

MARKUS KÖSTER

„Ihr mögt den Rhein, den stolzen preisen“

Westfalenbilder in zwei Kulturfilmen aus den Jahren 1929 und 1957*

1. Einstieg: Vom „Wesen der Westfalen“

Münster, Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte. Ein Museumsaufseher spricht eine junge Frau an, die die an der Wand hängenden Porträtmalerei betrachtet:

„Sind wohl nicht von hier. ... Gucken Sie sich's an. Das sind unsere Westfalen. Kerls und Köppe, wie wir hier sagen. Klar im Denken, wunderbar im Ausdruck. Und dann vor allen Dingen das Herz, das sehen Sie ja schon an den Augen. Gutmütig im Wesen, Blut und Boden verbunden – das ist das Wesen der Westfalen.“

Die Szene stammt aus Ulrich Schamoni's Film „Alle Jahre wieder“ von 1967.¹ Mit ihm setzte Schamoni, einer der Protagonisten des Neuen Deutschen Films der 1960er-Jahre, am Vorabend der 68er seiner Heimatstadt Münster ein ironisches, aber durchaus liebevolles Denkmal. Der Aufseher, gespielt von Busso Mehring, erklärt Sabine Sinjen in der Rolle einer jungen Frau, die es ausgerechnet über die Weihnachtstage ihrem Liebhaber, einem münsterschen Paohlbürger, zuliebe aus Frankfurt hier in die Provinz verschlagen hat, das „Wesen der Westfalen“. Das Ganze ist erkennbar hoch ironisch inszeniert und die Botschaft eindeutig: Sie karikiert das traditionelle Westfalenbild, wie es in Münsters Bürgertum in jenen Jahren durchaus noch gepflegt wurde, als in hohem Maße hinterwäldlerisch und antiquiert. Mit dieser distanzierten Sicht unterscheidet sich „Alle Jahre wieder“ deutlich von jenen beiden Filmen, die im Mittelpunkt der folgenden Ausführungen stehen sollen: dem 1929 entstandenen Streifen „Durch das schöne Westfalen“ und dem Film „Westfalenlied“ von 1957.

2. Visual und Spatial Turn – zwei Paradigmenwechsel der Geschichtswissenschaft

Die Beschäftigung mit Filmen und Filmsequenzen in regionalhistorischer Perspektive ist noch relatives Neuland. Allerdings sind auch in Westfalen in den letzten Jahren erste einschlägige Studien entstanden.² Das gewachsene Interesse an

* Der Beitrag ist die erweiterte Fassung einer Antrittsvorlesung, die der Verfasser am 29.10.2012 an der Philosophischen Fakultät der Universität Münster gehalten hat. Wie jene widme ich auch diesen Aufsatz meinem akademischen Lehrer und Förderer Prof. Dr. Karl Teppe († 23. 8. 2012).

1 Alle Jahre wieder. Ein Film von Ulrich Schamoni, DVD-Edition, hg. vom LWL-Medienzentrum für Westfalen, Münster 2007.

2 Vgl. z. B. Volker Jakob, Die visuelle Reflexion der Vergangenheit: Film als Bewahrer regionaler Erinnerung – Ein westfälischer Arbeitsbericht, in: Diethelm Knauf / Jochen Cordes (Hg.): Bildung – Schule – Medien. Eine Festschrift für Rudi Geisler, Bremen 2004, S. 234–244; Katharina Stütz, „Münsterland ist ein Bauernland geblieben.“ Zur Medialisierung der Stadt-Land-Wahrnehmung in historischen Filmen und Fotografien der 1950er-Jahre, unveröffentlichte Magistraarbeit, Münster 2010;

solchen Quellen verbindet sich mit zwei Begriffen, die in den vergangenen Jahren unter Historikern Karriere gemacht haben: dem „Visual Turn“ und dem „Spatial Turn“, also der visuellen und der räumlichen Wende in der Geschichtswissenschaft.

Den Terminus des „Visual Turn“ bzw. der „Visual History“ hat in Deutschland vor allem der Flensburger Historiker Gerhard Paul popularisiert.³ Er beschreibt damit, auch im Sinne einer programmatischen Forderung, die verstärkte Wahrnehmung visueller Produktionen und Praktiken – Bilder, Plakate, aber eben auch Filme – durch die geschichtswissenschaftliche Zunft, insbesondere durch die Sozial- und Zeitgeschichte, die das lange sträflich vernachlässigt habe. Unter anderem geht es der visual history nach Paul um die „Rolle der Bilder bei der historischen Sinnstiftung“.⁴ Bilder sind eben nicht einfach Abbildungen der Realität, sondern transportieren immer eine Deutungsabsicht, sie sind Medien sozialer Selbstvergewisserung. Die Art der Darstellung von Ereignissen, Menschen und Objekten, die Formen, in denen Bilder verwendet, präsentiert, rezipiert und überliefert werden, all das gibt Auskunft über Selbst- und Fremdbilder, Normen, Wertvorstellungen und Tabus in Gesellschaften.

Das gilt nicht zuletzt für die visuellen Repräsentationen von Orten, Landschaften, Regionen und deren Bewohnern. Auch sie haben bestimmte Deutungsabsichten, folgen festen Bildprogrammen, gleichsam visuellen Mustern in den Köpfen, und kreieren diese auch. Damit ist ein zweites aktuelles Paradigma in der historischen Forschung angesprochen, der „Spatial Turn“⁵. Denn angesichts der Hinwendung zum geographischen Raum als kultureller Größe und der damit verbundenen These, dass Räume – oder besser Raumvorstellungen – per se aus Selbst- und Fremdwahrnehmungen konstruiert, also kulturell vermittelt sind, gewinnt die Beschäftigung mit Bildern und Filmen als Manifestationen dieser ‚Mental Maps‘ enorm an Forschungsrelevanz.

Dieser Aufsatz möchte im Folgenden untersuchen, wie soziale Konstruktionen von Räumen im Medium Film ihren Ausdruck finden und wie umgekehrt dieses Medium an der Produktion und Verbreitung solcher Raumbilder mitwirkt. Untersuchungsbeispiele sind mit „Durch das schöne Westfalen“ von 1929 und „Westfalenlied“ von 1957 zwei sogenannte Kulturfilme; Vertreter jener Gattung von dokumentarischen Produktionen also, die bis in die 1960er-Jahre hinein neben Spielfilmen einen festen Platz im deutschen Kino hatten.

Katrin *Minner*, Lost in Transformation? Städtische Selbstdarstellung in Stadt(werbe)filmen der 1950er bis 1970er Jahre, in: Clemens *Zimmermann* (Hg.), Stadt und Medien. Vom Mittelalter bis zur Gegenwart (Städteforschung, Reihe A, 85), Köln u. a. 2012, S. 197–216, und die einschlägigen Beiträge in Manfred *Rasch* / Astrid *Dörnemann* (Hg.), Filmarchivierung. Sammeln, sichern, sichten, sehen, Essen 2011.

3 Vgl. grundlegend Gerhard *Paul* (Hg.), Visual History. Ein Studienbuch, Göttingen 2006.

4 *Ders.*, Von der Historischen Bildkunde zur Visual History. Eine Einführung, in: ebd., S. 7–36, hier S. 7.

5 Vgl. Riccardo *Bavaj*, Was bringt der „spatial turn“ der Regionalgeschichte? Ein Beitrag zur Methodendiskussion, in: Westfälische Forschungen 56 (2006), S. 457–484.

3. Zur Konstruktion des Raums Westfalen im 19. und 20. Jahrhundert

Dass Westfalen überhaupt zweimal zum Gegenstand aufwändiger Kulturfilmporträts wurde, hing eng mit den regionalpolitisch motivierten Raumkonstruktionen des 20. Jahrhunderts zusammen, die vor allem im Westen Deutschlands erhebliche Bedeutung gewannen. Obwohl seine geschichtlichen Wurzeln weit zurück reichen – der Name wird erstmals im 8. Jahrhundert erwähnt –, entstand Westfalen als einheitliches politisch-administratives Gebilde bekanntlich erst durch die Gründung der gleichnamigen preußischen Provinz nach den napoleonischen Kriegen. In ihr wurden 1815 bis 1817 zusätzlich zu den schon seit dem 17. bzw. 18. Jahrhundert preußischen Gebieten Minden-Ravensberg, Mark und Tecklenburg auch die ehemaligen Fürstbistümer Münster und Paderborn, das kurkölnische Sauerland (das alte Herzogtum Westfalen), die Fürstentümer Wittgenstein und Siegen sowie eine Reihe kleiner und kleinster Herrschaften zusammengefasst. Andere, als „altwestfälisch“ geltende Gebiete blieben außerhalb der Provinz: das Fürstentum Lippe ebenso wie das Oldenburger Münsterland, das Emsland und das Osnabrücker Land.

Mit einiger Verzögerung folgte der politischen Formierung der Provinz dann ab Ende des 19. Jahrhunderts die Ausprägung eines gemeinschaftlichen Westfalenbewusstseins vor allem in den lokalen und regionalen Eliten. Eine zentrale Promotorin dieser gesamtwestfälischen Identität war die sich im Zuge der Industrialisierung formierende neoromantisch, kulturpessimistisch, zivilisationskritisch und antiurban inspirierte Heimatbewegung, die seit 1915 im Westfälischen Heimatbund eine schlagkräftige Lobbyorganisation besaß. Das Westfalenbild der führenden Vertreter dieses Bundes, allen voran seines Geschäftsführers und späteren Vorsitzenden Karl Wagenfeld, kreiste um die als naturhafte Einheit betrachtete Trias von „Stamm, Raum und Volkstum“.⁶ Entsprechend sahen Wagenfeld und seine Mitstreiter in Westfalen „einen historisch-organischen Raum, dessen Wurzeln im sächsischen Teilstamm der Westfalen zu suchen seien“.⁷ „Der Westfale“ wurde im Anschluss an ältere Typisierungen als „bodenständig“, „derb“, „nüchtern“, „aufrechtig“, „praktisch“ und „beharrlich“ charakterisiert und das westfälische Bauerntum als wichtigster Bewahrer dieser Wesensmerkmale ausgemacht.⁸

Einen wichtigen Verbündeten fand der Westfälische Heimatbund im Provinzialverband Westfalen, dem Vorgänger des heutigen Landschaftsverbandes, der als Kommunalverband eine Reihe von Aufgaben der Landkreise und kreisfreien Städte, vom Sozialwesen über die Wirtschaftsförderung und den Straßenbau bis zur Kultur, bündelte. In seiner „landschaftlichen Kulturpflege“ verschrieb sich der Verband ebenfalls der Identitätsstiftung der Region.⁹ Triebkraft seiner kulturpolitischen Aktivitäten waren in den 1920er-Jahren nicht zuletzt Diskussionen

6 Vgl. Karl Ditt, Raum und Volkstum. Die Kulturpolitik des Provinzialverbandes Westfalen 1923–1945 (Veröffentlichungen des Provinzialinstituts für Westfälische Landes- und Volksforschung des Landschaftsverbandes Westfalen-Lippe 26), Münster 1988, S. 62–68.

7 Vgl. Andrea Hartleif, Zwischen Ross und Ruhr. Das Westfalenbild des Westfälischen Heimatbundes, in: Heimatpflege in Westfalen 20 (2007), H. 2, S. 5–9.

8 Vgl. Karl Ditt, Was ist ‚westfälisch‘? Zur Geschichte eines Stereotyps, in: Westfälische Forschungen 52 (2002), S. 45–94, hier S. 67–71.

9 Vgl. grundlegend Ditt, Raum (wie Anm. 6).

um eine territoriale Reichsreform, in denen sich u. a. die Provinzen Hannover und Westfalen mit wechselseitigen Gebietsansprüchen gegenüberstanden.

Als dritter Protagonist eines populären Westfalensbildes lässt sich die in der Weimarer Zeit aufblühende Tourismusbranche identifizieren, namentlich der Westfälische Verkehrsverband, der *nota bene* ebenso wie der Heimatbund finanziell vom Provinzialverband gefördert wurde. Dieser Verkehrsverband war es, der 1926 – mit Unterstützung durch Heimatbund und Provinzialverband – den Auftrag zur Erstellung eines sog. „Verkehrswerbefilms“ gab.¹⁰

4. Der erste Westfalenfilm – Hubert Schongers „Durch das schöne Westfalen“

Zur touristischen Bewerbung der Region nach außen und zugleich zur Identitätsstiftung nach innen das damals noch junge Medium Film zu nutzen, lag durchaus nahe, denn das Genre des Städte- und Landschaftsfilms galt seit Ende des Ersten Weltkriegs als ein erfolversprechendes Vehikel für beide Zielsetzungen. Zahlreiche Produzenten folgten dem profitablen neuen Trend und versuchten mit finanzieller Unterstützung aus privater und öffentlicher Hand, deutsche Landschaften und die Sitten und Gebräuche ihrer Bewohner filmisch festzuhalten.¹¹ Dabei ergaben sich fast zwangsläufig Zielkonkurrenzen und Spannungsverhältnisse: zwischen den tourismuswirtschaftlichen und regionalpolitischen Zielen der Auftraggeber einerseits und den Vorstellungen der Regisseure und Produktionsfirmen andererseits. Letztere mussten versuchen, den Werbecharakter der Filme zu kaschieren, damit diese als steuervergünstigte „Kulturfilme“ den Weg in die Kinos fanden.¹² Schon Zeitgenossen übten daran herbe Kritik. So verglich Rudolf Arnheim 1932 die Kulturfilme mit einem „Grützewall“, durch den das Kinopublikum sich hindurchfressen müsse, „um ins Schlaraffenland der Harry Piel und Lilian Harvey zu gelangen“.¹³ Er spielte damit darauf an, dass Kulturfilme oft als mehr oder minder ungeliebte Vorfilme der eigentlichen Kinoschlager liefen. Speziell für Städte- und Landschaftsfilme hatte Arnheim nur Spott übrig: Sie seien „wie Fremdenführer für alte Engländerinnen“.¹⁴

Doch zurück ins Westfalen des Jahres 1926. Der Verkehrsverband entschied sich nach – wie es hieß – „eingehender Prüfung“¹⁵ für den damals gerade 29-jährigen Hubert Schonger als Regisseur und Produzenten des geplanten Films. Der

10 Vgl. dazu schon Volker Jakob, „Durch das schöne Westfalen“. Zur Entstehungsgeschichte eines Heimatfilmes, in: *ders. / Markus Köster / Volker Pade* (Hg.), *Durch das schöne Westfalen. Anmerkungen zu einem Film von Hubert Schonger aus dem Jahr 1929*. Begleitheft zur DVD, Münster 2004, S. 16–22.

11 Vgl. v. a. Jeanpaul Goergen, *Urbanität und Idylle. Städtefilme zwischen Kommerz und Kulturpropaganda*, in: *ders. / Klaus Kreimeier / Antje Ehmman* (Hg.), *Geschichte des dokumentarischen Films in Deutschland*, Bd. 2: *Weimarer Republik (1918–1933)*, Ditzingen 2005, S. 151–172, und Peter Zimmermann, *Landschaft und Bauerntum*, in: *ders. / Kay Hoffmann* (Hg.), *Geschichte des dokumentarischen Films in Deutschland*, Bd. 3: „Drittes Reich“ (1933–1945), Ditzingen 2005, S. 309–319.

12 Vgl. Goergen, *Urbanität* (wie Anm. 11), S. 151f.

13 Zit. nach ebd., S. 160. Harry Piel und Lilian Harvey waren zwei damals in Deutschland sehr populäre Schauspieler.

14 Zit. nach ebd.

15 Westfälischer Verkehrsverband e. V., *Geschäftsbericht über das Jahr 1926/27*, Dortmund 1927, S. 12.

Sohn eines naturbegeisterten bayerisch-schwäbischen Volksschullehrers und studierte Ingenieur hatte sich 1923 mit der Firma „Naturfilm Hubert Schonger“ selbständig gemacht und binnen weniger Jahre als gefragter Kulturfilmproduzent etabliert.¹⁶ Außer auf Tierfilme und Landschaftsporträts spezialisierte er sich auf „Expeditionsfilme“, die ihn auf abenteuerlichen Reisen von Island bis Lateinamerika führten. Dass Schonger neben der weiten Welt fast zeitgleich auch die westfälische Provinz porträtierte, kann nur auf den ersten Blick überraschen. Denn zum einen war der umtriebige Schwabe ein ausgesprochener Vielfilmer mit breitem Interessenspektrum. Zum anderen bestand sein Geschäftsprinzip darin, das Geld für seine Natur- und Reisefilme mit Auftragsproduktionen für Industrie, Gewerbe und eben auch Städte und Verkehrsverbände zu verdienen.¹⁷

Wie bei Auftragsproduktionen damals wie heute üblich, war Schonger keineswegs frei in der Gestaltung seines Westfalenporträts. Bereits in der Vorbereitungsphase hatte sich der Westfälische Verkehrsverband in Abstimmung mit dem Provinzialverband und dem Heimatbund auf eine Fünftelung des auf maximal 75 Minuten projektierten Films verständigt. Sie räumte den verschiedenen Teillandschaften Westfalens je 15 Minuten ein: „ein Teil Münsterland, ein Teil Teutoburger Wald und Wesergebiet, ein Teil Industriegebiet, zwei Teile Sauerland (einschließlich Paderborner Land)“.¹⁸

Die Ausarbeitung des konkreten Themenprogramms übernahmen profilierte Vertreter der verschiedenen Landschaftsgebiete, so für den Münsterlandteil der münstersche Stadtarchivar Eduard Schulte und der Archivdirektor der Westfälischen Adelsarchive, Heinrich Glasmeier, später unter den Nationalsozialisten „Reichsrundfunkintendant“; für das Sauerland Regierungsrat Ernst Kühl und der Geschäftsführer des Sauerländischen Gebirgsvereins Julius Schult. Trotzdem oder



Abb. 1: Filmemacher Hubert Schonger
(1897–1978).
Foto: privat

16 Zu Schonger vgl. Hubert *Schonger*, Leben und Schaffen, in: 25 Jahre Schongerfilm, Inning 1950, S. 7–15; Volker *Pade*, Hubert Schonger – eine Filmografie, in: *Jakob/Köster/Pade*, Durch Westfalen (wie Anm. 10), sowie Ulrich *Linse*, „Technische Kulturdenkmale“ im „Laufbild“. Über die Anfänge der filmischen Dokumentation industriearchäologischer Denkmäler, in: *Technikgeschichte* 55 (1988), S. 323–337.

17 Vgl. *Linse*, Kulturdenkmale (wie Anm. 16), S. 328.

18 Westf. Verkehrsverband, Geschäftsbericht 1926/27 (wie Anm. 15), S. 13.

gerade deshalb erwies sich die Motivfindung, wie der Verkehrsverband freimütig einräumte, als ausgesprochen schwierig, weil „eine sorgfältige Auswahl aus der Fülle des Stoffes zu treffen war, und zwar ohne Rücksicht auf irgendwelche örtlichen Interessen. Alle an den Vorarbeiten Beteiligten mußten von dem Gesichtspunkt ausgehen, daß der Film für das ganze Westfalen werben soll und daß bei der beschränkten Filmlänge der einzelnen Teile nur das Allerwichtigste herausgesucht und für die Aufnahmen verwertet werden konnte.“¹⁹

Auch Dreharbeiten und Postproduktion von Schongers Westfalenfilm zogen sich länger als erwartet hin. Erst Ende 1928, nach über zwei Jahren, war das Werk vollendet; Anfang Januar 1929 erfolgte dann die Freigabe durch die zuständige Filmprüfstelle in Berlin.²⁰ Das Ergebnis konnte sich indes sehen lassen: Mit eindrucksvollen Aufnahmen hatte Hubert Schonger in fünf in sich geschlossenen Teilen die Vielfalt Westfalens ins Bild gerückt. Sein Augenmerk galt dabei gleichermaßen den landschaftlichen und touristischen Sehenswürdigkeiten wie der wirtschaftlichen und kulturellen Gegenwart der 1920er-Jahre, einschließlich der noch jungen Freizeitkultur.

Weil das Kino damals noch stumm war – erst im Laufe des Jahres 1929 entstanden in Deutschland die ersten Tonfilme – erläuterten Schrifttafeln mit zum Teil langen Kommentaren die Bilder. Filmisch folgte „Durch das schöne Westfalen“ weitgehend den Gestaltungskonventionen des Genres Landschaftsfilm in den 1920er-Jahren. Lange Sequenzen und ruhige Schnitte vermitteln den Eindruck, dass es in Westfalen auch in den Städten ausgesprochen „behaglich“ und gemächlich zugeht. Dabei wiesen die einzelnen Teile – entsprechend ihrer unterschiedlichen Berater – auch und gerade im Hinblick auf die Darstellung der Weimarer Moderne durchaus je eigene Akzente auf. Das Kapitel über das Münsterland, das als einziger der fünf Teile nicht erhalten ist, beschrieb die Region ausweislich der überlieferten Zwischentitel ganz im Stil der neoromantischen Heimatliteratur als idyllische Parklandschaft mit darin eingestreuten alteingesessenen Bauernhöfen und diversen architektonischen Zeugnissen einer ruhmreichen, vornehmlich mittelalterlichen Vergangenheit. Lediglich eine Aufnahme der Schleuse des Dortmund-Ems-Kanals scheint die vorindustrielle Idylle durchbrochen zu haben.

Sehr viel präsenter war die industrielle Gegenwart zwangsläufig im zweiten Teil, der unter dem Titel „Um Ruhr und Lippe“ das Ruhrgebiet ins Bild rückte. Dessen filmische Darstellung berührte ein Grunddilemma der westfälischen Heimatbewegung: die Inkompatibilität des ideologischen Topos Westfalens als eines bodenständigen Bauernlandes mit der Realität des damals bereits hochindustrialisierten Reviers.²¹ Schonger versuchte dieses Dilemma mit dem Stilmit-

19 Ebd.

20 Die entsprechenden „Zulassungskarten“ für alle fünf Teile sind mit Datum vom 9. bzw. 11. 1. 1929 im Bundesarchiv-Filmarchiv Berlin erhalten.

21 Vgl. Doris Kaufmann, Heimat im Revier? Die Diskussion über das Ruhrgebiet im Westfälischen Heimatbund während der Weimarer Republik, in: Edeltraud Klüeting (Hg.), Antimodernismus und Reform. Zur Geschichte der deutschen Heimatbewegung, Darmstadt 1991, S. 171–190; Willi Oberkrome, Der Raum und seine Regionen. Anspruch und Grenzen westfälischer Kulturraumkonzeptionen 1920–1950, in: Karl Ditt / Klaus Tensfelde, Das Ruhrgebiet in Rheinland und Westfalen. Koexistenz und Konkurrenz des Raumbewusstseins im 19. und 20. Jahrhundert (Forschungen zur Regionalgeschichte 57), Paderborn 2007, S. 363–376, hier S. 370f.

tel der „sozialen Harmonisierung durch Ästhetisierung“²² zu lösen. Einem häufigen Gestaltungsmuster von Stadt- und Landschaftsfilmern folgend beginnt sein Ruhrgebietsporträt mit idyllisch-romantisierenden Sequenzen „landschaftlicher Schönheit“ und „geschichtlicher Vergangenheit“.²³ Nachdem dann erstmals eine Industrielandschaft in Szene gesetzt worden ist, schwenkt die Kamera erneut auf ländliche Idylle, und ein Zwischentext stellt heraus: „Westfälische Bauernarbeit umrahmt sie alle“. Das Industrieviertel wird also „als integraler Teil der Landschaft inszeniert“ und auf diese Weise gleichsam „verheimlicht“.²⁴

Das Bemühen, die Gegensätze Westfalens durch visuelle und sprachliche Ästhetisierung zu harmonisieren, durchzieht auch die Darstellung von Produktionsprozessen und Stadtentwicklungen im Ruhrgebiet. So wird der Bergbau mit folgenden Sätzen eingeführt: „Die Arbeit der Bergknappen über und unter Tage beherrscht hier die Welt. Gewaltige bergbauliche Anlagen sprechen die Sprache der Zeit.“ Der Begriff „Bergknappen“ beschwört vorindustrielle Assoziationen, denen auf der Bildebene freilich eindrucksvolle Bilder eines hochindustrialisierten, trotzdem noch arbeitsintensiven Förderprozesses entgegengestellt werden, ähnlich wie etwas später in der Visualisierung der Eisenproduktion.

Bezeichnenderweise werden diese Bilder von Arbeitsprozessen im Zeitalter der Hochindustrialisierung übergeleitet in Feierabendszenen, in denen – so legt es der Film nahe – der entfremdete Industriemensch mit seiner Heimat versöhnt wird. Auch sonst bemüht sich Schonger, den Freizeit- und Lebenswert des Ruhrreviers für seine Bewohner herauszustellen und rückt entsprechend Parks, Sportanlagen und „behagliche Siedlungen“ mit Kommentaren wie diesem ins Bild: „Ein Siedlungsausschnitt der Stadt mit heimkehrenden Bergleuten und spielenden Kindern erzählt von behaglichen Heimen nach harter Arbeit.“

Andererseits bilden – anders als für große Teile der Heimatbewegung – für Schonger als studierten Ingenieur technisch-industrieller Fortschritt und Heimatschutz keinen Widerspruch. Er kombiniert – so Ulrich Linse – umstandslos „Konservierungs-Pathos und Fortschritts-Euphorie“.²⁵ So wundert auch nicht, dass der Film gerade die städtebauliche Entwicklung der größten westfälischen Stadt Dortmund ausdrücklich positiv würdigt: „Allem Fortschritt der Zeit bereite die stark aufstrebende Stadt in ihren Mauern einen Hort“, heißt es auf einer Texttafel. Symptomatisch ist freilich auch, dass den Bildern von Straßenbahnen, Flughafen, Industrieanlagen, Sportplätzen und Freibädern am Ende des Ruhrgebietsteils prompt wieder ein ‚Schwenk‘ auf die ländliche Umgebung von Schloss Cappenberg folgt.

„Sauerland, Siegerland und Wittgensteiner Land“ und „Das Sauerland und die Soester Börde“ so lauten – sprachlich leicht redundant – die Titel des dritten und vierten Teils von Schongers Westfalenporträt. Während der dritte Teil das märkische Sauerland sowie die heutigen Kreise Olpe und Siegen-Wittgenstein zeigt, nimmt der vierte die seit 1975 im Hochsauerlandkreis vereinten Kreise Arnsberg,

22 Vgl. *Linse*, Kulturdenkmale (wie Anm. 16), S. 331.

23 Dieses und die folgenden Filmzitate stammen aus den Zwischentexttafeln des Films „Durch das schöne Westfalen“.

24 So – mit Blick auf Filme der NS-Zeit – Jeanpaul *Goergen*, Städtebilder zwischen Heimattümelei und Urbanität, in: *Zimmermann/Hoffmann*, Geschichte (wie Anm. 11), S. 320–326, hier S. 325.

25 *Linse*, Kulturdenkmale (wie Anm. 16), S. 331.



*Abb. 2: Großstadtflair in Dortmund.
Szenenfoto aus
„Durch das schöne Westfalen“.
Foto: LWL-Medienzentrum*



*Abb. 3: „Zigeunertreffen“ in Marsberg.
Szenenfoto aus
„Durch das schöne Westfalen“.
Foto: LWL-Medienzentrum*

Meschede und Brilon sowie den Kreis Soest in den Blick. Thematisch fokussieren beide Sauerlandteile des Schongerfilms besonders auf die touristischen Stärken des südwestfälischen Berglandes. In ruhigen Kamerafahrten wird die Region als Natur- und Erholungsraum präsentiert, werden Wandergebiete, Burgen, Jugendherbergen, Talsperren, Tropfsteinhöhlen und andere Naturdenkmäler ins Bild gerückt und besonders eindrucksvoll der Wintertourismus, der schon damals ein Markenzeichen des Sauerlandes war.

Daneben räumt Schonger speziellen Handwerks- und Industriezweigen der Region breiten Raum ein: der Drahtzieherei und den Hammerwerken, dem Köhlerhandwerk und der Schieferförderung ebenso wie der Holzdrechslerei. Dies entsprach einem generellen Trend in der Heimatbewegung, die in den 1920er-Jahren die vor- und frühindustriellen technischen Traditionen als Teil der heimatprägenden „geschichtlichen Natur“ in ihren Heimatschutzkanon aufnahm.²⁶ Entsprechend wurde auch im Landschaftsfilm die Dokumentation traditioneller oder vom Aussterben bedrohter Handwerke zu einem beliebten Sujet.²⁷ Dem technikaffinen Regisseur Schonger kam diese Perspektivweitung entgegen; in vielen seiner Kulturfilme rückte er „landschaftstypische, aber absterbende Gewerbe“ ins Bild.²⁸

Das dritte Schwerpunktthema der beiden Südwestfalenteile neben Tourismus und Handwerk bilden alte Bräuche und Traditionen: In kurzen Sequenzen porträtiert Schonger unter anderem ein Schützenfest, „ein Fest, das man im Sauerland zu feiern weiß“, die Tierschau auf dem Stünzel im Wittgensteiner Land, den Briloner Schnadezug und – als ethnologisch vielleicht wertvollste Aufnahmen – ein sogenanntes „Zigeunertreffen“, das laut Texttafel alljährlich am dritten Pfingsttag in Obermarsberg stattfand und „für die Söhne und Töchter der Pusta ein Anlass zu

26 Vgl. ebd., S. 324.

27 Vgl. Zimmermann, Landschaft (wie Anm. 11), S. 310.

28 Linse, Kulturdenkmale (wie Anm. 16), S. 328.

höchst fidelem Treiben“ gewesen sei. Auffallend ist, dass die Kamera die zum Teil skurrilen Szenen des Treffens zwar folkloristisch überzeichnet, aber ohne jedes erkennbare rassistische Ressentiment gegenüber der sichtlich fremden Welt der Roma festhält.

Den Abschluss von Schongers filmischer Rundreise durch Westfalen bildet Teil Fünf über „Teutoburger Wald und Weserbergland“. Er schlägt am stärksten politische Töne an. Augenfällig ist zunächst, dass der Film in Osnabrück beginnt und im weiteren Verlauf auch die Fürstentümer Lippe und Schaumburg-Lippe ins Bild rückt, sämtlich Städte und Regionen, die damals politisch nicht zu Westfalen gehörten, aber im Kulturraumdenken des Westfälischen Heimatbundes als „altwestfälisch“ galten und auf die auch der Provinzialverband Westfalen im Kontext der Reichsreformdebatten Ansprüche erhob. Wie in den übrigen Teilen beschwört der Film auch hier alte historische Traditionen bis zurück in die Germanenzeit und rückt bevorzugt romantische Städte- und Landschaftsansichten ins Bild. Daneben stehen die Kurorte der Region im Fokus, denn „so reich an heilkräftigen Sprudeln ist wohl kaum ein anderes deutsches Gebiet wie der schöne Landstrich um Teutoburgerwald und Weser“, heißt es in einem Zwischentext. Immerhin findet mit dem Altenbekener Eisenbahnviadukt und dem Mittelkanal auch moderne verkehrstechnische Infrastruktur ihren Platz. Am sinnfälligsten verbindet Schonger alt und neu in der Sequenz über die Externsteine: Mitten durch die „sagenumwobenen Felsen“, in die „fleißige Mönche ... vor 1000 Jahren ein frommes Bild“ meißelten, fährt eine kleine Dampflokomotive, kommentiert mit der programmatischen Textzeile: „Doch die neue Zeit rückt auch hier an die Vergangenheit.“

Mit einer ausgesprochen patriotischen Aussage schließt das fünfteilige Filmporträt. Nachdem zuvor schon die „deutschen Helden“ Wittekind, „der Cheruskerheld“ Hermann und Otto Weddigen, ein „U-Boot-Held aus dem Weltkrieg“, herausgestellt worden sind, schwenkt die Schlusssequenz über die Weser auf Kloster Corvey, begleitet durch die Texttafel: „Wir aber gedenken ... des Sängers des Deutschlandliedes, der im Schatten des Domes zu Corvey ruht. Deutschland, Deutschland über alles!“

Obschon sich hier einige Versatzstücke jenes Regionalmythos zu finden scheinen, mit dem die Nationalsozialisten einige Jahre später den Osten Westfalens zum ‚urdeutschen Kernland‘ stilisierten, war Schongers fünfteiliges Filmporträt weit davon entfernt, ein Vorläufer der typisch nationalsozialistischen Landschaftsfilm zu sein. Auch im Vergleich zu literarischen und fotografischen Westfalendarstellungen der 1920er-Jahre präsentierte sich „Durch das schöne Westfalen“ insgesamt ausgesprochen unpathetisch. Anstelle von Heimattümelei dominierte auftragsgemäß der touristische Blick, kombiniert mit einem starken Interesse an Handwerk, Technik und Volkskunde.

Dass Schongers Film nach einer zunächst sehr positiven Rezeption²⁹ rasch in Vergessenheit geriet, lag sicher weniger an diesem nüchternen Stil als daran, dass er als Stummfilm technisch schon bald nicht mehr auf der Höhe der Zeit war. Erst 75 Jahre später wurden die vier erhaltenen Filmteile vom Westfälischen Landes-

29 Vgl. Jakob, *Durch das schöne Westfalen* (wie Anm. 10), S. 20–22.

medienzentrum restauriert und auf DVD neu herausgebracht.³⁰ Die Sequenz über „Das Münsterland“ blieb bis heute verschollen.

5. „Westfalenlied“ – ein „Heimattfilm“ von 1957

In den Jahren des NS-Regimes erlebte der sogenannte Landschaftsfilm in Deutschland im Zeichen der „Blut-und-Boden“-Ideologie eine zweite Blütezeit. Sie knüpfte gleichermaßen an die „Tradition einer konservativ und völkisch



Abb. 4: Filmmacher Karl-Heinz Kramer (1924–2006).
Foto: privat

geprägten Heimat- und Bauernliteratur“ wie an die „des wirtschaftlich und touristisch geprägten Werbefilms“ an.³¹ Doch anders als viele andere deutsche Landschaften wurde Westfalen als Ganzes in jenen zwölf Jahren nicht zum Gegenstand eines Filmporträts.³² Erst in der zweiten Hälfte der 1950er-Jahre wurde die Region erneut als Sujet eines Kulturfilms entdeckt. Inzwischen war die frühere preußische Provinz bekanntlich zusammen mit Lippe und der nördlichen Rheinprovinz im neuen Bundesland Nordrhein-Westfalen aufgegangen.

Der Anstoß für den neuen Westfalen-Film kam diesmal auch nicht von öffentlicher Seite, sondern von einem jungen Regisseur: Karl-Heinz Kramer.³³ Kramer, 1924 in der Lau-

sitz geboren, hatte zunächst das Fotografienhandwerk und später in den Berliner Tobis-Studios und einer Propagandakompanie der Wehrmacht das Filmen gelernt. Nach dem Krieg wurde er zunächst Sprecher beim Nordwestdeutschen Rundfunk in Hamburg. 1949 zog er der Liebe wegen von Hamburg nach Haltern im Kreis Recklinghausen, wo er 1952 mit wenig mehr als seiner eigenen 16-mm-Kamera als Startkapital die „Kramer-Film-Produktion“ gründete. Im selben Jahr realisierte er sein erstes eigenes Projekt, einen 30-minütigen Kulturfilm über

30 Durch das schöne Westfalen. Ein Film von Hubert Schonger aus dem Jahr 1929. DVD, hg. vom Westfälischen Landesmedienzentrum, Münster 2004.

31 So *Zimmermann*, Landschaft (wie Anm. 11), S. 319; vgl. ebd., S. 311–316.

32 Sehr wohl entstanden allerdings Filme über verschiedene Teilregionen, vgl. z.B. Hans-Gerd *Schmidt*, Idylle und Ideologie – eine Region verändert ihr Gesicht. Lippe in Filmen des „Dritten Reiches“, in: Wolfgang *Müller* / Bernd *Wiesener* (Hg.), Schlachten und Stätten der Liebe. Zur Geschichte von Kino und Film in Ostwestfalen und Lippe (Streifenweise 1), Detmold 1996, S. 208–220.

33 Zu Kramer vgl. Thomas *Graf*, Karl-Heinz Kramer. Zur Biographie des Halterner Filmproduzenten und Kameramanns, in: Volker *Jakob* (Hg.), Das Vest Recklinghausen. Ein Kulturfilm von Karl-Heinz Kramer aus dem Jahr 1952. Begleitheft zum Film, Münster 2009, S. 16–24.

das „Vest Recklinghausen“. Drei Jahre später folgte eine erste Kinoproduktion, ein Porträt über „Das Münsterland im Wandel der Zeiten“. Beflügelt vom Erfolg dieser beiden Landschaftsfilme wagte sich Kramer an eine Produktion über die gesamte Region Westfalen.

Bemerkenswert und damals wie heute absolut ungewöhnlich war, dass der junge Regisseur für sein ambitioniertes Projekt nicht um Sponsorenmittel warb, weder bei öffentlichen Einrichtungen noch bei der Wirtschaft. Kramer selbst erklärte das so: „Ich habe ein ganz einfaches Rezept. ... Ich drehe nämlich auch noch Industrie- und Werbefilme. Sie verschaffen mir das Kapital für meine Kulturfilmarbeit. Diese Methode hat den Vorteil, daß ich bei der Gestaltung meiner Kulturfilme völlig freie Hand behalte.“³⁴ So entstand Kramers Westfalenporträt gleichsam als ‚independent production‘.

Anders als Schonger drei Jahrzehnte zuvor gliederte er seinen Film nicht nach Landschaftsteilen, sondern unter sechs thematischen Gesichtspunkten, denen er kurze, einprägsame Titel gab: „Stilles Land“ mit einem Überblick über Natur und Landschaft, „Altes Land“ zu Geschichte und Baudenkmälern, „Westfalengeist“, das die Region als „Land der Arbeit“ beschreibt; „Westfalenglauben“, das ihre christliche Prägung thematisiert, und „Westfaleingeist“, das Persönlichkeiten und Kulturzeugnisse vorstellt. Der Schlussteil „Heimatland“ spannt dann einen Bogen vom Brauchtum über westfälische Gastronomie bis zum Tourismus.

Der Filmtitel „Westfalenlied“ erklärt sich durch das eingängige Lied, das gleich im Vorspann auf den Grundtenor des Filmes einstimmt. Es heißt dort:

„Ihr mögt den Rhein, den stolzen preisen, der in dem Schoß der Reben liegt. Wo in den Bergen ruht das Eisen, da hat die Mutter mich gewiegt. Hoch auf dem Fels die Tannen stehn, im grünen Tal die Herden gehn. Als Wächter an des Hofes Saum, reckt sich empor der Eichenbaum. Da ist's, wo meine Wiege stand, O, grüß dich Gott, Westfalenland!“³⁵

Das 1869 von Emil Rittershaus – bemerkenswerterweise ein Rheinländer – gedichtete Lied galt seit der Kaiserzeit als „inoffizielle Westfalen-Hymne“.³⁶ Kramer stellte sich also – auch ohne offiziellen Auftrag – schon im Titellied sehr bewusst in die Tradition der westfälischen Heimatbewegung. So wundert es auch nicht, dass das „Westfalenlied“ ausdrücklich als „Heimatfilm“ beworben wurde,³⁷ obwohl der Streifen anders als die einschlägig bekannten Genreproduktionen jener Jahre – von „Grün ist die Heide“ bis „Der Förster im Silberwald“ – kein Spielfilm, sondern eben ein dokumentarischer Kulturfilm war.

Nach über zweijähriger Produktionszeit erlebte „Westfalenlied“ im April 1957 im Gertrudenhof-Kino in Münster seine Uraufführung. Presse und Rundfunk

34 Westfälische Nachrichten, 19. 12. 1959: „Mit der Filmkamera im Tigerkäfig. Der Halterner Karl-Heinz Kramer drehte 25 Kulturfilme“.

35 Der komplette Liedtext ist abgedruckt bei Ditt, Was ist westfälisch? (wie Anm. 8), S. 68f., Fußnote 100.

36 Ebd., S. 69.

37 So in einem Rundschreiben der Kramer-Film-Produktion an die Kinos, ohne Datum (Bild-, Film- und Tonarchiv des LWL-Medienzentrums für Westfalen, FA 1088).



Abb. 5: Eingangssequenz
„Westfalenlied“.

Foto: LWL-Medienzentrum

fanden nach der Premiere viele freundliche Worte für den 85-minütigen Kinofilm: „Die Vielfalt des Stoffes [sei] geschickt gestrafft und übersichtlich geordnet“ (Freie Presse), der Streifen „ein wirklicher Jedermann-Film“, ein „Stück Heimatkunde, wie sie sonst nicht zugänglich ist“ (Ev. Pressedienst), und „ein Loblied auf das schöne Westfalen“, das „aber dennoch jeder falschen Heimattümelei“ entbehre (Westdeutscher Rundfunk). Die Recklinghäuser Zeitung lobte v. a. die Kameraführung: „Viele Motive hat man bisher noch nicht in solcher Prägnanz gesehen. ... Hier liegt der stärkste Eindruck des Films.“³⁸

6. „Von Natur aus eine Einheit“ – Raumkonstruktionen im „Westfalenlied“

Dieses Urteil über die visuelle Qualität des aufwändig im 35-mm-Breitwand-Format gedrehten Films³⁹ ist auch heute noch uneingeschränkt nachvollziehbar. Ihre spezifische Deutungsrichtung aber erhalten die Filmbilder außer durch die Musik erst durch den Off-Kommentar. Verfasser dieses Kommentars war Drehbuchautor Dr. Stephan Selhorst. Der 1913 im ostwestfälischen Rietberg geborene und studierte Kunsthistoriker war damals Redakteur bei der Borkener Zeitung, später wurde er Kulturreferent des Kreises Borken, Dozent an der Werkkunstschule Münster und schließlich Professor für Kunstwissenschaft und Designtheorie an der Fachhochschule Münster.⁴⁰

Welches Westfalenbild er mit dem Film transportieren wollte, hatte Selhorst schon fünf Monate vor der Premiere in einem Vorabartikel in der vom Landschaftsverband getragenen Zeitschrift „Westfalenpiegel“ offengelegt. Darin führte er aus, der – wie er ihn nannte – „Großkulturfilm“ sei „ganz sicher von seinem Drehbuch aus ... westfälisch konzipiert, auf klare Auffassung des Themas angelegt und vor allem auf Wahrheit bedacht. Diese liegt hier in der Mitte zwischen Nüchternheit und Herz.“ Der Film wolle „eine schlichte und rechte, gleich-

38 Alle zitiert nach einer Pressestimmen-Zusammenstellung der Kramer-Film-Produktion (ebd.)

39 Der Film „Westfalenlied“ ist als 35 mm-Negativkopie im LWL-Medienzentrum für Westfalen erhalten, 2000 gab es unter dem früheren Namen „Landesbildstelle Westfalen“ eine VHS-Edition heraus.

40 Vgl. Westfälische Nachrichten, 5. 1. 1977: „Billige Problemlösungen verabreichte er niemals. Prof. Dr. phil. Stephan Selhorst gestorben“.

viel aber auch eine künstlerische Aussage über das Land Westfalen und seine Menschen sein“ und so „dem Anspruchsvollen gefallen und auch dem vielgeschmähten ‚Lieschen Müller‘ etwas geben“. ⁴¹

Grundbotschaft des von Selhorst verfassten Filmkommentars ist die als naturhaft beschriebene Einheit von Landschaft und Mensch. Schon in den ersten Sequenzen entwickelt der Film seine These, dass der „westfälische Mensch“ ein quasi natürlicher Bestandteil des Raumes sei, der „in diese Landschaft gehört und ihr seine Seele gibt“. Die wenig später gezeigten Bauwerke werden gleichfalls als Ausdruck des naturbedingten westfälischen Charakters gedeutet und geradezu vermenschlicht: „Schlicht und ernst“ liegt das „aus der Landschaft erwachsene“ westfälische Bauernhaus „im Schatten seiner Eichen“; auch in den „von Natur aus bäuerlichen“ Wasserburgen „nistet die Stille“, und „Hof und Burgen spiegeln gleichermaßen die Seele dieses Landstrichs und seiner Menschen wider“, behauptet der Kommentar. Der Filmhistoriker Volker Jakob kritisiert das als „Sprachkitsch“ und konstatiert „eine merkwürdige Diskrepanz ... zwischen den unbestechlichen Bildern und einer ungenauen, sich in Phrasen verlierenden Sprache. ... Hinter diesen ideologisch hochaufgeladenen Sprachmustern verbirgt sich erkennbar die Überzeugung, daß ‚das‘ Westfälische an sich bereits einen Wert darstellt. Mit solchen Pauschalisierungen, Kultur nicht individuell, sondern an Stämmen und Landschaften festzumachen, hatten bereits die Nationalsozialisten erfolgreich hantiert.“ ⁴²

Tatsächlich stellt sich Selhorst mit seinem Sprechertext ganz in die Tradition der Kulturraumideologie der 1920er- und 1930er-Jahre, die gerade in Westfalen starken Widerhall gefunden hatte. Karl Ditt hat sie in seiner grundlegenden Studie über die Kulturpolitik des Provinzialverbandes im Begriffspaar „Raum und Volkstum“ gebündelt. ⁴³ Das Kulturraumdenken ging davon aus, dass sich in Deutschland fest determinierte Räume mit einem spezifischen, in allen Lebensbereichen wirksamen „Volkstum“ bzw. „Stammescharakter“ herausgebildet hätten. ⁴⁴ Solche Räume erschienen „einerseits durch Natur und Arbeit, Geschichte und Kultur bestimmt, andererseits vermochten sie im Glauben ihrer Entdecker bzw. Erfinder ihrerseits einen eigenständigen Einfluss auf das Denken und Handeln ihrer Bewohner auszuüben. Der Kulturraum wurde gleichsam als eine geschichtlich gewordene ‚Einheit von Land und Leuten‘ ... betrachtet.“ ⁴⁵

Drehbuchautor Stephan Selhorst griff diese Vorstellungen 1957 fast wörtlich auf, wenn er betonte, der Film gehe „von der Überzeugung aus, daß Westfalen kein Konglomerat, sondern von Natur aus eine Einheit“ sei. ⁴⁶ Aus wissenschaftlich-geographischer Perspektive ist das geradezu eine kontrafaktische Behauptung, zeichnet sich die Landschaft zwischen Ruhr und Weser doch topographisch wie sozial-kulturell durch eine enorme Vielfalt und große Gegensätze aus. Diesen

41 Stephan Selhorst, „Westfalenlied“. Ein Filmstreifen umschlingt Westfalenland, in: Westfalenspiegel 11/1956, S. 10–13, hier S. 10f.

42 Volker Jakob / Walter Gödden, Von umhelter Stille zum Sängerkrieg. Zwei Medienproduktionen: das alte und das neue Westfalen, in: Westfalenspiegel H. 4/2000, S. 48–51.

43 Ditt, Raum (wie Anm. 6).

44 Ders., Was ist westfälisch? (wie Anm. 8), S. 69f.

45 Ebd., S. 73, unter Zitierung von Wilhelm Heinrich Riehl.

46 Selhorst, Westfalenlied (wie Anm. 41), S. 11.

objektiven Widerspruch versucht Selhorst aufzulösen, indem er im ersten Filmkapitel unter dem programmatischen Titel „Stilles Land“ eben jene „Stille“ als Grundzug des Westfälischen proklamiert. Sie sei, so der Autor, „psychologisch und geographisch (als Abgelegenheit) der unverwechselbar westfälische Grundbegriff.“⁴⁷

Der Versuch, Westfalen und seine Bewohner auf wenige, einprägsame Stereotype zu reduzieren, durchzieht auch die übrigen fünf Teile des Films „Westfalenlied“. Unter dem Titel „Altes Land“ beschreibt das zweite Kapitel das „allen Westfalen eigene Geschichtsbewusstsein, die Quelle des alten ‚Sachsenstolzes‘.“⁴⁸ Es spannt den Bogen von den „ersten Westfalen“ der Steinzeit, die ihre Zuflucht in den Tropfsteinhöhlen gefunden hätten, bis zum Zweiten Weltkrieg. Als Ahnherren werden – nicht überraschend – Hermann, der „auf der freien Erde des Westfalenlandes“ Rom geschlagen habe, und – noch pointierter – „Sachsenherzog Wittekind“ bemüht. Mit dessen Bekehrung zum Christentum und Unterwerfung unter Karl den Großen sei „eine neue deutsche Geschichtszeit auf westfälischem Boden“ angebrochen. Entsprechend bilde Widukinds Grab in Enger das „Pilgerziel aller, denen Westfalens Geschichte etwas bedeutet“. Ganz in der Tradition stammesgeschichtlicher westfälischer Mythenbildung seit dem Mittelalter verklärt der Film damit die Ereignisse um Karl und Widukind zu einer „Heils- und Erlösungsgeschichte“, die dem Stamm der Westfalen die letzte Weihe gegeben und seine besondere Stellung bestätigt habe.⁴⁹ Gleichzeitig schürt die Filmsequenz über die Einblendung ‚typisch westfälischer‘ Köpfe die Vorstellung rassischer Kontinuitäten zwischen den alten Sachsen und den heutigen Bewohnern Westfalens.

Über ein filmisches Kaleidoskop mittelalterlicher Dome, Klöster, Burgen und Stadtbefestigungen, das auch das im Bundesland Niedersachsen gelegene Osnabrück als „Hauptort Altwestfalens“ nicht ausspart, gelangt der Film zur Hexenverfolgung und dann zur Reformation. „Unruhige Zeiten“ habe diese beschert, äußert der Kommentar. Besonders kritisch deutet er die Täuferherrschaft in Münster, die versucht habe, „die bestehende Ordnung zu stürzen“: „Der Wiedertäuferkönig Jan van Leiden musste nach kurzer Schreckensherrschaft endlich die zerschundene Stadt dem Bischof übergeben und wurde dann mit seinen Gesellen hingerichtet ... Vor Münsters Rathaus erhob sich das Blutgerüst, in dem schreckliches Gericht über diese Ausschweifung der Geschichte gehalten wurde.“ Ganz unverhohlen werden hier die Normvorstellungen der Ära Adenauer in die frühe Neuzeit projiziert. Bemerkenswert ist im Übrigen die fast vollständige Ausblendung der jüngsten Geschichte im „Westfalenlied“. Selbst die zur Entstehungszeit des Films noch unübersehbaren Zerstörungen des Zweiten Weltkriegs werden mehr angedeutet als ausgesprochen: Zu Bombengedröhn und züngelnden Flammen, die über Fotos des zerstörten münsterschen Schlosses montiert sind, heißt es lakonisch: „Auch Weltkriege haben Westfalen nicht erschüttern können. Immer blieb der Glaube an eine kommende Friedenszeit.“

47 Ebd.

48 Ebd.

49 So *Ditt*, Was ist westfälisch? (wie Anm. 8), S. 53 mit Blick auf die Geschichtsschreibung des Mönches Rolewinck im 15. Jahrhundert.

Im Anschluss an diese Geschichtslektion beschreibt das dritte Kapitel „Westfalenfleiß“ Westfalen als „Land der Arbeit“ und behauptet diesen Fleiß als typisch westfälischen Charakterzug über alle Berufsstände, Schichten und Stadt-Land-Unterschiede hinweg. Besonders augenfällig ist dabei die ungebrochene Mystifizierung von Bauerntum und Landwirtschaft – zu einer Zeit, in der nicht einmal mehr ein Sechstel der erwerbstätigen Bevölkerung Nordrhein-Westfalens in der Landwirtschaft ihr Brot verdiente.⁵⁰ „Westfalenfleiß ist Bauernfleiß“, betont der Kommentar gleich zu Beginn und fährt fort: „Westfalen ist Pferde-land“: „Das Pferd bleibt der treue Weggenosse des Bauern, wenn ihm auch heute der Traktor die schwerste Arbeit abnimmt“, heißt es zu stimmungsvollen Bildern harter landwirtschaftlicher Arbeit, die in ihrer heroisierenden Ikonographie an die „Blut-und-Boden-Bauernfilme“ der NS-Zeit erinnern.⁵¹ Dabei sei die westfälische Landwirtschaft keineswegs rückständig. „Der westfälische Bauer, sprichwörtlich bekannt für seine Treue zum Überlieferten, zögert jedoch nicht, mit der Zeit zu gehen“, betont der Kommentar, während im Bild der Einsatz moderner Landmaschinen zu sehen ist.

Die hier wie auch schon in Schongers Film von 1929 erkennbare Tendenz, Stadt und Land, Industrie- und Agrarwelt nicht als Gegensätze darzustellen, sondern visuell zu etwas Komplementärem zu harmonisieren, wiederholt sich beim Übergang zur Beschreibung der städtischen Arbeitswelten: „Die alten Städte Westfalens lassen nie vergessen, dass es Handwerker und Bauern waren, die ihnen zu Wohlstand und Größe verhelfen. Die Landeshauptstadt Münster ist trotz ihrer Größe eine Landstadt geblieben“, verkündet der Off-Sprecher, während auf der Bildebene Aufnahmen des geschäftigen münsterschen Prinzipalmarkts durch die Beine eines holzschuhtragenden Menschen überblendet werden. Wie in den Stadt- und Landschaftsporträts vor 1945 erfährt die Stadtrepräsentation hier „eine Ästhetisierung im Sinne einer Entschärfung, Verniedlichung und Einpassung in eine emotionale Behaglichkeit.“⁵²

Umso markanter vollzieht der Film den thematischen Schwenk ins Ruhrgebiet. In einem harten Bildschnitt und untermalt von dramatischer Musik wird Dortmund als „Großstadt von internationalem Rang“ eingeführt: „In seinen Großstädten wächst Westfalen über sich selbst hinaus. Hier steigert sich sein sonst so gelassener Herzschlag zu pulsierendem Leben. Und doch wird man immer spüren, auch hier ist Westfalen. Das Gesicht seiner Städte nimmt mehr und mehr moderne Züge an. Selten jedoch verlässt man ganz die Spuren der Tradition“, erläutert der Kommentar die Aufnahmen moderner Architektur der 1950er-Jahre, um zu Bildern des neu erbauten münsterschen Stadttheaters fortzufahren: „Nur manchmal treten in der Architektur der Städte Traditionsgeist und Moderne in schonungslosen Gegensatz. Der Westfale ist auch fleißig und gründlich in seinem Denken. Den Ausgleich suchend, aber abhold dem Kompromiss“.

Die folgende Darstellung der Schwerindustrie des Ruhrgebiets huldigt einer spezifischen Technikästhetik, während der Kommentar puren Fortschrittsoptimismus verbreitet:

50 Vgl. Peter Exner, *Ländliche Gesellschaft und Landwirtschaft in Westfalen 1919–1969* (Forschungen zur Regionalgeschichte 20), Paderborn 1997, S. 81.

51 Vgl. dazu Zimmermann, *Landschaft* (wie Anm. 11), S. 311–316.

52 So Goergen, *Städtebilder* (wie Anm. 24), S. 325.



*Abb. 6: Ein westfälisches Stereotyp:
Industrie und Landwirtschaft in
friedlicher Nachbarschaft.
Foto: LWL-Medienzentrum*

„Kohle und Eisen haben das Ruhrgebiet in rapider Entwicklung zu einem der Hauptindustriezentren der Welt gemacht. ... Hier schuf sich Westfalenfleiß ein Arbeitsfeld in riesigen Dimensionen, werkend bei Tag und Nacht. ... Hier sind, so scheint es, dem Fortschritt keine Grenzen gesetzt, der mit stählernen Fäusten mehr und mehr in das alte Bauernland greift. Eine Landschaft im Aufbruch, ein Land mit allen Möglichkeiten einer großen Zukunft.“

Doch schon wenige Szenen später kündigt ein erneuter Musikbruch die Rückkehr zum harmonisierenden Grundtenor des Films an. Seinen fast ikonenhaften Ausdruck findet das in der Abschlussequenz des Kapitels „Westfalenfleiß“, die die Grundwidersprüche des Westfalen-Stereotyps gleichsam visuell miteinander versöhnt: Sie zeigt einen alten Bauern mit Sense vor der Kulisse der Beckumer Kalkwerke, unterlegt durch den bezeichnenden Kommentar: „Wie dazugehörig fügt sich die Industrie in die bäuerliche Landschaft ein. Nie verliert der westfälische arbeitende Mensch seine Bindung an die Natur. So wird ihm Arbeit zum Gottesdienst.“

Das Stichwort „Gottesdienst“ leitet über zum Kapitel „Westfalenglauben“, das die christliche Prägung der Region behandelt. „Westfalen als christliches Land bleibt im Grunde unzerstörbar“, erläutert der Sprecher zu Bildern des im Zweiten Weltkrieg zerstörten münsterschen Domportals und behauptet damit, ungeachtet der gerade in Westfalen spürbaren konfessionellen Spaltung, als weiteres Wesensmerkmal der Westfalen eine spezifische gemeinsame Frömmigkeit. Auffällig ist, dass gegenüber der intensiven Darstellung der steinernen Zeugen, der Feste und Glaubensbekundungen beider christlicher Konfessionen jeder Hinweis auf die durch den Rassenwahn der Nationalsozialisten gerade erst vernichtete reiche jüdische Tradition Westfalens fehlt.

Das fünfte Kapitel „Westfalegeist“ stellt ein breites Spektrum westfälischer Persönlichkeiten und Kulturzeugnisse vor: von der Schriftstellerin Annette von Droste-Hülshoff über bildende Künstler wie Konrad von Soest bis zu sattsam beschriebenen westfälischen Originalen wie dem münsterschen Zoogründer Professor Landois und dem „tollen Bomberg“. Das Kapitel endet mit einem Exkurs auf die „Spökenkiekereei“, die seit dem 19. Jahrhundert zu den bekanntesten Ste-

reotypen über Westfalen gehörte.⁵³ Das Thema wird inszeniert durch eine am Herdfeuer versammelte Bauernfamilie, die sich – untermalt von spannungsgeladener Musik – Spukgeschichten erzählt. Der Versuch des Kommentars, diese merkwürdig deplatziert wirkende Szene zu erläutern, misslingt vollends: „In den Seelen dieser Menschen sprießt die dunkle Blume geheimnisvoller Ahnungen“, heißt es zunächst, und gleich darauf geradezu entschuldigend: „Des Westfalen nüchterner Sinn gewährt dem Aberglauben keinen Einlass, aber damit hat all dies auch nichts zu tun.“

Nach so viel Tiefgründigkeit beginnt das Abschlusskapitel „Heimatland“ mit betont ausgelassenen Bildern der münsterschen Kirmes „Send“ und dem Hinweis, „derbe, ja ungestüme Fröhlichkeit“ bilde „die Kehrseite westfälischen Tiefsinns“. Das Kapitel spannt dann einen Bogen von Brauchtumstraditionen wie dem münsterschen Karneval, dem Briloner Schnadezug und dem Borkener Tremsefest,⁵⁴ Schützenfesten, Oster- und Pfingstbräuchen hin zum Tourismus, der mit Bildern sauerländischen Wintersports, wandernder Jugendgruppen und regionaltypischer Gastronomie, aber auch dem Freizeitleben an den westfälischen Stauseen in Szene gerückt wird.

Zum Ausklang kehrt der Film zu seiner gespielten Eingangsszene zurück: Ein junges Mädchen wird samt Pferd von seinen Großeltern auf einen typisch westfälischen Bauernhof zurückgeleitet, dazu erklingt die letzte Strophe des titelgebenden „Westfalenliedes“: „Behüt dich Gott, du rote Erde, du Land von Wittekind und Teut, bis ich zu Staub und Asche werde, mein Herz sich seiner Heimat freut.“

7. Fazit: Regionale Raumkonstruktionen in zwei westfälischen Landschaftsfilmen

Dieser Beitrag hat sich mit zwei Filmen aus zwei Epochen beschäftigt; mit unterschiedlichen Entstehungsbedingungen und Bildsprachen, aber mit demselben Thema: Westfalen. Was lässt sich aus diesen beiden visuellen Quellen über Westfalen und das Westfalenbewusstsein im 20. Jahrhundert erfahren?

Die große Herausforderung, vor der Politik, Heimatbewegung und Tourismusmarketing seit Anfang des 20. Jahrhunderts bei dem Versuch einer Identitätsstiftung Westfalens standen, bildete die geographische und soziokulturelle Heterogenität der Region, die sich durch die Urbanisierungs- und Migrationsprozesse des Industriezeitalters noch weiter verstärkte. Sie in einem geschlossenen Westfalenporträt zu vereinen, war die Aufgabe, vor die sich beide Filmemacher gestellt sahen. Hubert Schonger löste diese Aufgabe in den 1920er-Jahren mit den Mitteln des damals typischen Kultur- und Fremdenverkehrsfilms. Im Stil eines filmischen Reiseführers präsentierte er die großen und kleinen Sehenswürdigkeiten der Region und lud die Betrachter gelegentlich zu vertiefenden Exkursionen in Brauchtum, Handwerksgeschichte und Freizeitkultur ein. Schon durch die Strukturierung in fünf eigenständige Landschaftskapitel verzichtete er darauf, ein monolithisches Westfalenbild zu vermitteln. Ohnedies fehlte ihm im Stummfilmzeitalter schlicht das technische Mittel des Off-Kommentars, um den Filmbildern

53 Vgl. *Ditt*, Was ist westfälisch? (wie Anm. 8), S. 72.

54 Ein alter Borkener Frühjahrsbrauch. „Tremsen“ heißen die aus Girlanden, Fähnchen und Fächern aus Papier sowie langen Ketten von ausgeblasenen Eiern bestehenden Gebilde, die im Mai über die Straßen gehängt wurden.

eine durchgängige identitätsstiftende Botschaft zuzuweisen, die sie aus sich selbst heraus nicht besaßen.

Das war 28 Jahre später in Karl-Heinz Kramers „Westfalenlied“ anders. Hier wurde neben der Strukturierung in sechs leitmotivische Kapitel der Sprecher-Kommentar zum entscheidenden Mittel, um aus einem bunten Kaleidoskop von Bildmotiven einen vorgeblich homogenen westfälischen Kosmos zu gestalten. Nicht zuletzt in einer schon im Titellied spürbaren Abgrenzung gegenüber dem Rheinland – „Ihr mögt den Rhein, den stolzen preisen“ – bemühte der Film immer wieder die klassischen ‚westfälischen‘ Stereotype des Bodenständigen, Traditionsverbundenen, Soliden, Natürlichen, Echten. Ähnlich wie die zeitgleich entstandenen fiktionalen Heimatfilme zielte das „Westfalenlied“ über Bilder, Kommentar und Musik sehr bewusst auf „Stimmungs- und Gefühleffekte“.⁵⁵ In der Betonung von Überschaubarkeit, Geborgenheit und Kontinuität präsentierte er Westfalen geradezu als konservativen Gegenentwurf zu den rapiden gesellschaftlichen Veränderungsschüben der Kriegs- und Nachkriegszeit.

Heute bilden sowohl Schongers als auch Kramers Westfalenfilm in doppelter Hinsicht aussagekräftige Quellen der Landesgeschichte. Zunächst sind beide Filme auf der Bildebene visuelle Zeugnisse ihrer Entstehungszeit: Sie dokumentieren Landschaftstopographien, zum Teil längst vergangene Ortsbilder, Brauchtum, Landwirtschaft, Handwerk und Industrie, Moden und Veranstaltungen der 1920er- bzw. 1950er-Jahre. Gerade die Aufnahmen über Arbeit, Freizeit und Festkultur haben dabei heute einen hohen sozial- und kulturhistorischen Wert.

Auf der Erzählebene bilden beide Porträts, vor allem aber das „Westfalenlied“ von 1957, ein Stück regionaler Raumkonstruktion ab: den regionalpolitisch begründeten Versuch, eine gesamtwestfälische Identität zu kreieren und zu propagieren. Mit seiner zentralen Botschaft eines historisch gewachsenen, monolithischen Westfalentums spiegelt Kramers Film ein ungebrochenes „kulturräumlich-tribalistisch verstreutes Selbstbewusstsein“⁵⁶, das sowohl die Selbstdiskreditierung der nationalsozialistischen ‚Blut-und-Boden‘-Propaganda als auch die politischen und gesellschaftlichen Brüche und Umbrüche der Kriegs- und Nachkriegsjahre scheinbar unangefochten überstanden hatte.

Erst in den ausgehenden 1960er-Jahren geriet die unreflektierte Zuschreibung von Volks- und Stammescharakteren zunehmend in Verruf – beispielhaft erkennbar in der eingangs zitierten Sequenz aus „Alle Jahre wieder“, in der Ulrich Schamoni 1967 über die „blut- und bodenverbundenen“ westfälischen „Kerls und Köppe“ spottete. Bemerkenswert ist indes, dass die schon im Spätmittelalter grundgelegten und in Romantik und Neoromantik vertieften Deutungsmuster des „typisch Westfälischen“ im kollektiven Bewusstsein bis heute erstaunlich präsent sind und gerade über das Medium Film visuell weiter tradiert werden: Dazu tragen die Reklamespots regionaler Bier- und Fleischwarenproduzenten ebenso bei wie die populären münsterschen Tatort- und Wilsberg-Fernsehkrimis. Ob die auf diese Weise vermittelten Westfalenbilder tatsächlich ein Körnchen oder mehr Wahrheit enthalten, überlässt der Autor als bekennender Westfale gern dem Urteil jedes einzelnen Lesers.

55 Wolfgang *Kaschuba*, Der Deutsche Heimatfilm. Bildwelten als Weltbilder, in: Bundeszentrale für politische Bildung (Hg.), Heimat. Lehrpläne, Literatur, Filme, Bonn 1990, S. 829–851, hier S. 839.

56 *Oberkrome*, Raum und Region (wie Anm. 21), S. 365.