birch-Pfeiffer war zu dieser Zeit schon außerordentlich erfolgreich, viel gespielt und galt quasi als „Marlitt“ der deutschsprachigen Bühnenlandschaft. In ihren insgesamt 74 Theaterstücken bearbeitete sie die renommiertesten Erzähler und Romanciers ihrer Zeit: Victor Hugo, George Sand, Charles Dickens und eben auch Berthold Auerbach. Sie war die Königin des trivialen Dramas und beherrschte als Autorin die deutschsprachigen Bühnen. Ihre Stücke gehörten zu den meistgespielten des 19. Jahrhunderts. Heute jedoch ist sie ganz vergessen. Charlotte Birch-Pfeiffer profitierte vom Boom der Trivial- und Unterhaltungsliteratur, insbesondere der Schicksals-, Frauen- und Heimatromane, die auch die populäre Belletristik des Biedermeier und Historismus prägten. Vor allem jedoch profitierte sie von den neuen Urheberrechten der Bühnenautoren, die für ihre Werke im



Berthold Auerbachs *Sämtliche Schwarzwälder Dorfgeschichten*. Volksausgabe in 8 Bänden. 3. Bd
Stuttgart 1871.

BLM Inv.Nr. 2003/1600

Unterschied zu den Buchautoren hohe Tantiemen erwirtschafteten. So kam es zur grotesken Situation, dass Berthold Auerbach mit seiner Erzählung „Die Frau Professorin“ nur hohe ideelle Verdienste verzeichnen konnte, während Birch-Pfeiffer mit deren Bühnenadaptation ein nennenswertes Vermögen erwirtschaftete.

Etwa 70 Jahre nach der „Geburt“ des Schwarzwaldmädel-Stoffs, 1916, begann der Librettist August Neidhart mit der Umgestaltung der Vorlagen von Auerbach und Birch-Pfeiffer. Wie schon in früheren Jahren schrieb er zur Operettenmusik seines Berliner Komponistenfreundes Léon Jessel ein Libretto, und in diesem Fall gelang beiden der internationale Durchbruch. Zwar war das Schwarzwaldmädel-Motiv durch Berthold Auerbach und Charlotte Birch-Pfeiffer bereits literarisch etabliert – unter dem Titel „Schwarzwaldmädel“ wurde es über die Operettenfassung jedoch zum ersten Mal ein Welterfolg. Warum nun adaptierte gerade die Operette das „Schwarzwaldmädel“-Sujet?

Bereits die Auerbach-Erzählung hatte einen ausgeprägt musikalischen Charakter

und auch das Birch-Pfeiffersche Bühnenstück arbeitet bewusst mit diesen Rhythmisierungen und Gesangseinlagen. Die Operette wiederum stellte im frühen 20. Jahrhundert die populärste Form der musikalischen Bühnenunterhaltung dar. Sie hatte in der Publikumsgunst der Oper längst den Rang abgelaufen und wichtige Grundlagen geschaffen für das spätere Aufkommen des Musicals. Der Schwarzwaldmädel-Stoff war wie geschaffen für die spezifischen Kompositionsweisen der Operette, die von Kürze, Lokalkolorit und Witz lebt, also parodierende Handlungsstränge, Situationskomik und schnell wechselnde, ausstattungsrevueartige Szenen aufweist.

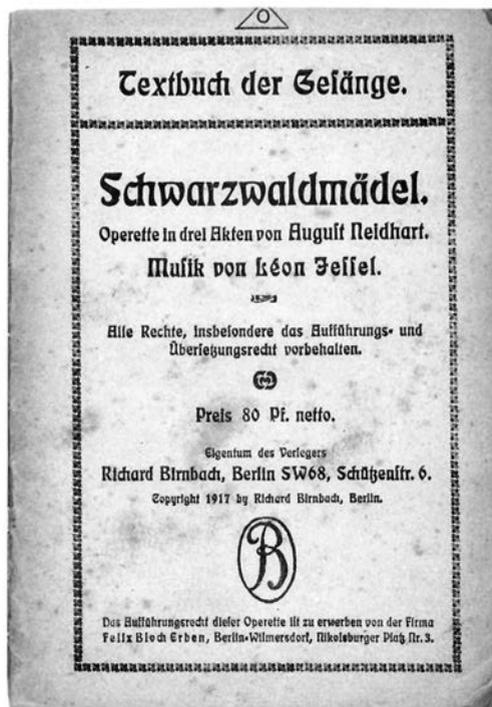
August Neidhart überzeichnete die alten Handlungsorte mit neuem Zeitkolorit. Er schrieb die Handlung um, änderte und „modernisierte“ die Struktur der Personen und fügte neue hinzu. So spielt nun auch ein Berliner mit, „Schmusheim“ genannt, eine Reminiszenz an das Premierenpublikum der spätkaiserzeitlichen Hauptstadt. Dieser Berliner, der Prototyp des Städters, ist eine wesentliche Neuerung und Erweiterung gegenüber den literarischen Vorlagen, weil er den Städter im Publikum unmittelbar anspricht. Des weiteren wird der alte Domkapellmeister Römer eingeführt. Mit ihm schafft Neidhart eine schrullige Figur, die dem Stoff eine neue Note verleiht: der alte, skurril erotisierte Domkapellmeister erhofft mit dem plötzlich in sein Leben tretenden Lorle – jetzt Bärbele genannt – einen späten Frühling erleben zu können, wird jedoch abgewiesen und fügt sich selbstmitleidig in sein Einzelgängerschicksal wieder ein. Statt der gebildeten Adligen, mit der Maler Reinhard bei Auerbach und Birch-Pfeiffer anbandelt, wird die Künstlerin Malwine von Hainau eingeführt. Mit ihr pflegt der Maler in der Operette, jetzt heißt er Hans, ein Verhältnis, bevor er dem „Schwarzwaldmädel“ begegnet. Aber auch Malwine von Hainau steht in starkem Kontrast zum naiven „Schwarzwaldmädel“. Sie verkörpert durchaus schon den Frauentyp, der die 20er Jahre legendär machte: selbständig, berufstätig, mondän-weltgewandt, selbstsicher, fordernd, emanzipiert. Neidhart verlegt die Handlung nach St. Christof, das „Schwarzwaldmädel“ wird textlich zum „Schwabens-

mädel“ – das jedoch sind nur marginale Änderungen.

Als schließlich Léon Jessel zu Ende des ersten Weltkrieges am 25. August 1917 die Operette „Schwarzwaldmädel“ in der Komischen Oper Berlin zur Premiere brachte, war das „Schwarzwaldmädel“, wie wir es heute kennen, geboren. Während der Eskalation des Ersten Weltkrieges verstand man das beschwingte Stück als idyllischen Gegenentwurf zur Wirklichkeit. Léon Jessels eingängige Couplets „Malwine, ach Malwine“, „Erklingen zum Tanze die Geigen“ und „Mädchen aus dem schwarzen Walde“ bekamen schnell einen Volksliedcharakter und wurden zu populären Schlagern ihrer Zeit. Bis 1925 führten weltweit 2263 Bühnen die Operette auf, die auch im Ausland außerordentlich erfolgreich war. Noch im Kriegsjahr 1918 inszenierte sogar der amerikanische Broadway das „Schwarzwaldmädel“ – ganz abgehoben von der weltpolitischen Situation dieser Tage, den entsetzlichen Eskalationen des Ersten Weltkrieges und der ausgeprägten Feindschaft zwischen Amerika und Deutschland. Offenbar hatten die Amerikaner darin manch Vertrautes wieder gefunden: Wie Mark Twain hatten viele im 19. und frühen 20. Jahrhundert den Schwarzwald als pittoreskes Reiseland für sich entdeckt und dadurch wie auch transportiert durch die große Zahl süddeutscher Auswanderer kulturelle Versatzstücke wie die „black forrest clock“ oder das „black forrest cherry water“ in ihre amerikanische Kultur eingebunden.

Der wirtschaftliche Erfolg der „Schwarzwaldmädel“-Operette war groß und nachhaltig. In den 1920er und 30er Jahren entstanden eine Vielzahl von Singspiel- und Schauspieladaptionen – das „Schwarzwaldmädel“ boomte auf deutschen, aber auch europäischen Bühnen, als Operette und in dramatischer Gestalt. Bereits in den 1920er Jahren bediente sich das neue und immer populärer werdende Bildmedium der Zeit, der Kinofilm, des Stoffs. 1920 verfilmte Arthur Wellin, 1929 Victor Janson und 1933 Georg Zoch das „Schwarzwaldmädel“.

Die berühmt gewordene Verfilmung von Hans Deppe aus dem Jahr 1950 war also bereits die vierte Kinofassung. Das „Schwarzwaldmädel“ war der erste Farbfilm des deutschen



Libretto von August Neidhart zur Operette von Léon Jessel. Berlin 1917.

BLM Inv.Nr. 2003/1602

Nachkriegskinos und hatte schon kurze Zeit nach seiner Premiere am 7. 9. 1950 das Mehrfache seiner Entstehungskosten wieder eingespielt. Seine 16 Millionen Zuschauer wurden in Deutschland in den folgenden 55 Jahren nur einmal übertroffen, 1997 von James Camerons „Titanic“.

Die beschwingten Operettenlieder, die üppigen Revueeinlagen und aufwendigen Kamerafahrten durch eine zauberhafte Schwarzwaldlandschaft machten das „Schwarzwaldmädel“ legendär. Drehbuchautor Bobby E. Luthge hatte die Operettenvorlage von Neidhart und Jessel komplett übernommen und um die spezifisch filmischen Mittel ergänzt: Die Tanzeinlagen (Eisrevue und Bauerntanz) wurden besonders breit inszeniert, ebenso wurde die Schnitttechnik genutzt, um die Landschaft selbst in Szene zu setzen. Handlungsbestimmende Momente wurden psychologisiert, indem mit der neuen Zoomtechnik der Akteur in Nahaufnahme mit all seinen mimischen Regungen in den Blick des Betrachters gerät. Dieser Kinofilm bewegte die



„Schwarzwaldmädel“. Setfoto von den Dreharbeiten. Sonja Ziemann und Rudolf Prack, Mai 1950, St. Peter.

© Dr. Leopold Rombach, St. Peter

Menschen der aufkeimenden Wohlstandsgesellschaft. Aber weshalb?

Seinen ungeheuren Erfolg verdankte der Film „Schwarzwaldmädel“ den spezifischen Zeitumständen: Die Härte der unmittelbaren Nachkriegszeit hatte vieles in den Hintergrund treten lassen, und die spezifischen Publikumssehnsüchte (Idylle, Komödie, Revuefilm) zu Ende der 1940er Jahre führten zu einer neuen Ausrichtung der Produzenten. Das Interesse am filmischen Realismus war deutlich zurückgegangen. Filmhistorisch bedeutende Produktionen wie Wolfgang Staudtes „Die Mörder sind unter uns“, das furiose Filmdebüt von Hildegard Knef aus dem Jahr 1946, lagen nicht mehr im Trend. Konrad Adenauers Wahlspruch „Keine Experimente!“ galt fortan auch für das westdeutsche Kino der Fünfziger Jahre, das im europäischen Vergleich traditioneller und weit weniger experimentell war als in Frankreich oder Italien. In Westdeutschland begann die Zeit systematischer Verdrängung. Man wollte keine Trümmer und zerbombten Städte mehr sehen, sondern „heile Welt“. Eskapismus als Flucht der Phantasie in die Idylle war ein offensichtlich wichtiges Mittel zur Kompensation einer bedrückenden Vergangenheit und Gegenwart. In einer Gesellschaft der Flüchtlinge, Vertriebenen, Kriegsheimkehrer und Ausgebombten war Heimat zu einem existentiellen Begriff geworden. Das Idealbild von Geborgenheit in Familie, Natur und dörflicher Sitte passte genau zur Befindlichkeit der bundesdeutschen Nachkriegsgesellschaft mit ihrer Sehnsucht nach Sicherheit und Ordnung. Man war auf der Suche nach etwas Gutem, an das man (wieder) glauben konnte. So waren immaterielle Werte angesichts der gesellschaftlichen, politischen und wirtschaftlichen Realität von großer Bedeutung: Liebe, Treue, Güte, Traditionsgebundenheit und stabiles Wertesystem. Die unmittelbare Nachkriegszeit wurde bestimmt von „Heroismus“, von den Tugenden Haltung, Mut und Verzicht. In den darauf folgenden Jahren wuchs angesichts dieser Ernsthaftigkeit dann umso mehr die Sehnsucht nach Sentimentalität, Schwäche, oder etwa Albernheit. So erscheint die Fülle alberner Filme mit Heinz Erhardt, oder die Vielzahl der Film-Komödien von und mit Curt Götz konsequent. Aber auch der Hei-



Klaviersatz zur Operette von Léon Jessel, Berlin 1917 mit
Abbildung aus der Erstaufführung. BLM Inv.Nr. 98/70

matfilm lieferte als eigenes Genre eine regelrechte Zeitgeistabbildung. Das „Schwarzwaldmädel“ jedoch bildete kollektive Sehnsüchte nicht bloß ab, sondern bündelte und lenkte sie sogar. Es hat zur Konstruktion eines der jungen Bundesrepublik fehlenden Heimatgefühls ganz wesentlich beigetragen und löste die erste „Welle“ des deutschen Kinos aus: Eine Flut von nahezu 200 Heimatfilmen überschwemmte die Kinolandschaft der 1950er Jahre, und etliche weitere Filme wurden im Spielort des „Schwarzwaldmädel“ – in St. Peter und St. Märgen. Gezeigt wurden die „Heimatschinken“, wie Gegner dieses Filmformates witzelten, in plüschigen Kinosälen und monumentalen „Filmtheatern“. Von ihnen gab es 1955 allein in Westdeutschland die ungeheure Zahl von 6239 Stück.

Mit dem „Schwarzwaldmädel“ kam der Begriff des „Heimatfilms“ im deutschen Kino auf und etablierte sich sofort. Typisch für dieses Format ist es, dass eine von den Kriegsergebnissen und zivilisatorischen Eingriffen unberührte Landschaft den Hintergrund für eine Liebesgeschichte bildet. Der Schwarzwald erschien dafür prototypisch wie geschaffen,

und so fungiert im „Schwarzwaldmädel“ die unzerstörte Landschaft in sonniger Apfelblütezeit als passende Folie für die Präsentation einer intakten Dorfgemeinschaft mit fest gefügten Traditionen und Bräuchen. Hier bildet sich der Idealentwurf unbesorgten Lebens ab. Die Filmlandschaft erscheint als archaische Idylle und beschwört ein Bild von Kontinuität und heiler Welt. Natur und eine spezifische Dichotomie von Stadt-Land bildeten fortan das gestaltende Prinzip aller Heimatfilme. Das Muster ist: Stadtmensch trifft „Naturkind“. Das Eigene definiert sich in der Abgrenzung zum Fremden: Was aus der Stadt kommt ist Verführung und Sünde, ist neumodisch und lasterhaft. Das in den deutschen Heimatfilmen der 1950er Jahre gebräuchliche Geschlechterrollen-Muster war jenes der jungen Frau an der Seite eines älteren oder gar alten Mannes. Die Beziehung gleicht einem Vernunft-Verhältnis auf der Grundlage von Lebenserfahrung. Was zählt ist: Zuverlässigkeit und sittliche Reife statt Abenteuer. In der Ordnung der „ahistorisch“ wirkenden Dorfgemeinschaft werden Frauen wieder an den ihnen scheinbar angestammten Platz gestellt: „Ihren Mann stehende“ Trümmerfrauen werden in der beginnenden Wirtschaftswunderzeit nicht mehr gebraucht.

Bereits in der stofflichen Fassung von Birch-Pfeiffers „Dorf und Stadt“ zeichnete sich eine Idyllisierung des Handlungsortes und eine

Instrumentalisierung der Schwarzwaldlandschaft als „Projektionsfläche“ für kollektive Sehnsüchte ab. Durch seine ungeheure Suggestivkraft und seine spezifische Macht der projizierten Bilder förderte und verschärfte das „Schwarzwaldmädel“ als Kinoereignis des Jahres 1950 genau diese Tendenz: Sukzessive wurde der Schwarzwald zur Traumwelt stilisiert und damit zunehmend zum medialen „Kunstraum“ geformt. Hans Deppes vor 55 Jahren entstandener Kinofilm hatte eine ganz entscheidenden Beitrag dazu geliefert, bildete jedoch nur einen scheinbaren Höhepunkt: Produktionen wie die „Schwarzwaldklinik“, „Die Fallers“ und „Schwarzwaldhaus 1902“ sind Belege für die ungebrochene Vitalität und das wirtschaftliche Potential des Drehorts Schwarzwald, den das „Mädle aus dem schwarzen Wald“ zum Medienereignis werden ließ und den es als „Idealkulisse“ wohl endgültig in der Kino- und Fernsehlandschaft etabliert hatte.

Anschrift der Autorin:
Brigitte Heck M. A.
Referat Volkskunde
Badisches Landesmuseum Karlsruhe
Schloss
76131 Karlsruhe