Andreas Hofer – Das Gespenst der Freiheit

Matthias Wittmann

Freiheit – Eines der kostbarsten Güter der Einbildung
(Ambrose Bierce, Des Teufels Wörterbuch)

Kinogehen als Dienst am Mythos

Wenn Plakatsäulen allerorts die Ankunft eines Films verkünden, wenn das Buch zum Film tonnenschwer die Buchläden füllt, wenn das *Making-Of* über die Fernsehbildschirme flimmert, wenn in ein- und demselben Multiplex-Kino ob des erwarteten Ansturms gleich mehrere Säle mit einem Film bespielt werden ..., dann ist diesmal nicht die Rede von „Gladiator", „Herr der Ringe" oder anderen Exponenten der Hollywood-Blockbuster-Kultur, sondern von dem Historienepos „1809 – Andreas Hofer – Die Freiheit des Adlers" (Regie: Xaver Schwarzenberger, Buch: Felix Mitterer). In Wien war von diesem gesellschaftlichen Großereignis bis zur Fernsehpremière am 27. Oktober 2002 kaum etwas zu merken, ganz anders am historischen Schauplatz. Nachdem die ORF-Koproduktion am 22. August unter Staraufgebot am Tiroler Bergisel ihre Österreich-Première abfeierte, hielt sich das Stück Nationalkunst mehr als neun Wochen in den Innsbrucker Kinos, um sogar „Minority Report" und „Spiderman" Konkurrenz zu machen. Ein filmsoziologisches Detail am Rande: Trotz ausverkaufter Säle gingen die Buffetumsätze zurück. Der Film rekrutierte Publikumsschichten, die sonst kaum bis nie ins Kino gehen und an Cola-Popcorn-Konsum nicht interessiert waren.

Der Film an sich hatte Event-Charakter genug. Man wollte die Passion des Sandwirts mit Haut und (Bart-)Haar aufsaugen, um anschließend stolz, aufgeladen mit Identität und Heimatgefühl, den Saal verlassen zu können. Das Kino wurde zum „historischen Themenpark" (Thomas Elsaesser) und Erlebnismuseum.

Ich selbst hatte Gelegenheit, das kollektive Nacherleben des Mythos Hofer „live" im Innsbrucker Cineplexx zu beobachten, wo der Film gleich in zwei, bei Wochenend-Ansturm sogar in drei Sälen lief. Als der Adler begann, majestätisch seine Runden über den Bergen Tirols zu drehen, begleitet von Philip Glass' Musik, hielt ich das für den Titelvorspann des Films. Glass als Haus- und Hofkomponist von Schwarzenberger, das kann nicht sein!? Es war auch nicht der Hofer-Adler, sondern der gastfreundliche Tourismus-Adler aus der Tirol-Werbung. Dann erst brach das Jahr des Sandwirts an, und das Publikum bekam, was es wollte: Eine konzentrierte

Dosis krudester „Opferideologie". Vergangenheit verwandelte sich in Gegenwart, historisch motivierte Emotion in aktuelle Besessenheit, Konsumenten-Körper in Volks- und Kampfeskörper, der Kinosaal in ein Fußballstadion: Tirol gegen FC Bayern, mit Napoleon als Teamchef.

Schon im Vorspann macht das Gespann Mitterer/Schwarzenberger unmissverständlich klar, auf welcher Seite die Sympathiewerte zu liegen haben. Ein Tiroler Bub (Lukas Zolgan) wird für die bayerische Armee (und damit auch für den „Franzosenkaiser" Napoleon) zwangsrekrutiert. Dieser soll im Laufe des Films als Grenzgänger zwischen den Fronten das Ausgeliefertsein an die Absurdität von Geschichte versinnbildlichen; seit „Kein Platz für Idioten" (1977) ein fixes Motivinventar Mitterers. Kurz darauf formt Hofers Sohn die Hand zu einer Pistole gegen die Bayern: „Peng!". Wie der Vater so der Sohn, der restaurative Funke ist übergesprungen. Nichtsdestotrotz: Zwang, Macht, Gewalt, das alles schreit nach einem Befreiungskampf.

Als Raffl (Gregor Bloéb) nach der ersten Rückeroberung Innsbrucks einem bayerischen Besatzer das beinahe obligatorische Schimpfwort „Du bayerischer Fok, du!" entgegenbrüllt, erntet er hierfür emphatischen Applaus beim Kinopublikum. Wurden die Tiroler doch wenige Szenen zuvor von bayerischer Seite „rosenkranzschnarrende Knödelfresser" geschimpft. Nach dem verbalen Schlagabtausch sprechen nur mehr Äxte, Dreschflegel, Sensen und Kanonen. Die zerfahrenen Versuche, den Konflikt in ein differenzierteres Licht zu rücken – etwa durch eine grenzüberschreitende Liebesgeschichte à la „Romeo und Julia" oder durch die Gegen-Darstellung plündernder, vergewaltigender Tiroler, gehen schnell in behäbig inszenierten Schauwerten und Schlachtentableaus unter. Fast so, als hätte Schwarzenberger das Innsbrucker Riesenrundgemälde (1896 von Kaiser Franz Josef eröffnet, heute immer noch ein Pflichtbesuch für Schulklassen) abgefilmt, eine Tonspur mit Kampfesgeplärr hinzugefügt und vor allem viel mystifizierenden Nebel darübergelegt. „Historienbilder verdichten den Verlauf auf das Ereignis, den Prozess auf den Moment."[1] Ganz in der Tradition der Historienmalerei bringt Schwarzenberger trotz bewegtem Bild Geschichte weniger in Bewegung als zum Stillstand. Er reduziert die Ereignisse von 1809 auf plakativ-eindringliche Gesten, Posen, Phrasen und Schwarzweißkontraste: unverdorbenes Tiroler Urgestein, „le bon sauvage" (Rousseau), gegen gelangweilte, dekadente Führungsschichten, „wir" gegen „die da oben". Andreas Hofer, „der

1 Rainer ROTHER (Hg.), Mythen der Nationen. Völker im Film, München/Berlin 1998, S. 11 (Eine Publikation zur gleichnamigen Filmreihe im Zeughauskino vom 19. März 1998 bis 9. Juni 1998.)

Bauer, der zum Feldherrn wurde",[2] betrügt seine Anna (Julia Stemberger) erst, als er kurzfristig zum Oberkommandanten Tirols ernannt wird – „Also guat. Wenn's Landl grad mi haben will, so soll's mi haben! Aber nur im Namen des Kaisers." – und mit Wein, Weib und Gesang in der Innsbrucker Hofburg einzieht. Macht und Erfolg verderben, eine beliebte moralische Keule.

Die Habsburger sind restlos überfordert angesichts so viel überbordender Tiroler Entschlossenheit, Otfried Fischer als ausgefressener Max Joseph von Bayern wankt geistesverwirrt und fassungslos aus dem Bild. Er erinnert fast an einen bayerischen „Ubu roi" (Jarry).

Die Szenen am Hof geraten zur hohlen Farce. Etwas lebendiger, inspirierter wirken dagegen die Szenen in den bäuerlichen Wirtsstuben. Man merkt ihnen Mitterers Wissen um Tiroler Idiome und Mentalität(en) an: „A Theolog', des isch oana, der nix glaubt, aber er möchte's gern lernen."

Es fragt sich nur, wieso Mitterer trotz Gespür für die authentische Darstellung Tiroler Eigenheime und patriarchaler Strukturen den Frauenfiguren kaum (psychologische) Aufmerksamkeit schenkt. Diese verkommen zu Statisten, laben die kampfesmüden Männer unermüdlich mit Schnaps, Trost und Segen. Oder sie erfüllen reine Opfer-Funktionen, um dem Krieg möglichst drastische Dimensionen zu verleihen. Im Rahmen der „Romeo und Julia"-Geschichte verliebt sich die Tochter des Innsbrucker Bürgermeisters in einen bayerischen Offizier, wird dann von Tirolern vergewaltigt, geschwängert und stürzt sich verzweifelt aus dem Fenster.

Dass der „Befreiungskampf" anno 1809 auch und vor allem ein Bewahrunsgkampf war, das deutet der Film nur sehr zaghaft an. Die Verwaltungspläne des bayerischen Ministers Montgelas, die Reformen im Bereich der Verwaltung, der Geldpolitik, des Steuerwesens und der Kirchenpolitik vorsahen,[3] werden auf den Terror gegen Tiroler Sitte und Glauben reduziert.

„Andreas Hofer wurde [...] zum Rebellen, ohne ein Revolutionär im Sinne der damals gerade zu Ende gegangenen *revolution française* gewesen zu sein; vielmehr war er ein Konservativer, ja Reaktionär, der die Rückkehr zur alten ständisch-katholischen Ordnung in seinem Land anstrebte."[4]

Derartige Züge, wie überhaupt alles „Dämonische", schreibt Mitterer dem fundamentalistischen, antiaufklärerischen Kapuzinerpater Joachim

2 Vgl. Klaus NUTZENBERGER, Das Bild Andreas Hofers in der historischen, literarischen und künstlerischen Rezeption des 19. und 20. Jahrhunderts, phil. Diss. Münster 1998, S. 84.
3 Vgl. NUTZENBERGER, Das Bild Andreas Hofers, S. 41
4 Hans MAGENSCHAB, Andreas Hofer. Held und Rebell der Alpen, Wien/München 1998, S. 7.

Haspinger (ein maßlos outrierender Franz Xaver Kroetz) zu, den er als aktuelle Anspielung auf Osama bin Laden verstanden wissen wollte. Mit seinem Wanderkreuz, das er zur Stichwaffe umfunktioniert, erinnert der Schlächter Haspinger eher an einen Dr. Van Helsing der Alpen, der im unerbittlichen Kampf mit Blutsaugern und dem Antichrist selbst zu einem Blutsauger wird. Zudem trägt Haspinger deutschnationale Züge, etwa wenn er von einem „tausendjährigen Tirol" spricht oder sich auf die gemeinsame Sprache von Tirolern und Bayern beruft.

Haspingers Einfluss auf Hofer ist zwar historisch belegt, Mitterer macht aus dieser Tatsache jedoch einen Trick, um Hofer von jeglicher Verantwortung und Schuld für das Geschehen freizusprechen. Hofer nimmt sich unter Haspingers Fuchtel als ganz und gar „unfreier Adler" aus.

„Der eigentliche Grund für ihn [Hofer, M. W.], den Leuten um Haspinger nachzugeben, liegt nicht so sehr in einer religiösen ‚Hörigkeit', sondern eher darin, dass diese Personen zu den engsten seiner Mitkämpfer gehörten. [...] Hofer war durchaus in der Lage, eigenständige Entschlüsse zu fassen. Er zog es aber doch vor, im vertrauten gemeinschaftlichen Rahmen zu handeln."[5]

Dass die Figur des Andreas Hofer in den bisherigen Überlegungen noch kaum Auseinandersetzung fand, hat einen bestimmten Grund: Mitterer macht Haspinger zur Triebfeder des Geschehens. Er hätte seinen Film genausogut „Haspinger – Kreuzritter und Luzifer" betiteln können. Hat es doch in der Geschichte der Hofer-Rezeption schon zwei filmische Versuche gegeben, Nebenfiguren ins Zentrum der Handlung zu stellen: „Speckbacher" (Österreich 1913, Regie: Pierre Paul Gilmans) und „Der Judas von Tirol" (Deutschland 1933, Regie: Franz Osten).

Trotzdem bleibt Hofer präsent, was vorwiegend Publikumsliebling Tobias Moretti zuzuschreiben ist. Moretti mimt einen melancholischen, müden Helden. Schon vor den ersten Kampfeshandlungen klagt Hofer schwermütig und prophetisch: „Bluat, so vül Bluat. Aber, wennst nimmer fliegen kannst, weit oben in der Luft, weil sie dir die Flügel stutzen, einsperren in einen Käfig ... da muss man sich doch wehren." Ein „menschlicher" Hofer bedeutet jedoch noch lange keine Revision des Mythos. Der Film lässt den Kern des Mythos unberührt, inszeniert Hofer in gewohnten, einprägsamen Posen. Der Hofer war's und ist's noch immer: anmutig, integer, gottesfürchtig, kaiser- und prinzipientreu. Wenn ich ein Adler wäre, dachte ich während des Films, und müsste ständig über derart verstaubten Tiroler Wald und Flur kreisen, dann hätte ich schon längst eine Mordsallergie eingefangen.

5 NUTZENBERGER, Das Bild Andreas Hofers, S. 22.

Als ich nach der Vorstellung aus dem Kinosaal kam, lauerte mir ein Tiroler mit schmuckem Zwirbelbart auf, der bei den Dreharbeiten als Statist mitgewirkt hatte. Vollgestopft mit Mitteilungsbedürfnis begann er von den Kampfeshandlungen zu erzählen, als wäre er anno 1809 dabei gewesen. Die Statisten mussten wohl nur äußerlich (hinsichtlich Kostüm und Maske) in die Historie zurückversetzt werden, innerlich war der Hofer-Mytos gelebte Gegenwart. Zudem wirkten bei den Dreharbeiten so genannte *reinactment-groups* mit, die in ihrer Freizeit nichts anderes zu tun haben, als mit eigenen Kostümen und Waffen Schlachten nachzustellen.

Die filmischen Schlachtenszenen in der Innsbrucker Altstadt wurden 2001 am Wochenende des österreichischen Nationalfeiertags (26. Oktober) gedreht. Dahinter könnte man nationales Programm vermuten. Ebenso hinter der Tatsache, dass der Film einen Tag nach dem Nationalfeiertag seine Fernseh-Première hatte. Somit verwandelte sich der Tiroler Landesadler in den österreichischen Bundesadler, der Tiroler Opfermythos in die österreichische Opferlegende. „Österreich ist, was sein Selbstverständnis und seine Selbstdarstellung betrifft, ein Reigen von Symbolen."[6]

Die Dienstbarkeit des Mythos

„Die Semiologie hat uns gelehrt, dass der Mythos beauftragt ist, historische Intention als Natur zu gründen, Zufall als Ewigkeit. [...] Auf allen Ebenen der menschlichen Kommunikation bewirkt der Mythos die Verkehrung der *Antinatur* in *Pseudonatur*."[7] Bei einer Analyse dessen, woraus sich der Mythos Hofer zusammensetzt, gilt es zwei Momente zu unterscheiden:[8] zum einen die konstante Substanz des Mythos, die verantwortlich für die Popularität Hofers ist, zum anderen jene variablen Inhalte (das Akzidenz), mit denen der Primärmythos Hofer im Laufe seiner Rezeption aufgeladen wurde.

Roland Barthes, der „Mythos" als „Weise des Bedeutens, als Form"[9] begreift, unterscheidet in Anlehnung an de Saussure zwei semiologische Systeme, die im Mythos wirksam werden: im Primärsystem, der „Objektsprache", entwickelt der Mythos seinen „Sinn". Das Produkt auf dieser ersten Stufe ist ein komplexes Zeichen, gebildet aus unbegrenzten Assoziationen. Im sekundären System, der „Metasprache", wird dieses „sinnliche Zeichen" zur „leeren Form", die wiederum mit neuen „Begriffen" erfüllt wird. Dieses Spiel lässt sich endlos fortsetzen.

6 Robert MENASSE, Das Land ohne Eigenschaften. Essay zur österreichischen Identität, Frankfurt a. M. 1995, S. 50.
7 Roland BARTHES, Mythen des Alltags, Frankfurt a. M. 1964, S. 130 ff.
8 Vgl. NUTZENBERGER, Das Bild Andreas Hofers, S. 80.
9 BARTHES, Mythen des Alltags, S. 85.

„[...] der entscheidende Punkt bei alledem ist, dass die Form den Sinn nicht aufhebt; sie verarmt, sie entfernt ihn nur, sie hält ihn zur Verfügung. [...] Es ist dieses unablässige Versteckspiel von Sinn und Form, durch das der Mythos definiert wird."[10]

Aus welchen Elementen besteht nun das mythologische Primärsystem „Andreas Hofer"? Da wäre zunächst sein markantes Erscheinungsbild zu nennen: Bart, ausladender Hut, Lederhose, breiter Gürtel, Säbel, etc. Hinzu kommen die (unterstellten) Eigenschaften, die ihn zum vorbildlichen Helden werden ließen: Integrität, Opferbereitschaft, Gottesfürchtigkeit, Prinzipientreue, Traditionsbewusstsein, etc. Hofer hat zudem den „bescheidenen" Blick „von unten" auf „die da oben", die Unterdrücker und Besatzer. Er ist einer aus dem Volk. Um diesen mythologischen Kern scharen sich zahlreiche andere mythologische Muster und Konstellationen, die sich aus den Ereignissen von 1809 ergaben: der Kampf David gegen Goliath, den wir auch bei Asterix und Obelix finden („Ganz Europa wird von Napoleon dominiert. Ganz Europa? Nein! Ein von unbeugsamen Tirolern bevölkertes Alpenland hört nicht auf, dem Eindringling Widerstand zu leisten ..."), der geografische Vorteil, der an Robin Hood und seinen Sherwood Forest erinnert, die Raufbolde an Hofers Seite, allen voran Haspinger, ein Bruder Tuck der Alpen. Die Reihe ließe sich noch fortsetzen, hier kann nur eine Auswahl getroffen werden.

Schließlich wäre da noch Hofers Opfertod zu nennen, auch ein zentrales Element für die Konstitution von Mythen.

„Auf den ersten Blick könnte es so scheinen, als wäre der ideale Nationalmythos die Erfolgsgeschichte. Nichts wäre untypischer. [...] Leichte Siege zählen nichts, nur der im letzten Augenblick gewonnene oder der heroisch verlorene Kampf kommen in Betracht. [...] Alle Helden der Nationen, nicht nur Deutsche, wie es in MORGENROT (1932/1933, R: Gustav Ucicky) heißt, verstehen sich gut aufs Sterben und wohl weniger gut aufs Leben."

Die oben angeführten Elemente lassen Hofer tatsächlich zu einem „universellen Mythos" werden. Wäre Österreichs filmische Mythenmaschinerie annähernd so groß wie die Hollywoods, ließe sich Hofer sicherlich problemlos als österreichischer „Knödel-Knaller"[11] im Stil von „Braveheart" oder „Highlander" vermarkten.

Generationen von Tirolern schöpften aus diesem Primärsystem Hofer einen erheblichen Teil ihres Selbstverständnisses und ihrer Identität. Die

10 BARTHES, Mythen des Alltags, S. 98.
11 Hans HEISS, Der Bulle von Passeier. In: ff. Südtiroler Illustrierte, 29. August 2002.

Eigenschaften und Erscheinungsweisen Hofers wurden zum (entpolitisierten) Sinnbild für die „Natur" der Tiroler erklärt, und dadurch zu jenem Klischee vom „Tiroler Urgestein", das sich perfekt für eine fremdenverkehrswirksame Selbstinszenierung eignete und vor allem von den zahlreichen Schützenkompanien vertieft wurde.

Gleichzeitig erstarrte das „Mythenkonglomerat" Hofer zu einer leeren Form, die sich auf einer Metaebene je nach historischem Kontext und politischer Intention mit unterschiedlichen Inhalten anfüllen ließ.[12] So wurden Hofer und dem „Befreiungskampf" im Laufe des 19. Jahrhunderts alternierend religiöse, romantisch-antinapoleonische, tirolpatriotische, österreichpatriotische, monarchistisch-habsburgtreue, deutschnationale und antiitalienische Motivationen unterstellt. Auch im 20. Jahrhundert erwies sich Hofer als dienstbarer „Multifunktionsmythos": je nach Zeitumstand kämpfte er für ein austrofaschistisches Österreich, für ein nationalsozialistisches Großdeutschland, als Partisane gegen den Nationalsozialismus, als Südtirolaktivist für die Einheit Tirols oder trat sogar als Transitgegner in Erscheinung. Die österreichischen Parteien versuchten zudem wiederholt, Hofer aus dem Tiroler Kontext herauszuheben und ihn zu einem österreichischen Mythos zu erklären. Schuschnigg beispielsweise betonte am 9. März 1938 Österreichs Unabhängigkeit mit dem Zitat „Mander 's isch Zeit".

Einen wesentlichen Beitrag zur Vertiefung des Hofer-Mythos leisteten die zahlreichen Be- und Verarbeitungen in Text, Ton, Bild und Stein: Monografien (u. a. von Bossi-Fedrigotti), Filme (u. a. „Tirol in Waffen", Österreich 1913; „Andreas Hofer's Freiheitskampf", Deutschland 1929; „Der Rebell", Deutschland 1932), über 80 Theaterstücke (u. a. von Kranewitter und Schönherr), Historiengemälde (u. a. von Defregger und Egger-Lienz), Denkmäler in Meran, am Bergisel und am Südtiroler Platz in Wien, Straßenbenennungen, die Etablierung des Andreas-Hofer-Liedes als Landeshymne 1948 (Musik: Leopold Knebelsberger, Text: Julius Mosen), etc.

Hinzu kommen die rituellen Gedenkfeierlichkeiten am Bergisel, die seit 1909 alle 25 Jahre den „Geist" Hofers heraufbeschwören, ihn zur Stärkung von Gemeinschaftsbewusstsein und nationaler Identität instrumentalisieren und in den Dienst des jeweiligen politischen Gegenwartsinteresses stellen.

12 Die Informationen über die Rezeptionsgeschichte von Hofer stammen aus Siegfried STEINLECHNER, Des Hofers neue Kleider. Über die staatstragende Funktion von Mythen, Innsbruck/Wien/München 2000.

Obwohl innerhalb der Rezeptionsgeschichte von Hofer eindeutig das wertkonservative und verklärende Moment dominiert, gibt es seit den siebziger Jahren wiederholte Versuche, das Hofer-Bild kritisch zu hinterfragen und zu entstauben: beispielsweise Paul Flora in seinem satirischen Buch „Die verwurzelten Tiroler und ihre bösen Feinde" (1970), Filme wie „Ach Himmel, es ist verspielt – Geschichte des Andreas Hofer" (Österreich 1975, Regie: Jochen Bauer) oder „Der Untergang des Alpenlandes" (Österreich 1974, Regie: Werner Pirchner und Christian Berger), Schinagl in seinem Volksstück „Hofer, die Überprüfung eines Mythos" (1970 entstanden), Arnulf Rainer mit seiner „Übermalung" des Hofer-Bildes oder Historiker wie Magenschab, Pizzinini und Stutzer in kritischen Monografien.

Das Problem von rationalen Entmythologisierungsversuchen besteht immer darin, dass sie wiederum eine ungewollte Flut an irrationalen Mythologisierungsversuchen produzieren. Diese dialektische Fortschreibung des Mythos zu durchbrechen, scheint unmöglich, gehören doch beide Seiten derselben Sprache an, der Metasprache des Mythos. Auch machen die jüngste Hofer-Verfilmung „1809 – Die Freiheit des Adlers" und seine Rezeption deutlich, dass immer noch ein stark ausgeprägtes Bedürfnis nach einem tautologischen Hofer-Bild existiert: „Der Hofer ist der Hofer, der Hofer bleibt der Hofer."

Die Metasprache des Mythos birgt jedoch nicht nur Gefahren der Vertiefung und Festschreibung, sondern auch Möglichkeiten der Ent-Stellung und Demontage. Es wäre wichtig, in dieser Metasprache die Dinge nicht zu *besingen*, sondern sie zu bewegen.[13]

13 Vgl. BARTHES, Mythen des Alltags, S. 132.